

Cuerpo vivido

Cianotipo como obra pictórica y metáfora de la reconstrucción del ser



Universidad Nacional

Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística
Escuela de Arte y Comunicación Visual



Cuerpo Vivido

Cianotipo como obra pictórica y metáfora de la reconstrucción del ser

Trabajo Final de Graduación en la modalidad de Evento Especializado
para optar por el grado de Licenciatura en Arte y Comunicación Visual con Énfasis en
Pintura

Sustentante:

Pamela Fuster Baraona

Ced. 109840128

Profesores Tutores:

M.Ed. Emilia Villegas González

Arq. Kenneth Rodríguez Sibaja

Profesor Asesor en el Énfasis:

M.Ed. Daniel Madrigal Mejía

Campus Omar Dengo

Heredia, Costa Rica

2022

Agradecimiento especial a mi familia por el apoyo incondicional, en especial a mi hijo y pareja, a mi psiquiatra por motivarme a mejorar y cerrar ciclos, a mis profesores José Pablo Solís Barquero, Emilia Villegas González, Kenneth Rodríguez Sibaja por la paciencia y apoyo constante en este largo proceso.

INTRODUCCIÓN

Parte I

ÍNDICE

Parte I

1. INTRODUCCIÓN

- 1.1. Presentación y justificación del tema
- 1.2. Formulación y análisis del problema de investigación
- 1.3. Estado de la Cuestión
 - 1.3.1. Antecedentes Académicos y Referentes Visuales
- 1.4. Objetivos de investigación
 - 1.4.1. Objetivo general
 - 1.4.2. Objetivos específicos

Parte II

2. MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

- 2.1. Lo fotográfico y lo pictórico
- 2.2. Cianotipo: Materialidad y experimentación
- 2.3. El arte como proceso terapéutico en la salud mental
- 2.4. La representación del cuerpo y la construcción de la identidad
- 2.5. Elementos simbólicos
- 2.6. Casa vivida

Parte III

3. MARCO METODOLÓGICO

- 3.1. Principios y referentes metodológicos
- 3.2. Plan de actividades

Parte IV

4. DESARROLLO Y RESULTADOS

- 4.1. Bitácora según plan de actividades
- 4.2. Registro de obras
- 4.3. Diseño de montaje y visualización 3D

Parte V.

5. CONSIDERACIONES FINALES

- 5.1. Conclusiones
- 5.2. Recomendaciones

BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES DOCUMENTALES

Cuerpo Vivido

Cianotipo como obra pictórica y metáfora de la reconstrucción del ser

“Una obra de arte es buena cuando ha nacido al impulso de una íntima necesidad. Precisamente en este su modo de engendrarse radica y estriba el único criterio válido para su enjuiciamiento: no hay ningún otro. Por eso, estimado señor, no he sabido darle ningún otro consejo que éste: adentrarse en sí mismo y explorar las profundidades de donde emana su vida. En su venero hallará la respuesta cuando se pregunte si debe crear” (Rilke, 2010, p. 9)
Cartas a un joven poeta.

Parte I

1.INTRODUCCIÓN

1.1.Presentación y justificación del tema

La experiencia de la depresión y la ansiedad crónica genera cambios en la percepción del mundo y del propio yo, esto transita por el cuerpo y habita en él. El cuerpo se convierte en un campo de batalla en donde dolor y placer, adentro y afuera, consciente e inconsciente, físico y mental, imagen y realidad, tiempo y espacio, yo y los otros, se transforman y conviven simultáneamente.

Es a partir de la convergencia entre esta condición y una determinada práctica artística en la que el trabajo de la significación del cuerpo y la mujer, el dibujo y la fotografía, (mi inclinación por el laboratorio químico), la obra plástica y la experimentación, empezaron a cruzar las fronteras desde hace algún tiempo ya, en un “territorio” que se llama Cianotipo.

La cianotipia es un procedimiento fotográfico monocromo inventado por el matemático y astrónomo inglés Sir John Herschel en 1842, que se dio a conocer gracias a el uso dado por la botánica Anna Atkins, también considerada la primera mujer fotógrafa, ella lo utilizó en la ilustración de especies de helechos, algas y plantas; la técnica quedó en el olvido hasta que progresivamente empezó a ser redescubierta y explorada para fines artísticos a partir de los años 70 del siglo XX, especialmente en Estados Unidos de América e Inglaterra. Según el profesor Francisco Carvajal y la especialista en conservación Cecilia Delgado del Centro de la Imagen de México, el valor de las técnicas antiguas por ser procesos muy estables, permiten la conservación de las imágenes por muchísimos años. Dice Carvajal: “cualquier técnica analógica es una herramienta para imprimir fotografías con una estética única, y una durable calidad, que puede marcar la diferencia en el trabajo de cualquier profesional en fotografía” (Morí, 2019)

Es así como la premisa principal de esta propuesta, es afirmar que es posible concebir la fotografía como obra pictórica, siendo que, lo pictórico y lo fotográfico se integran progresivamente en mi historia de vida como medios para elaborar una práctica motivada inicialmente por razones terapéuticas de autodescubrimiento y reconstrucción personal, empleando para ello mi cuerpo y el de mi familia como motivos de representación.

Justo Villafañe (2004) afirma que, materialmente lo pictórico es en esencia una obra única fija y creada por adición, mientras lo fotográfico es una obra registrada fija capturada por transformación, copia reproducible del registro de luz, aspecto que podría interpretarse como lados opuestos de la representación bidimensional, sin embargo las imágenes obtenidas por algunas técnicas fotográficas como la cianotipia, permiten producir ejemplares únicos, la solución fotosensible a la luz ultravioleta, se puede modificar, adicionar y mezclar para alteran el color, aspecto y saturación, lo que potencia la mancha como signo pictórico y gestual por excelencia.

Es importante destacar que la cianotipia es una de las pocas técnicas fotográficas que se revelan y fijan con agua, acá entran en juego los elementos de creación no solo de la obra pictórica-fotográfica, sino también, metafóricamente la obra expresa la reconstrucción del ser y materializa el proceso terapéutico. En la obra como en la vida, el agua, el sol, el control de la luz y las relaciones entre el tiempo y el espacio intervienen para crear y transformar las experiencias del ser y de las imágenes. Estos aspectos son de mi interés, tanto por sus implicaciones técnicas como por su contenido simbólico: Vivimos nueve meses en un vientre flotando en líquidos nutricios y necesitamos del agua y luz para sobrevivir, fenómenos que se imprimen en el cuerpo, y se viven desde la corporalidad.

Según Lutereau, L. (2011) quien cita a Aída Aisenson, psicóloga y filósofa argentina, “la representación del cuerpo conduce de cierta forma a la conciencia de este [...] reafirma el reconocimiento, la percepción, acción y existencia de este en el mundo. Ese cuerpo que vive y se transforma es central en la propuesta, lo mismo que el agua como medio, signo y significante” (Lutereau, 2011)

La propuesta entonces se define a sí misma como experimental y problematiza el estatuto de lo fotográfico como diferenciado de lo pictórico en el marco de la teoría de la imagen. Por otro lado, explora la reconstrucción de una subjetividad (la mía) desde un registro poético de la corporalidad y la memoria familiar como motivos visuales. Busca integrar y visibilizar una condición de salud mental que según el estudio de Piñar Sancho et al. (2020), la depresión es un padecimiento altamente incapacitante y prevalente a nivel mundial.

Finalmente considero que la relevancia del enfoque de mi tema, radica en que coloca sobre la mesa la cuestión, siempre actual, sobre la fusión, relación o encuentro entre disciplinas, hecho que parece no estar contemplado en la configuración vigente de las mallas curriculares de las escuelas

de arte de nuestro país y específicamente la EACV, ya que, siguen manteniendo separadas las técnicas visuales como disciplinas independientes a pesar de que en la práctica, los estudiantes viven y producen fusionando procedimientos de diversa naturaleza u origen, por lo que esta propuesta representa también un acto de validación de ese proceso integrador de la creación plástica.

1.2. Formulación y análisis del problema de investigación

¿Cómo crear una obra pictórica a partir de una técnica fotográfica como el cianotipo, sobre la experiencia del cuerpo en depresión, para obtener desde una perspectiva terapéutica, la reconciliación simbólica del sujeto creador con sus emociones y el espacio concreto donde se han vivido estas experiencias?

La propuesta “Cuerpo Vivido”, tiene como principales componentes los siguientes binomios: Lo fotográfico y lo pictórico, el cuerpo y la identidad, la materia y la experimentación, el proceso y la salud mental, la luz y el agua en el tiempo. En el diálogo entre estos binomios se pretende comprender, desde una perspectiva particular y subjetiva, acerca de los límites en ciertos momentos “difusos” entre “lo fotográfico” y “lo pictórico”, sus vinculaciones y discrepancias, paralelamente transitar el proceso terapéutico para profundizar en el entendimiento de una experiencia personal alrededor de una condición de salud mental y presentar al espectador esa mirada subjetiva de la realidad, como un hacer experimental y exploratorio de la técnica y la materia, la representación del cuerpo y los simbolismos de la materia y la energía.

El plano básico de la imagen se concibe acá como un lugar donde la energía se vuelve imagen, el espacio- tiempo que obedecen al plano de representación constituye el medio expresivo de la imagen, el espacio pictórico transmite las respuestas del proceso: fotografiar, seleccionar, editar, manipular, fusionar, experimentar.

La acción experimental expresiva que sucede en el plano de la representación inicia la significación, el discurso visual-plástico pero también el discurso humano el acto de comunicación. La propuesta parte de la bidimensionalidad con los motivos visuales descritos que conjugan elementos abstractos y figurativos implícitos en la realidad planteada del cuerpo vivido.

El camino de la exploración y experimentación se valida en la sistematización y registro el proceso, que no solo, pretende alejarse de la concepción purista de la cianotipia sino aportar información relevante, de la cual no existe mucha documentación al respecto, y así determinar las vinculaciones de la técnica con el signo de la mancha pictórica.

1.3. Estado de la cuestión

1.3.1. Antecedentes Académicos y Referentes Visuales

Como proceso de investigación aplicada en arte, o sea la práctica en arte como investigación, sostengo que el estado de la cuestión, o sea esos hechos plásticos o artísticos que me anteceden o son contemporáneos constituyen en sí un contenido conceptual, expresado efectivamente desde el lenguaje visual, pero que dan base teórica a mi obra, por lo que mantenerlo separado de las otras fuentes teóricas y fuera de la organización de los binomios de mi propuesta, no me permiten expresar de la mejor forma mi ideas y sustentaciones, por lo que, estos se ahondará en la tercera parte de este documento.

1.4. Objetivos de investigación

1.4.1. Objetivo General

Crear un conjunto de obras pictóricas sobre el proceso de reconstrucción del ser a partir del cianotipo y la materialidad asociada a ella, con el cuerpo como motivo de representación y el espacio expositivo como contenido integrador.

1.4.2. Objetivos Específicos

O.E.1. Identificar las facetas emocionales más representativas de la experiencia vivida desde el dolor y la reconstrucción del ser como insumo de la narrativa visual.

O.E.2. Resolver la representación del cuerpo en la imagen bidimensional como retórica visual de la realidad subjetiva vivida.

O.E.3. Experimentar con la técnica de cianotipo según el origen y proceso de la imagen fotográfica y el uso de diversas materialidades aplicadas que generan texturas visuales pictóricas.

O.E.4. Diseñar un espacio expositivo integrado conceptualmente al tema de estudio que comunique los elementos significantes de la obra pictórica en función de las facetas emocionales.

MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

Parte II

Para poder entender el problema de investigación y abordarlo de una forma integral, se plantean los antecedentes, referentes y el marco conceptual de forma conjugada, ya que, las variables que atraviesan la problemática son diversas y particulares. Se estructuran los binomios definidos con anterioridad, iniciando su recorrido primeramente por la vinculación técnica y posteriormente hacia su significación.

2.1. Lo fotográfico y lo pictórico

Desde una teoría formalista de la imagen, Justo Villafañe Gallego (2004), realiza un esquema de clasificación de la imagen, como se mencionó anteriormente, él afirma que materialmente lo pictórico es una imagen artificial, original única, creada por adición y fija. Por otro lado, la imagen fotográfica, la clasifica como artificial, copia registrada por transformación y fija; ambas con una función icónica, en su mayoría, representativa o simbólica según su contexto y con una función pragmática en este caso expresiva-artística, al constituir una expresión subjetiva, o sea terreno de la creación propia del creador. Tanto las imágenes pictóricas creadas como las fotográficas registradas son una manipulación de la realidad y la materialidad usada como un vehículo de comunicación sobre un soporte físico material de base, mientras que la pictórica es creada por adición, o sea adicionando o agregando elementos matéricos, uniendo materias con otras; lo fotográfico es un registro lumínico que produce una alteración físico y química del soporte sensible.

Toda obra tiene implícito un tiempo y un espacio, ambas hacen uso de estos, por medio de la configuración de la composición y sus elementos, por lo tanto también del movimiento; pintura y fotografía no son en sí obras que tengan explícito la representación del movimiento-tiempo, por lo que se clasifican como fijas, o sea la realidad representada imaginaria o real sucede en un solo momento detenido estático por naturaleza en un solo espacio contenido, o sea basan su orden, el la simultaneidad, por tanto se les denomina fijas aisladas.

En los dos casos existe la posibilidad de que se represente esa realidad no de forma aislada sino secuencial, al construir el mensaje de forma narrativa en varias imágenes; por último, en su gran mayoría ambas disciplinas, son también espacialmente bidimensionales, el espacio se establece en dos dimensiones alto y ancho, y se representa por ejemplo con la escala, superposición o la degradación etc., o sea, son obras sobre un soporte plano. Ahora bien, sustancialmente la principal diferencia entre lo fotográfico y lo pictórico, es el origen de la realidad representada, una imagen fotográfica debe su existencia a la luz y los entes reales, o sea si no existe no se puede fotografiar, en cambio en la pintura esta relación esencial no la limita, su creación solo depende de la imaginación y pericia del creador. Así mismo, la posibilidad de reproducibilidad que se le confiere a la fotografía es cierta, aunque como ya mencione, el cianotipo es una obra única, y la pintura que se le confiere valor a esa resistencia de la reproducción.

Para profundizar, avanzaremos en las definiciones de forma independiente, Enrique Wolfflin hace un estudio de lo que es la pintura estableciendo sus diferencias con otras técnicas, reflexiona que ver linealmente significa, pues, que el sentido y la belleza de las cosas es, por de pronto, buscado en el contorno - también le tienen las formas internas -, siendo llevada la visión a lo largo de las lindes, impelida a una palpitación de los bordes, mientras que la visión en masas se verifica cuando la atención se sustrae de los bordes, cuando el contorno, como guía de la visión, llega a ser más o menos indiferente, y lo primario en la impresión que se recibe de las cosas es su aspecto de manchas. Para el caso es igual que las manchas nos inciten como color o como más claras y oscuras simplemente.

El estilo lineal es el estilo de la precisión sentida plásticamente. La delimitación uniforme y clara de los cuerpos proporciona al espectador un sentimiento de seguridad, como si pudiese tocarlos con los dedos; todas las sombras modeladoras se ajustan de modo tan pleno a la forma, que casi solicitan el sentido del tacto. La representación y la cosa son, por decirlo así, idénticas. Por el contrario, el estilo pictórico se aparta más o menos de la cosa tal como es. No reconoce ya los contornos continuados, y las superficies palpables aparecen destruidas. Para él no hay más que manchas yuxtapuestas, inconexas (Wölfflin, 2014, p. 27-30)

Así también, Pere Salabert (1985) hace un análisis de la pintura en su libro (D)efecto de la pintura del cual rescato el proceso de significación que aborda.

Hay que entender por ello la pintura como un mecanismo en que objetos y cosas se (des)figuran. Es decir, lo figural del cuadro representa-desviado mediante la torsión retórica del lenguaje, precio de su aparecer (el mundo) hecho discurso: con-sentido. (aunque tal vez podría ser el mundo en el lugar de un sujeto con-sentido: son las cosas y objetos de ese mundo, entonces, lo que accede, en lo pintado del cuadro, a un sentido del sujeto).

Suponiendo que haya un objeto de la pintura. [...], ese objeto no es una desnudez unívoca, a la que pintado accede, sino a un revestimiento bajo el cual su realidad resalta, anuncia su presencia y señala la posibilidad de una función. El placer que el acto de significar conlleva, consiste en vestir lo real, así que puede ser visto (Salabert, 1985, pp. 13-15).

De manera que podemos concluir que lo pictórico centra su esencia en lo irrepetible, único, la mancha hace aparecer lo visto o sentido del mundo. Por otro lado, lo fotográfico como bien lo analiza Philippe Dubois en su libro Acto Fotográfico, 1986, plantea que del carácter indicial de la fotografía se derivan otras dimensiones: Singularidad, atestiguamiento y la designación, la fotografía, como todo índice, procede de una conexión física con su referente, es constitutivamente una huella singular, que atestigua la existencia del su objeto y lo señala con el dedo por su poder de extensión metonímica:

La fotografía por su génesis automática manifiesta irreductiblemente la existencia del referente pero esto no implica a priori que se le parezca, el peso de lo real que la caracteriza proviene de su naturaleza de huella y no de su carácter mimético [...] el signo fotográfico por su modo constitutivo de la huella luminosa pertenece de lleno a la categoría de los Índice, signos por conexión física, e incluso si los efectos de la imagen foto terminan siendo del orden de la semejanza icónica, o incluso perteneciendo a la categoría del símbolo.

Moholy-Nagy, que fue primero pintor, y que abordó la fotografía por el fotograma (ha sido uno de los inventores del género) resumía bien el procedimiento de su fórmula célebre: “fotografiar es estructurar por medio de la luz” (Dubois, 1986).

Ahora bien, el actual proyecto pone en entredicho los estatutos de lo pictórico y lo fotográfico como ámbitos contrarios; desde el cianotipo, fundamentalmente un fotograma, la

imagen fotográfica se registra-crea como efecto directo de la luz, es en esencia huella luminosa, y es por esto que hace que solo se puedan producir ejemplares únicos, a su vez, el tratamiento dado en *Cuerpo Vivido*, donde se puede diluir, modificar, adicionar y mezclar con otras sustancias para alterar el color, aspecto y saturación, potencia la mancha como signo pictórico y gestual por excelencia, la multiplicidad de capas yuxtapuestas transfiere también ese sentido pictórico de la mancha donde los contornos se desfiguran, el paso del tiempo y las distintas acciones que van develando la imagen hace aparecer *la pintura* de ese mundo llamado *Cuerpo Vivido*.

A pesar de las fuertes vinculaciones y choques ideológicos entre la fotografía y la pintura a lo largo de la historia del arte desde 1822, cuando Joseph-Nicéphore Niépce presentó la primera fotografía fijada, estas vinculaciones en su mayoría, se basan en el uso del medio fotográfico como referencia iconográfica para la pintura y viceversa.

Aaron Scharf (2007) señala que, desde sus orígenes exponentes como Vermeer, Canaletto o Ingres se valieron de herramientas como la cámara oscura o el daguerrotipo para crear sus escenas. Aunque los vínculos parecen ser referenciales, en ocasiones son técnicos y materialmente integradores, por ejemplo, el deseo de obtener imágenes fotográficas en color.

Vinculado al nacimiento mismo de la fotografía, cuando a la magia de la imagen realista siguió la frustración por la incapacidad de registrar el color que mostraron las primeras técnicas [...] esta carencia se resolvió coloreando a mano copias en blanco y negro (Martín & Colbeck, 1994, p. 7)

Esta técnica que acaparó los géneros de la pintura miniatura, las *carte de visite*, (las postales de mediados de siglo XIX) (Figura 1), hasta inclusive ya, en los años de 1870, se imprimen fotografías sobre lienzo, técnica usada en cuadros de género, grupos de familia, decorados teatrales e incluso paisajes (Scharf, 2007, pp. 60-61). Pintar fotografías es una técnica que inclusive hoy es utilizada por

la artista Ouka Leele (España, nac.1957) permitiendo manipular y adicionar el color como elemento que da significado a la imagen (Figura 2).



FIG. 1. De Haz,J (s.f.) *Cartes De Visite*.



FIG. 2. Leele, O. (1979) *Luis Martín "Fellini"*.

A su vez Aaron Scharf (2007) menciona a diversos artistas de ambas disciplinas entre ellos, Édouard Manet (nac.1832- fall.1883), al que se le atribuye ser el precursor de la pintura moderna, que se sirvió de la fotografía para el desarrollo de muchas de sus obras, principalmente en la disposición de la composición. Eugène Delacroix (Francia, nac.1789-fall.1863) la recibió con los brazos abiertos, como herramienta de registro de las poses de sus modelos para futuras obras pictóricas. Por otro lado, los intereses que tenía Marcel Duchamp (nac.1887-fall.1968) sobre la simultaneidad eran consecuentes con los trabajos de Étienne Jules Marey (Francia nac.1830 - fall.1904) sobre cronofotografía, o los trabajos conjuntos entre Picasso (nac.1881-fall.1973) y Man Ray (nac.1890-fall.1976) en la producción de las rayografías, entre otros.

Susan Sontag (2021, pp. 205-208) plantea claramente como la intimidante representación de la realidad que suscita la fotografía participaba silente en la ruptura con la "academia" del arte a finales del siglo XIX, motivaba a los artistas a tomar distancia con la concepción de la pintura como mimesis de la realidad, aspecto que en apariencia la cámara realizaba muy bien. Pero la fotografía no solo viene a describir de forma análoga la realidad, sino que expone a la pintura nuevos puntos de vista, nuevos modelos de composición, crea una determinada preferencia por el fragmento, realza el interés por el movimiento fugaz y los efectos luminosos. Pero, además, la fotografía sugiere a la pintura nuevos objetos y temas, ha transformado decisivamente las bellas artes tradicionales y las normas de gusto tradicionales, incluso la idea misma de obra de arte.

Alrededor de 1870 y 80, la práctica fotográfica tenía ciertos adeptos que pretendían que se considerará ésta como una práctica artística, y dedicaron amplias investigaciones técnicas donde describieron procedimientos que particularmente se pretendían como "obras híbridas", muy mal aceptadas en esos tiempos, con el objetivo de ampliar la expresión subjetiva del nuevo medio, la fotografía artística (Scharf, 2007, pp. 247-263). Según estudio de Tomasini (s.f., p. 33), la técnica como la goma bicromatada se popularizó en Francia gracias a Rouillé-Ladevèze en 1894 por el movimiento pictorialista, ya que, coincidía con sus búsquedas estéticas. Algunos de los fotógrafos que la utilizaron fueron Robert Demachy (Francia, nac.1859- fall.1936) (figura 3), Constant Puyo (Francia, nac.1857- fall.1933) y Gertrude Käsebier (USA, nac. 1852- fall.1934) (Figura 4).

Era posible introducir colores arbitrarios en la emulsión misma, y la superficie de la fotografía se podía elaborar hasta cierto punto aplicando espesas capas sucesivas. [...]. Hasta entonces la fotografía había sido incapaz de comunicar calidades táctiles, de producir en el espectador una sensación de palpabilidad (Scharf, 2007, p. 251).



FIG. 3. Demachy, R (1904) *Struggle*.



FIG. 4. Käsebier, G (1905) *The Bride*.

El desarrollo de técnicas como el fotomontaje y el collage, son en sí mismas evidencias de que, este medio, la fotografía, más allá como afirma Walter Benjamín (Benjamin et al., 2008) que se produce la reducción del "aura" de la obra de arte; confirma que, ante el espíritu explorador de muchos artistas, estos se dan licencia de explorar y adoptar los medios necesarios para expresar sus intereses.

Podemos reconocer tres categorías en la pintura contemporánea que nos pueden aclarar este tipo de relación. La primera toma a la fotografía como modelo pictórico desplazando la observación directa de la naturaleza, y puede ser representada por la obra de los fotorrealistas y de Gerhard Richter; la segunda categoría ejecuta la interacción entre imagen fotográfica y gestualidad pictórica, entre los artistas más representativos podríamos mencionar el trabajo de artistas como Robert Rauschenberg, Arnulf Rainer, Anselm Kiefer o Fabián Marcaccio. Por último, tenemos el tipo de pinturas efímeras registradas por medio de la fotografía o el video en donde la obra de Vik Muniz es un buen ejemplo de ello (Hidalgo et al., 1917).

En el segundo grupo que se menciona en la cita anterior, artistas estadounidenses desarrollan "la interacción entre imagen fotográfica y gestualidad pictórica y entre los artistas más representativos podríamos mencionar el trabajo de artistas como Robert Rauschenberg (figura 5), Arnulf Rainer (figura 6), Anselm Kiefer (figura 7)" entre otros (Hidalgo et al., 1917). Particularmente me interesan por su experimentación que no solo vincula la técnica sino su significación e interpretación, por medio de la gestualidad de los trazos con las que interviene y dialogan los materiales.



FIG. 5. Rauschenberg, R, (1955)

Bantam.



FIG. 6. Rainer, A (1974-1975)

Schranken.



FIG. 7. Kiefer, A. (1969/2011)

Ocupaciones.

A lo largo de la obra Rauschenberg (USA. nac.1925–fall.2008) se evidencia "el deseo [...] es trabajar «en el hueco entre el arte y la vida», [...], la fotografía es el procedimiento para ocupar ese hueco, aunque no el único, (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía & Fernández, s.f.), perfecto ejemplo lo constituyen la serie Combine Paintings, en las que combinaba pintura, ensamblajes y collages de fotografías recolectadas o propias con objetos encontrados de la sociedad de consumo, su obra en general trabaja el tiempo como un fragmento. Inclusive Rauschenberg produjo ciertas obras experimentales con la técnica de cianotipo que realizó junto con su pareja y artista Susan Weil (USA, nac.1930), conocidas como Planos entre 1949-1951, técnica aún vigente en la obra de Weil, que se amplía en el siguiente apartado.

Arnulf Rainer (Austria, nac.1929), artista austriaco conocido por su uso de la apropiación y su proceso de superposición de pintura sobre fotografías, transformando obras de arte existentes superponiéndolas con gruesas marcas gestuales. («Arnulf Rainer | Artnet», s. f.). Según la video entrevista (Calero, 2020), desde 1970 ha venido realizando fotos de sí mismo investigando los límites del performance, lo gestual y la abstracción, así como una ardua obra desarrollada con pacientes psiquiátricos a lo largo del mundo. A lo largo de toda su obra traspasa los límites de la representación desde la fotografía y la pintura gestual, entre la figuración y la abstracción; utiliza soportes que le permiten agredir la imagen, e integra su cuerpo como herramienta, como al utilizar sus manos para intervenir la imagen.

Anselm Kiefer (Alemania, nac.1945) artista alemán que desarrolla su obra al integrar multitud de técnicas incluyendo pinturas, dibujos, acuarelas, collages y fotografías alteradas, materialidades "desde el plomo, el hormigón y el vidrio hasta los textiles, las raíces de los árboles y los libros quemados son tan simbólicamente resonantes como de gran alcance. Al integrar, expandir y regenerar imágenes y técnicas, saca a la luz la importancia de lo sagrado y lo espiritual, el mito y la memoria", según la galería Gagosian en los Ángeles USA.

Por otro lado, Michal Macku (Checoslovaquia, nac.1963) (figura 8), fotógrafo checo, reconocido por la creación de nuevas técnicas fotográficas, constituye un referente en la experimentación con la técnica y el manejo del cuerpo como auto-búsqueda y metáfora visual. Su trabajo hace uso de diversos soportes alternativos donde logra construir la fotografía más allá de la mera reproducción de la realidad. Como afirma W. Guadagnini en la página del artista "la cámara es la herramienta que desencadena el proceso creativo, pero de ninguna manera lo completa" Macku, M. (s.f.)

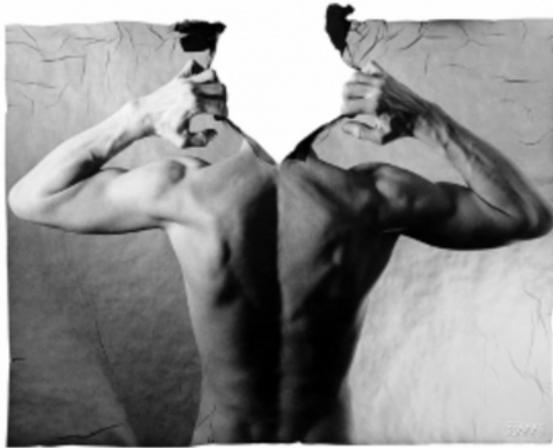


FIG. 8. Macku, M. (s.f.) s.t, [Gellages].

Como parte de mi propio proceso puedo citar mi experiencia en la Escuela Arte y Comunicación Visual (EACV) en la especialidad de dibujo con los profesores Gerardo Martí y Raquel Villarreal, cuando los estudiantes de especialidad realizamos una instalación en la cual partíamos de fotocopias que tomamos de nuestros cuerpos para construir la imagen, cuerpos presionados contra un vidrio; con la técnica de pincel seco, acrílico y pigmentos en goma, pasamos a la tela la imagen registrada a nuevo soporte, el acabado de los materiales y el acolchado final, se produjo la sensación buscada que fue más allá de lo visual, logrando un túnel donde el público tenía la obligación de pasar al entrar a la escuela, entonces, mirar, sentir y tocar eran parte de la propuesta.

Así bien se puede afirmar que el encuentro entre la fotografía y la pintura a lo largo de la historia, pone en entredicho la postura purista que concibe a la fotografía como solo un acto de ver y reproducir una realidad y a la pintura como el acto de hacer y expresar sobre una realidad, estas no son exclusivas, la razón que da origen material a cada una de ellas no determina por completo su destino, sino que cada una ofrece visiones nuevas y que efectivamente son estos (los artistas) los que determinan su relación en función del acto de comunicar, significar y crear.

Esto nos lleva al siguiente apartado que presenta los antecedentes y referentes relacionados directamente con el Cianotipo como medio experimental.

2.2. Cianotipo: Materialidad y experimentación

Referirme a Anna Atkins (Reino Unido, 1799-1871) (figura 9), botánica inglesa, como parte de los referentes y antecedentes, no solo establece un camino claro de cómo se puede adaptar y usar a bien una técnica para lograr un objetivo no necesariamente vinculados a ella, sino también válida una visión femenina en un ámbito masculino, como lo fue los inicios de la fotografía.



FIG. 9. Atkins, A. (1843), *Del Libro*
"Photographs of British Algae: Cyanotype
Impressions".

Atkins, considerada la primera mujer fotógrafa, que produjo y publicó el primer libro fotográfico "Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions.", del cual editó 12 copias, y publicó en dos partes, una entre 1843 y la otra en 1853, lo realizó usando la técnica inventada por el amigo de su padre, John Herschel. Ella pudo comprender las posibilidades materiales que este nuevo medio le ofrecía para lograr sus objetivos científicos. Recolectó, secó y almacenó gran diversidad de plantas y algas, elaborando valiosos herbarios, su trabajo le llevó alrededor de 10 años. Sus

cianotipias, aunque con un acercamiento científico de registro botánico, constituyen para este proyecto un referente histórico, visual, técnico y de género, específico según el problema de interés, su amplia exploración de la materia orgánica vegetal como motivo de representación a través de esta técnica, constituye una cita primordial.

Herschel fue impulsado por la necesidad de comprender los fenómenos fotoquímicos y aprovecharlos como herramientas para sondear el espectro electromagnético más allá de los estrechos límites ópticos impuestos por la visión humana. Utilizando recubrimientos sensibles a la luz sobre papel, buscó aventurarse por debajo del extremo de onda corta del espectro visible, en la región de los rayos ultravioleta o "actínicos" descubiertos en 1801 por Johann Ritter; y por encima del límite visible de onda larga, en la región de los rayos infrarrojos o 'térmicos', que había sido descubierto en 1800 por su padre, Sir William Herschel. En su diario general del 23 de abril de 1842: 'Descubierto la propiedad fotográfica del sesquicyanuret ferro rojo de Potassm (Ware, 2019)

Hersel “entre 1839 y 1842 dirigió cientos de experimentos separados sobre la sensibilidad a la luz de la plata sales, metales y vegetación, incluida una investigación de ferrocianuro de potasio” James, C (2021), junto a los descubrimientos del cirujano y químico Alfred Smees, se logró crear la técnica que es el primer proceso fotográfico que no usa plata, su sencillez y accesibilidad lo hizo popular pero no por mucho tiempo, a nivel industrial se inició en 1876 en la “Exposición del Centenario de Filadelfia, esta industrial aplicación anunció la adopción del proceso para dibujos esquemáticos de planos que serían utilizados por ingenieros y constructores” James,C (2021), hasta el final del siglo XX.

Se llegaron a dictar ciertas normas para el dibujo de estos planos [...]También debido a su bajo costo, la cianotipia fue ampliamente usada para hacer tarjetas postales, desde los inicios del

1900, permitiendo así que un gran número de aficionados a la fotografía pudieran tener a su alcance un sistema de reproducción de un gran número de copias (Di Castro, 2019)

La fotografía en un sentido más amplio, no es solo imagen, documento o memoria, sino también objeto, y las técnicas alternativas que son muchas, han potenciado los valores de la fotografía como objeto; dentro de estas técnicas, como las enumera C. Tomasini (s.f) y MrCs (2016): unas se crean desde la cámara como el Daguerrotipo adjudicado a J.M.Louis Daguerre 1839, el Calotipo (Talbotipo) de W.H.Fox Talbot 1841, el Negativo de Vidrio y Albúmina inventado por Abel Nièpce de Saint Víctor 1847, el Colodión Húmedo (Negativo – Ambrotipo – Ferrotipo) por Frederick Scott Archer 1851, la Placa Seca (Gelatinobromuro de Plata) desarrollado por Richard L. Maddox 1871; otras técnicas lo consiguen en el proceso de copiado, usando metales (Sales de Plata, Hierro, Oro, Platino, Paladio) o pigmentos, en la primera clasificación tenemos: Van Dyke profundizado por Arndt y Troost que en 1889, Papel salado es uno de los primeros procesos fotográficos creado por el científico inglés W.H.Fox Talbot en 1835. El Papel a la Albúmina fue creado en 1850 por Louis Désiré Blanquart-Evard, Argentotipo creado en 1842 por Sir John Herschel, Kallitipo creado en 1889 por el Dr. W.W.J. Nicol, Platino y Paladio de William Willis en 1873, en 1855 Alphonse-Louis Poitevin (1819-1882) inventó la Copia al Carbón. El Crisotipo creado en 1842 por Sir John Herschel y como una nueva versión “Nuevo Crisotipo” en 1987 por el químico, científico y fotógrafo inglés Dr. Mike J. Ware, Uranotipo fue inventado por un escocés, J. Charles Burnett, entre 1855, entre otros. En 1839 el Inventor Escocés Mungo Ponton y posteriormente en 1855 el francés Alphonse Louis Poitevin logran desarrollar la Goma Bicromatada técnica que no utiliza metales sino pigmentos, así como otras técnicas con elementos naturales tales como Caffenol de Dr. Scott Williams en 1995, Autotipia también creada por John Herschel en 1842, y como último la Impresión en clorofila o también conocida como Fotosintética gestada por el artista y educador Binh Danh alrededor de 2004.

El mundo fotográfico se hace pronto consciente de este fenómeno, y junto a la estandarización completa de los materiales modernos surgen distintas tendencias que tratan de recuperar las ventajas de algunos de aquellos materiales en desuso en ese momento. Esta tendencia se produce sobre todo en el ámbito de las bellas artes, donde las características específicas de los procedimientos en desuso tienen un valor especialmente significativo. A finales de los años 80 florece un interés inusitado acerca de aquellos procedimientos, en una corriente estética que quizás podríamos denominar nuevo pictorialismo. Se recuperan los procedimientos antiguos sobre todo por lo que tienen de pictórico, permitiendo trabajar sobre papeles gruesos y texturados o incluso sobre telas, madera, piedra o cualquier otro soporte (J. Jaime Munárriz Ortiz, 1999, pp. 462-463)

Cada uno de estos procedimientos permite formar imágenes fotográficas y objetos de carácter único, en cuanto a su acabado al transmitir propiedades específicas tangibles, su textura, peso, grosor, tono, brillo entre otras particularidades que varían entre uno y otro, permiten además acercar y movilizar la creación entre disciplinas como la pintura, el grabado, el dibujo etc.

Según la visión dominante en muchos de los movimientos vanguardistas (Cubismo, Futurismo, Expresionismo, etc.), el arte tiene que ver con la experimentación de nuevas formas y posibilidades expresivas, por lo que los fotógrafos del momento, olvidando lo que la cámara tiene de registro, trataban de convertir la fotografía en el medio artístico novedoso que ellos deseaban. El material fotográfico se distorsiona mediante combinaciones, solarizaciones, retículas, negativos de exposición múltiple, etc. Desenfoque granular, instante dinámico, encuadres cortados o exagerados en picado o contrapicado, perspectivas planas, basculamientos y ángulos de visión insólitos, fenómenos de anamorfosis, azares imprevistos de la instantánea, etc. influyen tanto en la fotografía como en la pintura del momento. La

cámara fotográfica estaba ampliando el imaginario visual de los artistas plásticos (Latorre, 2012, p. 28)

El advenimiento de la fotografía y la sociedad moderna produjo una ebullición de investigación, exploración y experimentación, donde tanto amantes de la ciencia como del arte se dieron licencia para crear, obtuvieron resultados tan diversos y potencialmente expresivos, poco a poco ante la postura purista se produjeron diversos documentos, eventos, grupos, revistas, exposición y organizaciones etc, con la postura ideológica y política, de que la expresión individual acabará por imponerse ante mecanismo de la nueva disciplina, tales defensores se conocen como Pictorialistas este ímpetu se expandió llegando a América, pero después de la segunda guerra mundial declinó su auge. El Pictorialismo constituye para mí un antecedente y referente por su exploración técnica como también por sostener la premisa de que la subjetividad e individualidad son parte de la creación fotográfica.

Dentro de las acciones surgidas en esta época destacan la agrupación Foto-Secesión (Photo-Secession)

Fue una de las primeras agrupaciones vanguardistas que se sumó a los movimientos de Viena y Múnich y la exposición *Verglag des Vereines Boldeder Kunstler Muchnes "Sezession"* [...] fue un movimiento impulsado por el fotógrafo, escritor, editor y galerista estadounidense Alfred Stieglitz, (nac.1864-fall.1946) [...] a su vez él también funda su propia revista: *Camera Work* como el vehículo para dar a conocer a los artistas de la Foto-Secesión. La revista se publicó de 1903 a 1917, y [...] *La Gallery 291* que exhibió el trabajo de vanguardistas europeos" (Nates, 2016)

Stieglitz emprendió estas y otras iniciativas junto el fotógrafo polifacético Edward Steichen (nac.1879-fall.1973), quien fue director del Departamento de Fotografía en el Museum of Modern

Art de Nueva York en 1947 y responsable de la exposición fotográfica más grande y relevante de la historia, The Family of Man realizada en 1955.

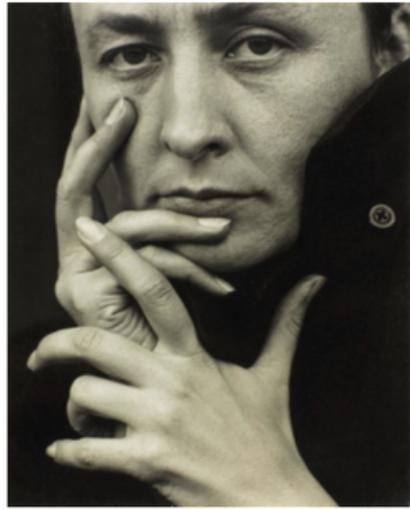


FIG. 10. Stieglitz, A. (1918)
Georgia O'Keeffe.



FIG. 11. Steichen E. (1902)
Autorretrato con pincel y paleta.

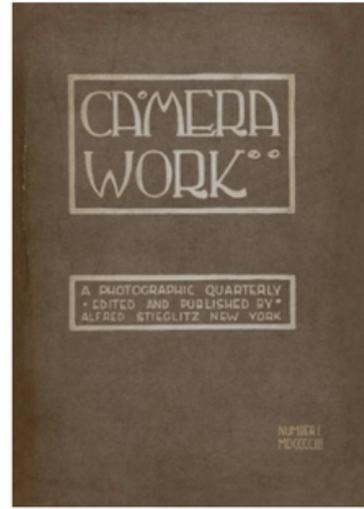


FIG. 12. Primera edición de la revista Camera Work. 1903

Por otro lado, en la revista ArtForum (Lobel, 2016) se da a conocer el proceso creativo en cianotipo de Robert Rauschenberg y Susan Weil (USA, nac.1930). Este artículo hace referencia a Revista Life 30, no. 15 de 9 de abril de 1951. Hablando de Fotos. El avance dice: "Blueprint papel, lámpara solar, un producto desnudo algunas fantasías vaporosas. (Figura 13) En él se muestran un fotoreportaje donde ambos Weil, entonces esposa de Rauschenberg, produjeron en colaboración aproximadamente desde 1949 hasta 1951. Lo que enfatiza en "el enfoque de Rauschenberg a la fotografía, a la colaboración experimentación, y a las pinturas que ambos estaban haciendo. [...], Weil aprendió de niña la técnica:

Esta abarca toda la carrera de Weil, apareciendo más recientemente en una serie de cianotipo

piezas que empezó a hacer con el fotógrafo José Betancourt en 2000". [...], este tipo de experimentación pictórica con textiles ocurre a lo largo de la carrera de Rauschenberg, su uso de la tela para velar u oscurecer, una estrategia usada a menudo, por ejemplo, en sus Combines, una década más tarde (Lobel, 2016)



FIG. 13. Edición de Life 30, no. 15
(9 de abril de 1951). Hablando de Fotos. El avance dice: "Blueprint papel, lámpara solar, un producto desnudo algunas fantasías vaporosas"



FIG. 14. Kirkland,W. (1951), *Robert Rauschenberg y Susan Weil revelando un plano en su bañera.*



FIG. 15. Rauschenberg R.
(1950) Sin título (Sue).



FIG. 16. Weil, S & Betancourt, J
(2007) *Leaf Hands*.

Como herencia directa de estas y otras acciones, Estado Unidos es centro geográfico del desarrollo actual y resurgimiento del Cianotipo. Se pueden mencionar de forma general dos exposiciones: la primera se inauguró recientemente la exposición, Winter Blues: Contemporary Cyanotypes, (Figura 19), comisariada por la directora del centro Ann Jastrab. Hasta el 5 de abril de 2020, la exposición presenta el trabajo de Diana Bloomfield, J.M. Golding, Brenton Hamilton, Bárbara Hazen, Max Kellenberger, Heidi Kirkpatrick, Meghann Riepenhoff, Paula Riff, Leah Sobsey y Brian Taylor (Smithson, 2020). Y la segunda exposición Into The Blue: The Cyanotype In Contemporary Photography, inaugurada el 9 de septiembre de 2020 con trabajos de Joanne Dugan, Nikolai Ishchuk, Adam Jeppesen, Timo Lieber, Fabiola Menchelli, Joni Sternbach, menciona en su catálogo en línea: “«Into the Blue» explora el trabajo de seis artistas internacionales que aplican el proceso de cianotipo tradicional, desarrollado por primera vez en 1841, a una práctica fotográfica contemporánea de formas innovadoras y convincentes”. (Into the Blue | 9 September - 14 November 2020, 2021) En esta exposición muestra diversas maneras de resolver y abordar la obra

desde el cianotipo. De las cuales extraigo a Riepenhoff por su trayectoria experimental química y matérica a partir del cianotipo, sostenida en el tiempo de su carrera artística.

Meghann Riepenhoff (USA nac.1979) (Figura 17), artista estadounidense oriunda de Atlanta, enfocada en el desarrollo de las técnicas fotográficas de laboratorio como medio para crear obras abstractas, dentro de ellas el cianotipo, en una de sus series Riepenhoff “enjuaga” los cianotipos con agua de mar. El proceso impregna la huella e inicia la reacción química que produce la imagen. Los diversos elementos del agua de mar, que incluyen arena, sal, algas, etc., inciden en las imágenes de manera aleatoria y experimental. Este referente engloba todo lo concerniente con la experimentación y el uso del lenguaje visual pictórico a partir de una técnica fotográfica. («Meghann Riepenhoff |», s. f.)

Por otro lado, Wu Chi-Tsung (Taiwán, nac.1981) (Figura 18), es un artista taiwanés que recurre al cianotipo en sus obra para realizar grandes paisajes que recuerdan al arte tradicional japonés, mezclado con papel de arroz que expone y arruga, va configurando las imágenes, expresa en su página oficial “obras de la serie “Textura arrugada” es similar a un fotograma, pero el objeto fotografiado es el papel en sí y el resultado del azar. Es un intento de combinar las imágenes shan shui de la pintura tradicional con la fotografía, el arte conceptual y la interpretación” (Chi-Tsung 吳.W, s.f.).

Pero se hace necesario indagar los aportes en el ámbito nacional con respecto a la experimentación fotográfica y material. Victoria Cabezas Green (USA nac.1950). (Figura 20), Máster of Fine Arts en Estados Unidos, vive en Costa Rica, durante 30 años, de 1973 al 2002, se desempeñó como profesora de diseño y fotografía de la Escuela de Artes Plásticas de la UCR. Ha realizado una importante labor como docente universitaria en el área de fotografía, lugar donde ha extendido su amplio conocimiento en el laboratorio químico fotográfico y la manipulación fotográfica, así como



FIG. 17. Riepenhoff, M (2015) *Entitled Littoral Drift, Deriva del litoral cerca de la costa # 209*



FIG. 18. Chi-Tsung, W. (2019) *Ciano-Collage 054.*



FIG. 19. Exposición *Winter Blues, cianotipos contemporáneos* (2020)



FIG. 20. Cabezas V. (1983) *De la serie Mujeres, gatos y televisores.*



FIG. 21. Quesada, C. (2017) *El otro 2%* [Cianotipo intervenido], propiedad del artista, Cortesía del autor.

técnicas alternativas. Como estudiantes de Cabezas, Luis Alfaro Salvatierra y Carlos Quesada Sibaja continúan con el legado y se desarrollan en la experimentación fotográfica.

Luis Alfaro Salvatierra, (Costa Rica, nac.1964) fotógrafo costarricense. Licenciado en Artes Gráficas de la Escuela de Bellas Artes de la UCR. Desarrolló su tesis en procesos especiales en fotografía química, dentro de ellos el cianotipo, en la cual menciona el procedimiento técnico para desarrollarlo. Constituye un referente local que plantea el procedimiento purista del cianotipo. Aunque el estudio no profundiza específicamente en el cianotipo, sino que este es parte del conjunto de obras producidas, permite marcar un punto de partida para proponer una exploración experimental de la técnica.

Carlos Quesada Sibaja, (Costa Rica, nac.1968) fotógrafo costarricense. Licenciado en Artes Gráficas de la Escuela de Bellas Artes de la UCR, enfocó su tesis de licenciatura en sobre el Colodión Húmedo, paralelamente experimentó con cianotipo y papel salado. Realizó un taller en México en año 2014, sobre técnicas antiguas del laboratorio fotográfico donde exploró el cianotipo (Figura 21), presentó los resultados en ha impartido talleres en nuestro país en diversas instituciones. Constituye otro referente indiscutible que plantea el procedimiento más experimental y libre del cianotipo.

A su vez mi proceso de formación académica en fotografía en el Colegio Universitario de Alajuela (2000-2003) aprendí de Alfaro Salvatierra procesos especiales, son en sí un antecedente y referente directo del actual proyecto. Sumergida ante la luz roja del laboratorio descubro para mi placer la libertad de experimentar, alterar, manipular y propiciar reacciones no predecibles, esperar con ansiedad el surgimiento de nuevas imágenes al vaivén del químico en la bandeja, en un arduo trabajo de proyección y control, prueba y error desarrollé mi proyecto de graduación haciendo uso de película de alto contraste, a su vez dio paso a una serie de obras fotográficas de película de alta

sensibilidad transferidas a negativos de alto contraste y positivada sobre la película nuevamente y otras sobre papel RC pintadas a mano. Esta serie denominada *Se perpetua*, (Figura, 22, 23,24), no solo representa el inicio referencial técnico sino simbólico y conceptual, el cuerpo desnudo femenino en el agua muestra su energía renovadora y reconstructiva, aquí puntualmente da inicio de *Cuerpo Vivido* con una pausa de 16 años.

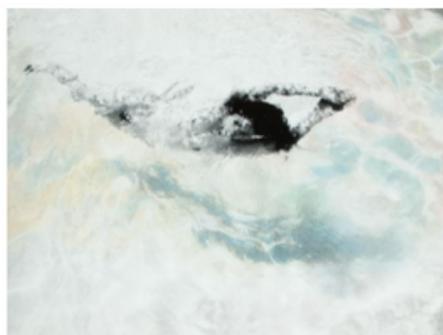


FIG. 22. Fuster, P. (2003) De la serie *Se perpetua*.



FIG. 23. Fuster, P. (2003) De la serie *Se perpetua*.



FIG. 24. Fuster, P. (2003) De la serie *Se perpetua*.

De los referentes y antecedentes citados me permite entender el tránsito de la imagen fotográfica en la historia y en específico el cianotipo, pretendo a través de este recorrido destacar la comprensión de la técnica como alegoría al contenido de la obra por cada uno de los citados, esta permite transformar la imagen representada de forma activa e ir construyendo paso a paso el significado, la exploración de la técnica lleva al contenido hacia significaciones propias, auténticas, permite al creador sacar el aura de la obra.

2.3. El arte como proceso terapéutico en la salud mental.

Dentro de la formulación de la problemática de este proyecto la experiencia personal del individuo y la obra como proceso terapéutico son la motivación interna que da vida a *Cuerpo Vivido*. Parto de la premisa que toda creación auténtica no puede dejar de lado el autoconocimiento, como seres subjetivos esto implica una posibilidad de poner en práctica acciones y conocimientos encaminados al tratamiento de las dolencias del ser, comprendido este como un ente integral entre lo físico y lo emocional.

La introspección busca entender los estados interiores del ser, y se apoya en la reflexión del sujeto, si queremos interiorizarnos para llegar a lo intrínseco de nuestro ser, la introspección debe recurrir a la autoobservación y la reflexión sobre nosotros mismos. Si queremos hacer un trabajo de introspección en un sujeto, debemos recurrir a que el sujeto pueda auto observarse y reflexionar sobre sí mismo, además de poder exteriorizar, describirlo e interpretarlo para que podamos entender al sujeto. La complejidad es que no existe un solo método, sino se recurre a varios métodos para poder conseguir la información que necesitamos en la investigación (Maristany & Perfil, s.f.)

Dentro de esa subjetividad, el dolor manosea al ser en su proceso de formación, el dolor medio entre el yo y la obra. El dolor no es conceptual, es carnal y se padece, ese sufrimiento tiene como hogar al cuerpo donde se manifiesta la interioridad del sujeto.

El dolor es subjetividad, experiencia común, [...] Es un hecho personal, que hace palpable la condición de finito del hombre: aquél que sufre se reconoce como mortal. El dolor es proximidad a la muerte, conciencia de fin que se nos aparece de forma violenta, imprevista. Es signo de humanidad, está en el ser del hombre el sufrir, así como lo está el morir (Pérez Marc, 2010, p.434)

La postura terapéutica al representar el dolor en el arte establece en primera instancia una necesidad consciente de contrarrestar ese dolor, de buscar maneras para alejarlo o eliminarlo, de esta forma expresar y compartir con el público a través de la obra.

Los seres humanos encuentran su capacidad de resistencia personal en principio en lo que saben acerca de las resistencias de los demás: esta resistencia está hecha a la medida del grupo social de pertenencia [...] el alejamiento del dolor nos vuelve al mundo con una sensación de renacimiento que durante un tiempo más o menos largo hace experimentar la intensidad de la existencia (Breton, 1999)

Acá entra en juego la comprensión del cuerpo, la manifestación del dolor en él y la experiencia de la enfermedad, dentro del marco filosófico fenomenológico de cuerpo vivido, Passerino (2018) cita a su vez Merleau-Ponty:

Tengo consciencia del mundo por medio de mi cuerpo, y esto también supone que actúa como fondo sobre el cual emerge toda relación, cuna de la intersubjetividad y de la figuración del sentido. [...] El cuerpo, tiene en la experiencia un carácter subjetivo: soy mi cuerpo, lo cual nos revela un modo de existencia más ambiguo cuya unidad es siempre implícita y confusa.

[...] El dolor hace que aparezca el ser corporal, el cuerpo sano es transparente y habitual.[...] En la enfermedad, se produce un quiebre, dado que rompemos con esa familiaridad, el cuerpo puede volverse una presencia extraña -como alienación o extrañamiento- que molesta a los hombres en el normal ejercicio de su vida y en sus ocupaciones y sobre todo aquello que los hace sufrir [...] una enfermedad basta para modificar el mundo fenoménico, es entonces que el cuerpo hace pantalla entre nosotros y las cosas [...] Nunca dejó de ser mi cuerpo y por ello la enfermedad no es más que conciencia corporal encarnada, un cuerpo desgarrado en sus contradicciones, en guerra consigo mismo y llamando a otros oídos y otras miradas para reconocerse, reintegrarse a sí mismo y al mundo, y volver a ser así ese “centinela mudo” e invisible que permanece detrás de todos mis actos y mis palabras.

A su vez, la enfermedad como expresión del cuerpo vivido presupone una reorganización, no necesariamente deriva en una “negatividad” o limitación de la existencia, sino que como Merleau-Ponty recuerda, muchos fenómenos pueden desempeñar el papel de reveladores, a condición de que, en lugar de ser sufridos como hechos puros que nos dominan, se conviertan en el medio de extender nuestro conocimiento (Passerino, 2018, pp. 54-63)

El padecimiento se sufre, se vive como una fragmentación y destrucción del ser, de ahí que un proceso terapéutico implique realizar la acción y efecto de reconstruir, rehacer y reorganizar. Desde la experiencia artística propia, el quehacer artístico siempre significó un espacio, donde lo consciente e inconsciente intercambiaban protagonismos, donde una se pone ante el espejo de la verdad. La capacidad de sumergirme en mi propia realidad o separarse para contemplarla como un extraño me ha permitido tener empatía y compasión hacia mi misma, pero también me expone directamente ante la culpa y el dolor en sí mismo, me lleva a afirmar que a través de la acción de crear y el hacer artístico se encuentra un espacio de liberación y desarrollo personal fundamental.

El ejercicio consciente del arte como mecanismo terapéutico no es siempre claro de definir en los referentes y antecedentes en la historia del arte, que es ahí donde trataré de enfocarme. Pero como un breve marco de antesala, Sapetti (2011) cita ampliamente en sus libros muchos casos de artistas visuales con depresión como fuente fidedigna de que el sufrimiento y el arte se entrecruzan más de lo que se comprende. Artistas como Vincent van Gogh, Egon Schiele, Edvard Munch, Salvador Dalí entre otros, despliegan momentos depresivos que se intercalan con otros de alta producción creativa, se deduce que mientras se padece una crisis de depresión no se crea, cuando dicha crisis pasa, estos se desbocan en liberar el dolor por medio del proceso creativo.

Artistas de distintas disciplinas (literatura, cine, pintura, música) han plasmado en sus obras, arquetipos y características que nos permiten reconocer en ellas situaciones que observamos en las consultas con los pacientes, en la vida diaria, en nuestros allegados o en nosotros mismos. Ya sea describiendo sus casos personales o proyectándose en un otro imaginario o en un alter ego (Sapetti, 2011, p. 7)

El gusto casi obsesivo de fotógrafa Diane Arbus (USA, nac.1923-fall.1971) por lo excéntrico y lo sórdido de los personajes cotidianos y callejeros solo eran reflejo de su propia angustia, asimismo la joven fotógrafa Francesca Woodman (nac.1958–fall.1981) se buscaba a través de sus innumerables autorretratos e indicios materiales, su cuerpo desnudo era testigo de los “demonios” internos. Es así como Jo Spence (nac.1934 - fall.1992), (Figura 25), artista y fotógrafa británica también utilizaba la fotografía como herramienta de representación y de terapia de procesos personales y sociales. Ella profundizó sobre la relación entre el fotógrafo y el sujeto; el control sobre su propia representación, en sus propuestas de cómo el “objeto fotografiado” es autor y actor de la narración visual constituye un referente que me aporta planteamientos sobre el concepto de arte terapia y específicamente fototerapia, así como la exploración de la representación de sí mismo a través del cuerpo.

En la actualidad los artistas expresan sus acciones terapéuticas en el arte de una forma más explícita y directa, donde padecer cierta condición deja de ser un tabú, considero que esto responde a una sociedad que va tomando conciencia poco a poco de la alta incidencia de las enfermedades mentales, las importancias de estas y la necesidad de eliminar estigmas sociales y prejuicios recurrentes.

Por otro lado, la artista visual, Clara Lieu, (Figura 26), con estudios en diseño y arte en Nueva York a inicios del 2000, desarrolla en la mayoría de su trabajo conceptos de soledad, padecimiento de la depresión y sus efectos. La obra Cayendo: Emerge, “Es una serie de dibujos de figuras que representan el largo proceso de tratamiento que comenzó al recibir un diagnóstico. Estos dibujos muestran este proceso simultáneo de la depresión que se va cuando emerge mi verdadero yo” (Lieu, 2020), sus obras me remiten a los diversos estados mentales y emocionales identificados para la producción de este proyecto.

También, Leanh Freed, fotógrafa estadounidense nacida y criada en Nueva York, ingeniera química y ambiental, graduada de fotografía en el 2018. Tiene un acercamiento e interés en la materia y la química, sus obras constituyen como ella indica en su página web “un medio para hacer frente a las tensiones cotidianas, cosas que persisten y absorben el enfoque mental, el tiempo y la energía” (Freed, s. f.), a través del análisis de su obra me permite entender al abordaje de la ansiedad por medio de la imagen y el enfoque preciso en las materialidades, las texturas y el agua como motivos expresivos y el desarrollo del proceso de revelado del laboratorio como una metodología terapéutica.

Michael Bach, (Figura 27,) fotógrafo graduado de la Escuela de Arte de Yale, Bach pasó dos décadas como profesor y fotógrafo de paisajes hasta que tuvo un colapso mental que culminó en un intento de suicidio, él define a la fotografía como su fuerza estabilizadora, el abordaje de Bach

me permite comprender las representaciones de las diversas estaciones emocionales dentro de un trastorno mental e identificar signos comunes en la vivencia de la depresión.



FIG. 25. Spence, J. (1984)
Fototerapia: el final de mi fase anal.



FIG. 26. Lieu, C. (2014) *Cayendo:
Emerge.*



FIG. 27. Bach, M. (2014.) *Self.*

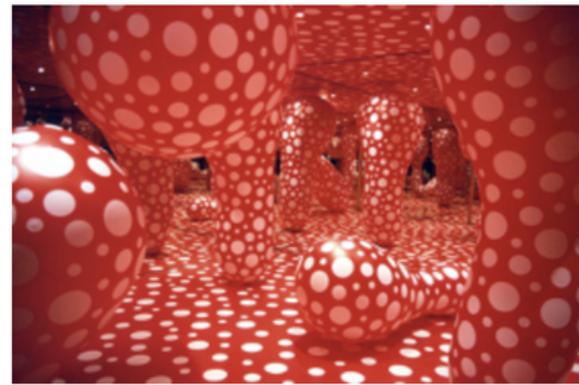


FIG. 28. Kusama, Y. (1998) *Dots Obsession,
Infinity mirrored Room.*

Como antecedente académico, Delgado Santoro, M. (2019), presenta Fragmentos de un cuerpo enfermo: una mirada a la depresión desde el arte. Trabajo Final de Graduación de la Carrera de Artes Visuales, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, ella produce obras en formato de videoarte que abordan la depresión, donde integra semánticamente el agua como elemento simbólico de la misma. Delgado expresa “logro entender más acerca de mi condición, he sido capaz de entender más acerca de mi misma, por lo que este proceso ha sido una búsqueda introspectiva, desde la cual he podido observarme, al llevar mi intimidad a un público, con el cual compartí las aflicciones que han formado parte de mí, la mayor parte de mi vida” (Delgado Santoro, 2019, p. 53)

Mis estudios en artes visuales desde muy joven se vieron inclinados por expresar la relación directa de mi cuerpo y desarrollo personal, durante los años de formación en la EACV (1995-2000) en la especialidad de dibujo, antes existente, la reflexión guiada por la profesora Raquel Villarreal, me permitió sensibilizar y generar un grupo de obras donde exploré el concepto de nacimiento, figuras que emergen de vulvas gigantes, cuerpos que se conforman o deforman en hilos de sangre, con un vínculo fuertemente fisiológico, pero también simbólico a los ciclos menstruales y cómo estas expresiones específicas del cuerpo femenino determinaban mi identidad como ser (Figura 28). El padecimiento de fuertes dolores menstruales me llevaba a concebir mi existencia bajo este sufrimiento, a sí mismo me predispusieron a tener una especial sensibilidad ante la vida y sus emociones, el ciclo menstrual era un momento de lucidez sensorial y emocional que me guiaron a profundas reflexiones personales. A largo de mi vida esta conexión con el cuerpo y el dolor han figurado mi camino, endometriosis severa, dificultades en el parto de mi hijo, la histerectomía radical prematura, diagnóstico de depresión y ansiedad, así como la eventual menopausia temprana me llevan nuevamente a reconstruirme a través de este intenso proceso de creación visual que constituye Cuerpo Vivido. Lo que me encamina al último binomio, pero no menos importante.



FIG. 29. Fuster, P. (1999) s.t.

2.4. La representación del cuerpo y la construcción de la identidad.

Sustento mi posición y propuesta referenciando a la filosofía, aquella donde encuentro comprensión e identificación personal. Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) filósofo francés es un creador del nuevo pensamiento y la transdisciplina, de su vasta obra, se rescata la Fenomenología de la Percepción, escrito en 1945.

Para él la percepción es una apertura primordial al mundo vivido, y sostiene que la idea que nos hacemos de la realidad se construye inevitablemente por nuestra percepción del mundo, toda consciencia es conciencia de algo, la conciencia del cuerpo es ampliamente reflexionada por Merleau-Ponty, él define el cuerpo como objeto y como sujeto. Toda consciencia está ligada a algo y es perceptiva, afirma que para apreciar la ciencia con rigor, su sentido y alcance se debe primeramente despertar la experiencia del mundo, la ciencia debe ser entendida como la segunda expresión porque está siempre precedida por la experiencia del mundo (Edgar Morin, 2015)

Desde la filosofía el planteamiento del cuerpo como sujeto se profundiza en la obra de Merleau-Ponty donde se puede extraer la siguiente cita que resume su planteamiento:

Los seres humanos que vivimos en el siglo XXI nos hemos acostumbrado a ser tratados como cuerpos objetos y, lo que es más peligroso, empezamos a creernos que somos meras corporalidades-objetivas que pueden ser separadas si caen enfermas del mismo modo que un vehículo es arreglado cuando se avería. [...]. La historia de la filosofía está cruzada por diversos intentos de dar razón del ser humano de distintos modos entre los cuales se halla el que se realiza en base a la caracterización de la conciencia y el cuerpo. Esto [...] ha sido magistralmente estudiado por la fenomenología y en concreto desarrollado magníficamente en la obra de Maurice Merleau-Ponty (Calvo, 2004)

Por lo tanto, todo aquello que se manifiesta en el cuerpo es en sí, el ser mismo y su relación con el mundo, el cómo se establece esa relación, es la que produce los efectos en el cuerpo, pero estos a su vez son la causa expresa de la existencia en una determinada realidad.

En el mismo instante en que vivo en el mundo, en que estoy entregado a mis proyectos, a mis ocupaciones, a mis amigos, a mis recuerdos, puedo cerrar los ojos, re-costarme, escuchar mi sangre palpitando en mis oídos, fundirme en un placer o un dolor, encerrarme en esta vida anónima que subtiende mi vida personal. Pero precisamente porque puede cerrarse al mundo, mi cuerpo es asimismo lo que me abre al mundo y me pone dentro de él en situación (Ferrada-Sullivan, 2019)

Ahora bien, desde el ámbito de las artes visuales, las representaciones del cuerpo responden en su gran mayoría a la concepción de cuerpo-objeto, correspondiente a una cultura patriarcal, que ha marcado fuertemente a los géneros y su lugar en la sociedad.

El pensamiento postmoderno y las diferentes teorías feministas han provocado, sin duda, una revisión de los modos de representación del cuerpo en el arte, [...], ya no se concibe como un simple objeto de deleite visual, como un elemento material y pasivo, sino como una plataforma artística, una zona de inscripción de conductas sexuales y sociales, un reflejo de la ideología y del poder [...], podemos situar los trabajos de Cindy Sherman, Bárbara Kruger, Sherie Levine, Sophie Calle, Nan Goldin o Nancy Spero (Escudero, 2007)

El cuerpo es siempre mi cuerpo, un cuerpo personal [...], con el cuerpo sufrimos y gozamos, con él nos sentimos en comunión con el otro o distantes [...], por último, es el cuerpo el que nos lleva a la experiencia suprema de la muerte (Aisenson Kogan, 1981)

En la producción artística la experiencia vivida y el cuerpo son uno mismo, cobra sentido, y más aún cuando se refiere a la ineludible relación del cuerpo y la mujer, la mujer es la encarnación histórica de la concepción cuerpo-objeto, esta reducción le confiere una serie de experiencias personales y sociales que da origen a su género e identidad. “Como ya lo analizara Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, la tradición de pensamiento ha vinculado a la mujer a la inmanencia, a la naturaleza, a la reproducción, a la carencia de trascendencia; es decir, al cuerpo” (Kubissa, 2015).

Los cuerpos femeninos están fuertemente sometidos a la vigilancia, así como a la automodelación del cuerpo, para que coincida con los elementos externos de valoración del cuerpo femenino. Las mujeres necesitan autodisciplinarse y someter cada aspecto de su cuerpo y de su conducta a la regulación externa y a los ideales exigidos para conseguir la aceptación social. La imagen de las mujeres es más sensible a los juicios que hacemos sobre los cuerpos y su comportamiento social, precisamente, porque la sexualidad femenina sigue estando fuertemente ligada a la maternidad y al cuidado y, por tanto, es una cuestión grupal más que meramente individual (Grau, 2018, p. 5).

El hecho de que la mujer está ligada a la naturaleza, al ciclo cósmico por el que es poseída, no reduce sus necesidades subjetivas, así como es reconocida como exigencia natural y al mismo tiempo subjetiva la necesidad sexual del hombre. Pero esta diversidad natural del cuerpo de la mujer ha sido traducida —culturalmente— en desigualdad histórica; identificándose con aquel cuerpo distinto, para más fácilmente poder privarla de las necesidades subjetivas que hubieran impuesto un mínimo de reciprocidad. [...] Todo lo que se refiere a la mujer está dentro de la naturaleza y de sus leyes. La mujer tiene la menstruación, queda encinta, pare, amamanta, tiene la menopausia. Todas las fases de su historia pasan por las modificaciones y las alteraciones de un cuerpo que la ancla sólidamente a la naturaleza (Basaglia, 1985, pp. 17-35).

Por consiguiente, en cuanto al cuerpo de la mujer y la asociación que establezco para la reconstrucción del ser, se aborda las implicaciones que esto pueda requerir. Dentro de muchas concepciones el ser es el concepto más general y abstracto que designa la existencia de algo en general.

En cuanto a los humanos, la entidad ser humano implica que tengamos comprensión de nosotros mismos, de nuestra propia conciencia, y ese discernimiento

[...] es conciencia del dolor, una persona se va volviendo consciente a través del dolor. Una persona es precavida cuando debe evitar cometer equivocaciones que le provoquen dolor. Se dice habitualmente que las personas se preguntan de dónde vienen, a dónde van, cuál es el sentido de sus vidas. Estas preguntas se realizan verdaderamente sólo cuando el dolor vuelve autoconscientes a las personas (José G. Contreras, Monografias.com, s. f.)

De ahí que reconstruir algo explícitamente implica una experiencia no satisfactoria o inadecuada de algo, deviene la necesidad de volver a unir o construir ese algo. La identidad de

género como construcción social determina diferencias sustanciales entre los sexos, Marcela Lagarde (1990), define:

La identidad de las mujeres es el conjunto de características sociales, corporales y subjetivas que las caracterizan de manera real y simbólica de acuerdo con la vida vivida. La experiencia particular está determinada por las condiciones de vida que incluyen, además, la perspectiva ideológica a partir de la cual cada mujer tiene conciencia de sí y del mundo, de los límites de su persona y de los límites de su conocimiento, de su sabiduría, y de los confines de su universo. Todos ellos son hechos a partir de los cuales, y en los cuales las mujeres existen, devienen (Lagarde, 1990).

En mi caso particular la experiencia vivida desde el dolor y la enfermedad mental, no solo me configuran como persona y mujer, sino que me plantea la oportunidad de reorganizar y redefinir mi relación con el mundo y por consiguiente reconstruir mi ser, a partir de la representación expresiva del cuerpo.

Solo queda por abordar el concepto de desnudez o cuerpo desnudo, desde una visión no solo erótica, sexual, que pareciera inevitable su alusión, sino simbólica-espiritual, en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española explica que la acción de desnudar proviene del latín *denudāre*. Sus acepciones son: 1. Quitar todo el vestido o parte de él. 2. Despojar algo de lo que lo cubre o adorna. Desnudar los altares, los árboles. 3. Desvalijar, desplumar a alguien. 4. Desprenderse y apartarse de algo. Desnudarse de las pasiones. El acto de la desnudez tiene múltiples implicaciones, y en nuestra cultura occidental específicamente asociaciones teológicas del pecado o, para mi más relevante, asociaciones relacionadas con la transformación metafísica.

Esta intención se evidencia con claridad en las representaciones del cuerpo del artista como motivo propio de su creación en el arte performativo, como un ente expresivo a partir de la

década de los 60 y 70 en occidente en tiempos de la Guerra Fría, caracterizados por fuertes enfrentamientos sociales, como anota en Warr & Jones, (2011)

El cuerpo del artista se convierte en expresivo, gestual en ocasiones agresivamente reivindicativo [...] a finales de la década de los 1950 y principios de la de 1960, el arte corporal aspiraba en gran medida a exhibir el «yo» en toda su encarnación como una forma de reivindicación del propio «ser» (Warr & Jones, 2011)

Me parece valioso acá resaltar los aportes que se dan desde la Pedagogía del cuerpo y las artes escénicas, como bien lo recalca Roxana María Buján Gómez, (2018), acerca de la imagen corporal:

La aceptación de esa imagen es un factor que se debe trabajar si se quiere realizar pedagogía del cuerpo, es tan importante la lectura que hacen los demás, que es a partir del reconocimiento y el mensaje que emitan las otras personas, que construimos una relación satisfactoria de la imagen del propio cuerpo. La autoestima es parte de este canal comunicativo donde se crea un juicio de valor, una lectura de lo que se observa.

La imagen corporal está íntimamente ligada a la autoimagen, a la autoestima y al sentimiento de sí o identidad, en tanto el cuerpo como tal y la imagen que se forma en el psiquismo de dicho cuerpo, formarán parte de la identidad personal y social del sujeto (Roxana María Buján Gómez, 2018)

Los antecedentes y referentes acá expuestos buscan priorizar en casos donde se hace uso del cuerpo desnudo femenino como campo creativo para el autoconocimiento y autorreferencial. Florine Stettheimer (USA, nac.1871–fall.1944) (Figura 30), se registra como la primera mujer que se representó desnuda en el ámbito de la pintura moderna; la pintora expresionista Paula Mondersohn-Becker (Alemania, nac.1876-fall.1907) (Figura 31), y su pintura que lleva como título

Autorretrato en el sexto aniversario de bodas (fig. 5) y está datado el 25 de mayo de 1906, representa su cuerpo en gestación. Carolee Schneemann (USA, nac. 1939–fall. 2019) (Figura 32), constituye el primer referente que representa el cuerpo desnudo femenino desde una perspectiva feminista, en sus obras de carácter multidisciplinario se configuran acciones transgresoras partiendo de la vivencia específica del cuerpo femenino, rescato su postura de mirar el cuerpo desde sí misma e inclusive usarlo como herramienta de creación de la imagen.



FIG. 30. Stettheimer, F. (1915),
*Un modelo (Autorretrato
desnudo)*.

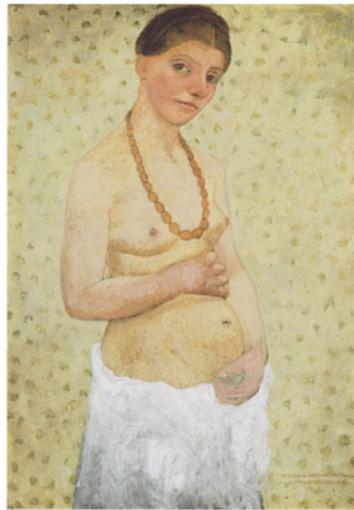


FIG. 31. Modersohn-Becker,
P. (1906) Autorretrato en el
sexto aniversario de boda.



FIG. 32. Schneemann, C. (1975-77)
Interior Scroll, Desplazamiento interior.

Retomo a Francesca Woodman, ella emplea su cuerpo como elemento de relación y contraposición con su entorno, el cuerpo interactúa con el espacio y los objetos, desde una visión íntima y personal que reivindica su existencia.

A su vez la obra de Ana Mendieta (La Habana, nac.1948 – Nueva York, fall.1985) (Figura 33), artista cubana exiliada en Estado Unidos, que dedicó su corta carrera a la reivindicación de la

mujer con una mirada crítica de la sociedad, usando su cuerpo como medio de expresión del dolor, el racismo, la política, la violencia, etc. así también, la conexión entre lo humano y lo natural, su cuerpo fue la herramienta y el canal para expresar sus vivencias, su obra es referencial por el manejo exploratorio de este y su uso simbólico que pone en relación orgánica la materia, el entorno natural y el cuerpo.

Trabajos como Body of Work de Polly Penrose artista londinense, (Figura 34) exhibido en 2016 en la Galería Hoxton en Londres, y publicada en diversos medios, explora el lenguaje corporal para hablar sobre la necesidad de pertenecer y encajar; la artista lituana Violeta Bubelytė (Lituania, nac.1956) (Figura 35), Bubelytė: y su amplia serie de Autorretratos, se ha representado desnuda en diferentes contextos durante casi 40 años, convierte a su cuerpo en una herramienta creativa, el material, el medio más importante de su expresión artística.



FIG. 33. Mendieta, A. (1981) *Isla.*



FIG. 34. Penrose, P. (2007)
Christie's Attic.



FIG. 35. Bubelytė, V. (1993) *Desnudo*
57

En nuestro país, Karla Solano (Costa Rica, nac.1971) (Figura 36), “aborda los inicios de su obra en fotografía y el arte contemporáneo y analiza el conocimiento del cuerpo humano como una de las grandes temáticas del arte y el reconocimiento de su propio cuerpo como principal sujeto de estudio, central en sus distintas temáticas, proyectos y exposiciones” (Quirós-Valverde, 2016). A su vez, la exposición del M.A.D.C. (1998). En el catálogo de la exposición *El cuerpo en / de la fotografía*, del cual Solano es partícipe, indica:

...reúne a un grupo de artistas que usan el cuerpo como imagen manipulada en la fotografía. Al mismo tiempo, ellos alteran el corpus de ésta en virtud de hacer consciente la deconstrucción de sus procedimientos, o parte de estos, con la finalidad de cuestionar perceptivamente la ya tradicional visión de los géneros y arquetipos fotográficos. [...] A través del medio fotográfico – como un cuerpo per se- el grupo de artistas que componen la exhibición cuestionan sus vidas, reflexionan a través de él sobre otros aspectos. Muchos de ellos definen su relación psíquica con el cuerpo en la medida en que rasgan, empacan, clavan, tiñen, pegan o subvierten el orden de los procesos químicos de la fotografía (...) Otros sobredimensionan, fragmentan la imagen, esconden el mismo cuerpo o capturan toda su descarada realidad y la presentan en forma cuidada y noble (*El cuerpo en / de la fotografía* | Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, s. f.)

Sussy Vargas Alvarado (Costa Rica nac.1967) (Figura 37) Especialista en Historia de la fotografía en Costa Rica y procesos fotográficos antiguos analógicos. Licenciada en Artes Plásticas de la Escuela de Bellas Artes de la UCR, con posgrado Propiedad Intelectual. Universidad Estatal a Distancia. UNED, ha desarrollado ampliamente diversas técnicas fotográficas experimentales y como mucha de su obra gira en torno a la representación del cuerpo y la identidad. Mucha de la obra de Vargas no solo es un referente sobre la experimentación con el medio fotográfico, la

deconstrucción de la imagen y su materialidad, sino también sobre su acercamiento visual y poético a la representación del cuerpo como proceso de autoconocimiento.



FIG. 36. Solano, K. (1996) *Espejo interior*

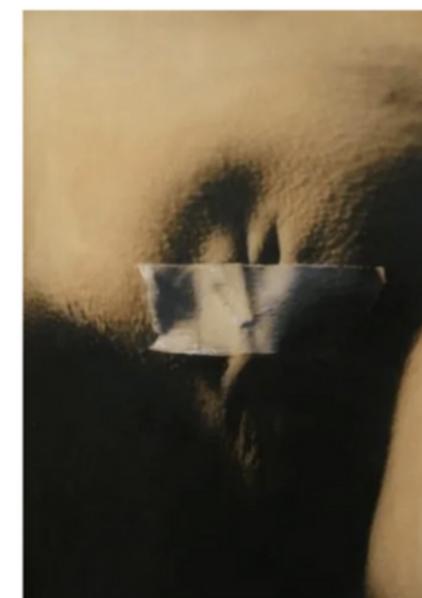


FIG. 37. Vargas, S. (2000), *Formas del Silencio*

Mi principal referente y antecedente es todo mi proceso anterior desarrollado, ya que es el cuerpo desnudo femenino y su representación diversa, ya sea autorreferencial o no, el que ha ocupado y ocupa el espacio de mi creación, dibujar, pintar o fotografiar el cuerpo es mi pasión, comprender a través de sus formas, acciones y relaciones con el espacio lo que somos y soy, aunque el acercamiento hacia mi propio cuerpo cambia para este proyecto con la intención predefinida de expresar específicamente una experiencia de vida muy personal y específica, anteriormente el uso de mi imagen era una referencia general y accesible, actualmente ponerme como objeto, sujeto y fin de la obra constituye un abordaje nuevo, de ahí que el proceso creativo se vivencie como terapéutico. Mi proceso creativo es una cadena, en la cual un eslabón da vida al otro, y estos se mantienen íntimamente vinculados. (Figura 38-43)

Por último, para terminar de exponer todas las aristas de mi propuesta hago alusión a los elementos simbólicos de la materia el agua y elemento simbólico de la energía la luz (sol).



FIG. 38. Fuster, P. (1999) s.t.



FIG. 39. Fuster, P. (1998) s.t.



FIG. 40. Fuster, P. (1998) s.t.



FIG. 41. Fuster, P. (2016) *De la serie Paisaje Corporal.*



FIG. 42. Fuster, P. (2019) *De la serie Paisaje Corporal.*



FIG. 43. Fuster, P. (2019) *Reverso.*

2.5. Los elementos simbólicos

El mundo creado en *Cuerpo Vivido* no tendría sentido si no abordase teórica y conceptualmente el elemento del agua y la luz como piezas fundamentales de este proyecto, en el encuentro con el cianotipo, comprendí exactamente la fuerza de estos elementos y su relación tiempo-espacio en la obra y el proceso terapéutico.

En física y filosofía, materia es el término para referirse a los constituyentes de la realidad material objetiva, entendiendo por objetiva que pueda ser percibida de la misma forma por diversos sujetos. Se considera que es lo que forma la parte sensible de los objetos perceptibles o detectables por medios físicos. También se usa el término para designar al asunto o tema que compone una obra literaria, científica, política, etc. Esta distinción da lugar a la oposición "materia-forma", considerando que una misma materia, como contenido o tema, puede ser tratado, expuesto, considerado, etc. de diversas formas: de estilo, de expresión, de enfoque o punto de vista.

En física, se llama materia a cualquier tipo de entidad física que es parte del universo observable, tiene energía y es capaz de interactuar, que ocupa un lugar en el espacio y que tiene masa o no y duración en el tiempo. La materia no másica ocupa una gran parte de la energía del universo corresponde a formas de materia formada por partículas o campos que no presentan masa, como la luz y la radiación electromagnética («Materia, s.f.).

Cuando hablamos del agua, nos remite directamente a lo esencial, dentro de nuestro mundo el agua es en sí misma vida y existencia, es una materia con características únicas, la más abundante y determinante en todos los procesos físicos, químicos y biológicos existentes en nuestro planeta. La edición 861 de la Revista de la Universidad de México (2020), dedicada exclusivamente al agua, nos deja claro desde diversas perspectivas lo que es el agua. Es la base de la vida en la Tierra, sin

ella no podrían existir los seres vivos (humanos, animales, plantas y demás organismos). El agua es el medio donde se originó la vida y lo que permitió la evolución. Para nuestra sociedad, el agua dulce es el bien máspreciado y tiene un valor económico, ambiental, cultural y social, con el agua la humanidad satisface todas sus necesidades, aproximadamente el 70% de la superficie del nuestro planeta tierra está constituido por agua, el 2,5% es agua dulce, y de ésta menos del 1% es accesible para el consumo humano. El resto (97,5%) corresponde a los mares y océanos, o sea es agua salada, por lo tanto, el agua es por mucho el bien máspreciado que tenemos, y altamente susceptible a nuestra desproporcionada contaminación. El agua no tiene forma propia: adquiere la forma de aquello que la contiene, el agua está en nuestras células, cuerpo, en el aire, sobre la superficie, bajo tierra, en todo su ciclo se transforma de diversos estados, el agua ocupa un espacio, que fluye y ese movimiento tiene una capacidad energética poderosa. Así que el agua, así como esencia de vida puede destruirla.

El programa de herramientas educativas sobre la conservación y el uso sostenible del servicio ecosistémico agua del Instituto Costarricense de Acueductos y Alcantarillados pone a disposición recursos varios definen lo siguiente con respecto al agua, 2014, señala que:

...la estructura del agua es sencilla: está formada por un átomo de oxígeno, que tiene carga negativa, y dos átomos de hidrógeno, que tienen carga positiva. Esta cualidad la convierte en una molécula polar, ya que tiene un extremo positivo y otro negativo. [...] El agua no tiene color, sabor ni olor y se le conoce como el “solvente universal” porque disuelve más sustancias que cualquier otro líquido; esta propiedad se debe a su capacidad de formar puentes de hidrógeno con otras sustancias, ya que estas se disuelven cuando interaccionan con las moléculas polares del agua. Esto significa que a donde vaya en el planeta, lleva importantes sustancias químicas, minerales y nutrientes necesarias para la vida. Para los seres vivos, esta

capacidad disolvente es la responsable de dos funciones importantes: la primera, es el medio en el que transcurre la mayoría de las reacciones del metabolismo, con el aporte de nutrientes y la segunda, favorece la eliminación de desechos se realizan a través de sistemas de transporte acuosos. [...] El agua pura es neutra (pH. 7), lo cual significa que no es ácida ni básica. En nuestro planeta el agua existe en tres estados: sólido, como el hielo o la nieve, líquido, como la lluvia, y gaseoso, como el vapor de agua que forma las nubes. Estas cualidades hacen que el agua sea un recurso fundamental para el funcionamiento de los ecosistemas, que a la vez contribuyen a mantener la riqueza de la biodiversidad del planeta. (Acueductos y Alcantarillados, 2014, pp. 15-22)

Según el estudio de María Soledad Gallego Bernad (2006), las asociaciones y simbolismo del agua mantienen fuertes coincidencias a lo largo del tiempo entre las distintas cultura, se basa en lo esencial, la vida y la muerte, así mismo, las asociaciones del agua en las distintas cosmogonías, se identifican con la fertilidad, desde los griegos, pasando por los judíos, cristianos hasta los incas; el agua simboliza el renacimiento y purificación, pero también aliada a la fuerza, el agua puede ser entendida como la acción de un castigo de los dioses, diluvios e inundaciones, pueden verse como el paso entre la vida y la muerte, como se vive literalmente en las migraciones actuales, donde cruzar ríos o mares en busca de una nueva vida, bajo el riesgo inminente de la muerte. Las aguas desintegran, destruyen las formas, lavan los pecados. El símbolo de inmersión en las aguas significa muerte, y el símbolo de la emergencia de las aguas implica renacimiento, esquema repetido en el Diluvio, que purificó y arrasó el mundo para volver a emerger, a renacer.

Durante muchos siglos mitologías, religiones y filósofos, —cómo el griego Tales que decía que todo es agua, y el agua es el elemento esencial de la vida— han comprendido que el agua no es solo una forma química, sino también un elemento del alma: fluido, profundo, cambiante,

purificador, amniótico, nutritivo y amenazador. Conocer el agua íntimamente es conocer algo sobre nosotros mismos. Ese conocimiento se ha traducido en símbolos, metáforas, arquetipos, y rituales, y ha formado parte de las cosmovisiones mediante las que los antiguos expresaban sus nociones sobre el medio ambiente en que vivían y sobre el cosmos en que situaban la vida del hombre, así como de las religiones mediante las que los seres humanos expresan sus creencias acerca de la divinidad y la espiritualidad (Bernad, 2006, pp. 143-145)

A nivel celular y para perpetuar la existencia de toda vida en el planeta, el agua es el principal elemento, puede no haber luz e inclusive oxígeno, pero sin agua la continuidad de la vida es imposible.

El ser humano aparece físicamente en esta tierra por primera vez cuando el óvulo de la madre y el esperma del padre se encuentran y se convierten en un huevo fertilizado. En este momento, el agua forma parte de alrededor del 95% del huevo, es decir, que éste es casi completamente pura agua. La cantidad de agua que hay en un cuerpo humano maduro es del 70% (Bernad, 2006, pp. 143-145)

El agua permite al ser humano trascender, purificarse para establecer una conexión espiritual, a través de rituales y costumbres cotidianas o institucionalizadas, el agua se usa como recurso espiritual que nos conecta con el planeta.

El agua es sí misma unidad, transformación y ciclo, por ella el sol y la tierra se unen y emerge la vida, la sostenibilidad del agua no es posible sin la sostenibilidad del clima. La humanidad se enfrenta a un sistema único, amplio e interconectado, [...] tres de las características que definen a la espiritualidad son la creatividad, la acción y el entusiasmo (en su sentido literal, «Dios dentro de uno»), que se manifiestan en una profunda empatía y responsabilidad hacia el mundo que nos rodea y el papel que jugamos ante las necesidades de este (Bernad, 2006, pp. 143-145)

Como referente, John Everett Millais, (Inglaterra nac.1829 - fall.1896) (Figura 44), pintor británico y uno de los fundadores en 1848 de la Hermandad Prerrafaelita, utiliza en su obra Ofelia, que pintó entre 1851 y 1852, el agua como recurso simbólico, la pintura retrata la muerte de Ofelia, un personaje de Hamlet de William Shakespeare, (ca. 1599-1601), confluyen varios de estos significados simbólicos del agua, el cabello “flotando y las flores que coronan la muerte muestran su fusión con el agua y su fluir, la corriente del río, la continuidad de la vida y la muerte, y la final reintegración con la Naturaleza” (García Felguera, 2021)

El carácter terapéutico y sanador de esta materia, reconocido en todas las culturas y religiones, no sólo conecta al ciudadano actual con la base primigenia del alivio y la limpieza, sino que le invita a una exploración –espiritual, emocional, intelectual, lúdica- del rico legado simbólico y cultural acumulado a lo largo de los siglos (Moñivas Mayor, s.f.)

En la obra de Bill Viola (Nueva York, nac.1951) (Figura 45), el agua ocupa un lugar relevante como signo que representa el nacimiento, el desarrollo, la muerte, pero también el renacimiento y la transfiguración. En sus instalaciones o videos, el agua es el médium y la forma, intenta acercarnos a lo místico de cada uno. La potencia transformadora del agua en su obra me permite reafirmar mi postura de que el agua es el concepto que auxilia el proceso terapéutico de Cuerpo Vivido.

En el cianotipo, el agua es la que permite la aparición y fijación de la imagen, como la ruptura de la bolsa y la salida de líquido amniótico, el agua lleva el oxígeno a la superficie y permite que afloren las formas, que nazca la obra. En Cuerpo Vivido también el agua configura la imagen al caer, fluir, salpicar, empozar o lavar el químico, y a sí misma sobre el soporte, ella permite las veladuras, los matices y tonos logrados al entrar en reacción los químicos con esta, o sea el agua confiere al cianotipo su carácter pictórico.



FIG. 44. Everett Millais, J. (1851) Ophelia.



FIG. 45. Viola, B. (1996) *El mensajero (The Messenger)*.

Al mismo tiempo, tenemos el otro elemento simbólico, la luz, en este caso luz natural del sol. En términos generales la luz es difícil de definir, ya que, tiene características duales inseparables, se comporta como onda, pero también como partícula según el modelo con que se analice, y a su vez se puede afirmar que:

La luz se puede definir bajo tres aspectos: En cuanto Lux, se considera en sí misma, como difusividad libre y origen de todo movimiento penetrando las entrañas de la tierra formando ahí los minerales y los gérmenes de vida, llevando a las piedras y a los minerales esa virtus stellarum que es obra de su velada influencia. En cuanto Lumen posee el esse luminosum y es transportada por los medios transparentes a través del espacio. En cuanto esplendor, la luz aparece reflejada por el cuerpo opaco contra el que ha tropezado. En ese sentido, se hablará de esplendor en relación con los cuerpos luminosos que la luz hace visibles, y de color de los cuerpos terrestres. [...] Es decir, la luz en estado puro es forma substancial –fuerza creativa de carácter neoplatónico–, la luz en cuanto color o esplendor del cuerpo opaco, es forma accidental –carácter aristotélico–(Arbeláez, 2014).

Desde la física la luz está compuesta por corpúsculos que viajaban por el espacio en línea recta (corpuscular - Newton); como ondas similares a las del sonido que requerían un medio para transportarse (el Éter) (Ondulatoria - Huygens, Young, Fresnel); como ondas electromagnéticas al encontrar sus características similares a las ondas de radio (electromagnética - Maxwell); y como paquetes de energía llamados cuantos (Planck). Finalmente, Broglie en 1924 unifica la teoría electromagnética y la de los cuantos (que provienen de la ondulatoria y corpuscular) demostrando la doble naturaleza de la luz. Es, pues, radiación electromagnética (EM), fluctuaciones de campos eléctricos y magnéticos en la naturaleza. Concretamente, la luz es energía y el fenómeno del color es un producto de la interacción de la energía y la materia, esta es irradiada por una fuente natural o artificial, en nuestro caso corresponde al sol. Lo que sí se puede afirmar es que la luz es energía, ahora bien, la luz visible es parte de un ente mayor denominado espectro electromagnético, una forma de definir el espectro electromagnético es y en específico los rayos ultravioletas son:

La luz y otras radiaciones son manifestaciones de la energía, viajan por el espacio a la máxima velocidad permitida: la velocidad de la luz, [...] la radiación electromagnética la veremos como una manifestación de la energía en el Universo, [...] El Sol nos provee directa o indirectamente de la mayor parte de la energía que los seres vivos requerimos en el planeta Tierra. [...] La luz y radiación que hemos mencionado forman parte de un rango muy amplio, que no tiene límite inferior o superior, denominado el Espectro Electromagnético [...] La radiación ultravioleta (UV) (que significa “más allá del violeta”), la luz visible (Vis) y el infrarrojo (IR) forman parte de la región óptica del espectro electromagnético. El UV tiene una longitud de onda menor que la región visible, pero mayor que los rayos X suaves. El UV se subdivide en UV cercano (370- 200 nm de longitud de onda) y UV extremo o del vacío (200- 10 nm). Al considerar los efectos de la radiación UV en la salud humana y el medio ambiente, el UV

frecuentemente se subdivide en UVA (380-315 nm), también llamado de Onda Larga o “luz negra” (invisible al ojo), UVB (315-280 nm), también llamado Onda Media y UVC (< 280 nm), también llamado de Onda Corta o “germicida”. Algunos animales, incluyendo pájaros, reptiles e insectos como las abejas, pueden ver en el UV cercano. Muchas frutas, flores y semillas, plumaje de aves sobresalen en la región UV. [...] El sol emite radiación UV en las bandas UVA, UVB y UVC, pero debido a la absorción en la capa de ozono de la atmósfera, el 99% de la radiación UV que llega a la superficie terrestre es UVA (La región UVC es la responsable de la generación del ozono) (Fontal, 2005).

La Sociedad Americana Contra el Cáncer (2021), señala que la potencia de los rayos UV que llega al suelo depende de un número de factores, tales como:

- Hora del día: los rayos UV son más potentes entre 10 a.m. y 4 p.m.
- Temporada del año: los rayos UV son más potentes durante los meses de la primavera y el verano. Este es un factor menos importante cerca del ecuador.
- Distancia desde el ecuador (latitud): la exposición a UV disminuye a medida que se aleja de la línea ecuatorial
- Altitud: más rayos UV llegan al suelo en elevaciones más altas.
- Formación nubosa: el efecto de las nubes puede variar, ya que a veces la formación nubosa bloquea a algunos rayos UV del sol y reduce la exposición a rayos UV, mientras que algunos tipos de nubes pueden reflejar los rayos UV y pueden aumentar la exposición a los rayos UV. Lo que es importante saber es que los rayos UV pueden atravesar las nubes, incluso en un día nublado.
- Reflejo de las superficies: los rayos UV pueden rebotar en superficies como el agua, la arena, la nieve (¿Qué es la radiación ultravioleta (UV)?, 2021)

En cualquier caso, cada una de las categorías son ondas de variación de campo electromagnético, en cuanto al cianotipo “la luz” acá es en específico, el rango de los rayos ultravioleta, que está formada por tres subtipos: UVA, UVB y UVC, entre 200 y 380 nm longitud de onda como se mencionó anteriormente.

Efectivamente la coincidencia de la luz visible y la radiación ultravioleta se experimenta en el cianotipo, como una sola, por lo que nos enfocamos en la luz visible como elemento simbólico. En el proceso creativo y puntualmente el proceso de la exposición de la imagen, que consistió en la exposición de mi persona-cuerpo a dicha luz, ya sea, que el cuerpo conformará la imagen o en la experimentación matérica de la misma. Eso implicó mucha paciencia y vivir de forma encarnada la luz, sentir su calor e intensidad, sudar y ver oscurecer mi piel, pero sin lugar a duda me permitió sumergirme en mi proceso creativo y mantener una motivación constante.

A nivel simbólico la luz según el estudio de Cantalozella i Planas (2016), presenta un antagonismo indivisible.

Este antagonismo que puede denotar pugnas entre el bien y el mal, encarnado en términos de más o menos claridad, ha generado infinidad de relatos. La luz y la oscuridad rivalizan en sus poderes simbólicos de orden positivo y negativo, promoviendo distintos discursos espirituales, metafísicos o anímicos, que han servido de guía a sucesivas generaciones. La caverna platónica o el papel que tienen las revelaciones en forma de luz en las religiones son ejemplos evidentes de todo ello. Pensemos en que a lo largo de la historia muchas visiones cosmológicas han situado la negrura en el mismo inicio del universo, momento que se vería alterado por una luz, intrusa, que daría origen a la visión y, especialmente, a la vida (Cantalozella i Planas et al., 2016, p. 66)

En los pueblos primitivos había aparecido lo que puede llamarse modernamente la metáfora de la luz. [...], esta metáfora se halla presente en las viejas creencias sobre el destino de los muertos, ligadas a la concepción o, mejor dicho, a la imagen del universo. Se vincula el destino individual con una estrella en el cielo y con su luz “brillante o pálida”; se desarrolla la idea de la inmortalidad astral desde Persia y Babilonia hasta los pitagóricos; se identifica la luz con la vida; se transmiten los ritos de la purificación, concebida como una iluminación. [...] La idea de la luz como fuente o como medio de conocimiento, así como la concepción de la luz como manifestación del conocimiento o de la verdad, ejerció gran influencia en la teología cristiana, especialmente la de inspiración platónica y neoplatónica (Castillo Martínez De Olcoz, 2005)

La luz al igual que el agua, permite la creación física de la imagen en el cianotipo, al producir la reacción química, al ser transferida, reflejada, o absorbida, al entrar en interacción con las otras materialidades usadas para la creación de la obra, el cuerpo, arena, sal, vidrio, papel, plásticos, espuma, cuerdas etc.

Ligada a la luz, está el tiempo como materia prima de la fotografía, el tiempo en el acto fotográfico del cianotipo es un elemento imprescindible para que la imagen se fije sobre el soporte, este forma parte de la misma acción, la luz que atraviesa la emulsión sensible requiere de tiempo para transformarse químicamente en otros componentes distintos. El proceso técnico de revelado y sus sucesivos pasos en la imagen fotográfica lo inmediato no se percibe tanto como en el cianotipo, acá es mucho más simultáneo que en otros procesos químicos fotográficos, el tiempo entre el momento capturado y el acto de contemplación de la imagen revelada es casi inmediato. No así, en Cuerpo Vivido, el tiempo se prolonga mucho más, al aplicar múltiples capas y ejecutar diversas acciones al soporte, la imagen fotográfica adquiere caracteres pictóricos en cuanto al manejo del tiempo.

El proceso terapéutico como tal inicia en la ejecución de la obra, la acción performativa al tenderse sobre el papel, optar por posturas muchas veces incómodas, remite y revive los mismos momentos y emociones representadas. Así también, la aplicación de capas de emulsión, materiales que permitieron generar texturas diversas, la acción de la luz al sobre los químicos que devela la pintura como quien ve surgir un aura, la intervención de múltiples sustancias reactivas y el fluir del agua en cada lavado, en cada capa y su repetición sucesiva hasta conseguir la imagen y efecto buscado, resumen el proceso donde la materia, cuerpo, luz y agua se dan espacio en el tiempo para crear la obra.

2.6. Casa vivida

El contexto de la epidemia de COVID-19, que fue declarada por la OMS como una emergencia de salud pública internacional, en enero de 2020, me ofreció un panorama distinto al programado inicialmente, pero me dio la oportunidad de hacer un planteamiento innovador en cuanto al espacio de exposición del proyecto, Cuerpo Vivido no podría ser mejor concebido para exhibirlo, que el lugar donde nació y creció, mi hogar. Esto me permitió proponer directamente el montaje de las obras asociadas al espacio real al que remiten, cada parte de mi casa contiene los recuerdos de la experiencia vivida y eso modifica la significación del espacio mismo y potencia la obra.

Para comprender y fundamentar la propuesta de la casa como espacio expositivo, citó al filósofo y ensayista francés Gastón Bachelard (1884 – 1962), para él la casa es un elemento de integración psicológica, morada de recuerdos y de olvidos. La casa es el primer universo de la cotidianidad, un cosmos. Su funcionalidad reside en que sirve como detonante del proceso del recuerdo, morada ineludible del pasado.

Para un estudio fenomenológico de los valores de intimidad del espacio interior, la casa es, sin duda alguna, un ser privilegiado, siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y su complejidad, tratando de integrar todos sus valores particulares en un valor fundamental. [...], la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz, la casa, [...] un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue [...] La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad. Re-imaginamos sin cesar nuestra realidad: distinguir todas esas imágenes sería decir el alma de la casa; sería desarrollar una verdadera psicología de la casa [...] La escalera que lleva al cuarto se sube y se baja. Es una vía más trivial. Es familiar. [...] La casa es, más aún que el paisaje, un estado de alma. Incluso reproducida en su aspecto exterior, dice una intimidad (Bachelard & de Champourcín, 2020, pp. 27-78)

Conviene además subrayar, la constitución del espacio desde distintas dimensiones, lo que permite rescatar ciertos aspectos semióticos del espacio como enumera Flora Losada (2001). Dentro de la construcción teórica del signo espacio en su dimensión formal o icónica, define el espacio, como ámbito en que se desarrolla el comportamiento humano, este varía según sus particularidades, por lo tanto las emociones percibidas están íntimamente ligadas al uso del espacio, que a su vez refuerza su dimensión indicial o existencial, donde el aspecto del comportamiento es derivado de la experiencia espacial y la pone de manifiesto de alguna manera, por presencia o por ausencia de ese comportamiento.

El comportamiento permite dar una impresión de sí mismo a los otros, puede manifestar actitudes solidarias y de encuentro entre los individuos, con establecimiento de redes de ayuda mutua debido, en parte, a la predictibilidad comportamental. En su dimensión simbólica o valorativa, el espacio puede ser protector o amenazante según la experiencia en

el mismo. Se trata de un espacio afectivo, por cuanto los seres humanos se ligan al mismo según aquellas experiencias de vida gratas o ingratas que en él han tenido lugar. Se trata de un espacio memorizado, por cuanto es conocido y reconocido a partir de habitar en él. Se trata de un espacio conceptual pues sus formas, dimensiones y organización son internalizadas cognitivamente por los individuos configurando un sistema. Es un espacio representado pues las percepciones permiten, mediante un proceso intelectual, devenir en una serie de reflexiones/opiniones, características que conforman lo que algunos denominan representación, esquema o mapa mental del espacio. El espacio es expresivo en tanto sus formas son manifestación de cambios. El espacio es cognoscitivo pues transmite conocimiento, aunque en forma diversa, a quienes transitan por él. El espacio es comunicacional pues el conocimiento de las normas que regulan su empleo facilita la comunicación (Losada, 2001, pp. 278-279)

MARCO METODOLÓGICO

Parte III

3.1. Principios metodológicos

Este proyecto se desarrolló metodológicamente integrando dos dimensiones: una que llamaremos “experimental-subjetiva” y la del proceso de producción fotográfica propiamente dicho. La primera se entiende en parte desde la “no-racionalidad” deliberada del Dadá, entendida como proceso lúdico en el que se admite, como indica Linaza, M., Sardá, R. (2017) que “en las búsquedas se deje uno sorprender por las relaciones que cada acción establece con la anterior y con la siguiente... un procedimiento no sólo inspirador, sino una forma de potenciar y ampliar el modo de hacer propio” que no excluye tampoco esa “ida y vuelta” entre consciente e inconsciente, entre juego, deriva y momentos reflexivos, que permitirán la generación de ideas e imágenes mentales la perspectiva personal del concepto de “cuerpo vivido” y su posible configuración posterior en bocetos. Desde el punto de vista del proceso de producción fotográfica como tal, la investigación experimental permite manipular una variable comprobada que es la técnica básica de cianotipo e introducir variables en condiciones semicontroladas, con el fin de descubrir y describir de qué forma o por qué razón se produce una situación en particular, de modo que pueda ser usada para los fines expresivos planteados y que permita concatenar experimentaciones derivadas y su posterior análisis. El proceso fotográfico de producción entendido como metodología de trabajo, permite sistematizar las actividades en tres etapas generales: Preproducción, Producción y Postproducción, planteados por Vázquez López, 2017. La diferencia sustancial sería que en este caso podrían no desarrollarse como etapas lineales sino cíclicas, de modo que se repitan en cada fase técnica del cianotipo (toma fotográfica digital, traslado a cianotipo, experimentación material). Se concibe la Preproducción como una etapa de ideación, planificación y coordinación. La Producción como una etapa de ejecución y creación de la obra, y la Postproducción como una etapa de selección, retoque, acabado, montaje y difusión de esta.

Como se mencionó en la presentación del tema, este proyecto se enmarca en la una metodología experimental y por lo tanto indagación cualitativa en la investigación en el arte, según lo que plantea Henk Borgdorff, 2010, y en se reafirma Carlos Martínez Barragán, 2011, “la producción artística es en sí misma una parte fundamental del proceso de investigación, y la obra de arte es, en parte, el resultado de la investigación” los procesos artísticos creativos están inextricablemente unidos a la personalidad creadora y a la mirada individual y, a veces, a la idiosincrásica del artista; por tanto, la mejor manera de llevar a cabo investigaciones de este tipo es “desde dentro. Además, la actividad como tema aquí es la investigación en la práctica artística, lo cual implica que crear y actuar forman parte del proceso de la investigación” (Borgdorff, 2010), el mismo concluye:

La práctica artística – tanto el objeto artístico como el proceso creativo – entraña un conocimiento ubicado y tácito, que puede ser mostrado y articulado por medios de experimentación e interpretación. [...]. La práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos. La investigación de arte comienza haciendo preguntas que son pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte. Los investigadores emplean métodos experimentales y hermenéuticos que muestran y articulan el conocimiento tácito que está ubicado y encarnado en trabajos y procesos artísticos específicos. Los procesos y resultados de la investigación están documentados y difundidos de manera apropiada dentro de la comunidad investigadora y entre un público más amplio (Borgdorff, 2010, p. 27).

A su vez Carlos Martínez Barragán define:

La defensa de este punto de vista la hace Eisner diciendo que la indagación cualitativa (el autor manifiesta de facto, una sutil diferencia entre indagación e investigación, describiendo aquella como una forma de pensamiento espontáneo y común, y la otra con la metodología propiamente dicha) se realiza en todos los ámbitos de la vida y que muchas veces las decisiones trascendentales de nuestras vidas las hacemos a través de una valoración cualitativa. Describe, además, que la indagación cualitativa es una manera natural del pensamiento por la que se reafirman las categorizaciones realizadas por el reconocimiento. Las cualidades percibidas de nuestro entorno nos permiten realizar cálculos e interpretaciones de la realidad que sin esa experimentación perceptual no podrá llevarse a cabo. La manera natural de indagar de los artistas es la cualitativa, y por ello es el modo más natural de realizar investigaciones en este campo (Barragán, 2011).

En *Cuerpo Vivido*, la metodología se plantea en primera instancia en acciones generales para sistematizar y guiar el proceso experimental que implica la observación, manipulación, registro de las variables, pero el control de esas variables es subjetivo, y no pretende en esencia controlarlas, más bien dejarlas fluir, este proceso se integra con otras técnicas creativas para la generación de ideas, como la lluvia de ideas, conceptos asociativos, mapas mentales. Pero el eje metodológico transversal es la introspección y reflexión.

Vale la pena citar a Bernard Lonergan y su propuesta de Método Trascendental. El es un pensador contemporáneo, ocupado principalmente en el campo de la filosofía y la teología, realizó estudios de economía y matemáticas, su propuesta está siendo tomada para realizar investigaciones en el campo de la educación, yo identifico fuertes vínculos en mi práctica artística, “la obra de Lonergan es expuesta, principalmente, en dos textos que resultan clave para

comprender su propuesta: a) “Insight: Estudio de la comprensión humana” publicado en 1957, en donde propone que cada individuo se haga dueño de la estructura dinámica de su propia consciencia intencional”, las reflexiones de Lonergan “dan origen a la propuesta básica de que cada individuo se empeñe en el autodescubrimiento permanentemente y a la búsqueda de la autoapropiación. A fin de cuentas; que se ocupe de un descubrirse a sí mismo en sí mismo (Universidad Autónoma del Estado de México et al., 2018).

También, Lourdes Santana plantea con respecto al acto de introspección e inspección, y cita a su vez a Reinhardt Grossmann como uno de los psicólogos que han estudiado el acto introspectivo, del cual se extrae:

El acto introspectivo es el que se realiza entre percepción e inspección afirma que la percepción se dirige a los objetos externos mientras que la inspección lo hace hacia el interior hacia los modos de sentir las cosas para que se dé por tanto el proceso de inspección tiene que existir una disposición de la mente a observar de modo particular en cómo se sienten las cosas en cómo se goza o padecen. [...], el acto específico de introspección produce clara conciencia sobre el sujeto principalmente gracias a esa capacidad que tiene de sorprenderse y dejarse sorprender, aunque al tiempo también tenga conciencia de esos objetos que son sus impresiones interiores en el proceso de inspección mediado de esta manera el acto de toma de conciencia permite tener conciencia específica del sujeto separadamente, bien de forma espontánea cuando aparece tras el ensimismamiento o bien cuando éste está activamente indagando en sus objetos interiores. [...]. Existe un polo activo de la atención donde lo que se busca directamente es observar el acto introspectivo. A esto Grossman lo denomina introspección sistemática. [...]. Aquí la inspección se dirige hacia el interior de la memoria, y su carácter no es tanto proyectivo como retrospectivo con el fin de integrar el

nuevo dato en su red interna, tarea necesaria para que exista comprensión y asimilación. [...]. Exige una ejercitación constante de la mente para atender a lo oculto de las cosas, que tiene que ver con la relación vital e intrínseca entre el sujeto y el objeto. Implica un esfuerzo de la atención por obtener impresiones e imágenes de un territorio que habitualmente carece de ellas y de tenerlas son de carácter metafórico (Santana, 2005, pp. 125-133).

Como herramientas metodológicas, se crea un registro de pruebas donde se evidencia y corrobora la experimentación, las distintas alteraciones y reacciones de las fórmulas químicas del cianotipo con diversas sustancias y materias. Se lleva una bitácora de trabajo para realizar anotaciones, ideas, bocetos etc., se hace uso del sistema software de Adobe y la plataforma Google y sus diferentes extensiones, así como la plataforma de Canva.

Por otro lado, se ejecuta la metodología de trabajo profesional fotográfico, basado en el planteamiento de Rosa Isabel Vázquez, en cuanto a un proyecto fotográfico formal y visual.

Formal: En este modelo es fundamental comenzar con la definición de la idea y esencial que ésta sea lo más claro posible antes de continuar con las siguientes fases la investigación también está en una etapa clave especialmente en los trabajos documentales pues en este caso resulta muy importante aprender todo lo posible sobre el tema y manejar el máximo detalle posible este conocimiento permite concretar la idea y así como definir de manera precisa la estrategia que desarrollaremos por tanto cuando se afronta la toma fotográfica ya hay un trabajo anterior bastante considerable en la que apenas se ha dejado cabos sin atar. [...].

Visual: En este modelo cobra gran importancia el boceto que se convierte en la representación, aunque sea a través de un dibujo de la imagen que tenemos en mente y queremos reproducir el boceto nos obliga a determinar cómo será la fotografía y eso nos suele llevar a ciertas conclusiones que resultan muy útiles para la concreción del proyecto la importancia de la investigación va a estar en función del tema elegido y cómo éste se aborde (Vázquez López, 2017)

Y se ejecuta para la realización de los negativos y positivos utilizados en los cianotipos, el proceso de producción fotográfica, de forma general es el proceso global por el que se realizan una sucesión de trabajos o actividades para construir un resultado. Para esto se recurre a los medios, herramientas y equipo disponible, partiendo de la ideación del material fotográfico hasta el uso de los programas de post producción y retoque junto con los métodos propios de la propia experiencia. Este proceso de Producción fotográfica se divide en fases: Fase de ideación y preproducción, la producción en sí, y la postproducción.

Según la complejidad de la idea, proyecto, presupuesto y tiempo de entrega se determina el número de roles en una producción fotográfica y por correspondencia así será la complejidad de las etapas. Al ser un trabajo en equipo es importante que exista una organización, reglas y responsabilidades claras y definidas con antelación. A continuación, se describen las generalidades de cada fase y lo que podrían incluir de forma general.

Ideación: en esta etapa se define la idea a transmitir en cada toma que corresponde al concepto global del proyecto y grupo meta, género fotográfico, tipo de escena encontrada o creada, tipo de espacio interno o externo, hora de toma, tipo de iluminación y estética de la fotografía. A partir de estas definiciones se realizan bocetos y diagramas de iluminación, se procede a hacer lista de equipamiento y recursos.

Preproducción: Es la etapa previa a la toma fotográfica, es de suma importancia por que se planifica, organiza y prevé cualquier necesidad o panorama a suceder, o sea toda la logística del proyecto, que puede incluir las actividades como las reuniones cliente o equipo, planificación de presupuesto, plan de producción, casting, contratación de modelos, solicitud de permisos, contratación de servicios, construcción de escenografía, compra/alquiler de utilería, diseño de vestuario, revisión de las condiciones climáticas, búsqueda de locaciones, búsqueda de transporte y alimentación, necesidades técnicas.

Producción: Es la etapa propiamente de la toma fotográfica, donde se ejecuta y se lleva a la práctica lo planificado. Se ejecuta el Plan de Toma que depende del género y escena, se debe contemplar el fondo, encuadre, iluminación natural, medición, parámetros de exposición iluminación artificial, colocación de sustitutos (stand-in), colocación de modelos, corroboración de enfoque y set, toma fotográfica, aprobación de toma. En general la producción puede incluir las citas, establecer el orden y dar seguimiento al plan de producción, definir y seguir plan de acción de la toma fotográfica, transporte y alimentación de equipo de trabajo, modelos etc., firma de cesión de derechos de imagen, dar seguimiento a cada área y coordinar con todo el equipo, dar seguimiento de los tiempos de trabajo, solucionar imprevistos, manejar un margen de improvisación, desarme y limpieza de locación.

Post producción: Es la etapa posterior a la toma fotográfica, donde se realiza la edición parcial, revelado, edición final, planificación de la presentación y la presentación misma de la obra, contenido o producto fotográfico. Las tareas de forma general que podría incluir son la valoración parcial de los resultados, devoluciones de materiales, equipo etc., pagos, rendición de gastos, proceso de edición, proceso de revelado, impresión, ejecución del formato de presentación.

En todo este proceso se ven involucrados distintos actores, dentro de ellos, el productor general, el fotógrafo, el director de arte, maquillista, vestuarista y director de modelos, así como el editor. Para este proyecto, todas las fases y roles fueron generadas y ejecutadas por mi persona, que fungió como creadora y realizadora de todo el proceso, pero se contó con la colaboración y asistencia en cámara de Carlos Charpentier Miranda, mi pareja que a su vez también fue modelo junto a mi hijo Gael Charpentier Fuster. El proceso de las sesiones se detalla en la Bitácora.

Se invita a visitar los enlaces de los siguientes trabajos audiovisuales denominados Deep Blue y Cuerpo Vivido, realizados por dos estudiantes de la Carrera de Tecnología de la Imagen de la Universidad Técnica Nacional Lorena Garro y Milena Herrera, el primero muestra en breve y como un ejemplo resumido el proceso de experimentación aplicado, y el Cuerpo Vivido un ensayo documental sobre arteterapia.



FIG. 46. Garro, L y Herrera, M (2021) *Deep Blue*, [Timelapse] propiedad de las artistas, cortesía de las autoras.



FIG. 47. Garro, L y Herrera, M (2021) *Cuerpo Vivido*, [audiovisual] propiedad de las artistas, cortesía de las autoras.

DESARROLLO RESULTADOS

Parte IV

4.1. BITÁCORA SEGÚN PLAN DE TRABAJO

BITÁCORA

4.1. Bitácora según plan de trabajo

El cuerpo de trabajo se conforma por doce obras de cianotipo de gran formato, correspondientes a cada faceta identificada en una crisis de depresión y ansiedad. La bitácora se organiza en cuatro partes: la primera constituye una breve explicación del proceso de forma general, la segunda el cuerpo de obras, la tercera una demostración concisa del proceso individual de cada una, y la cuarta la representación visual de cómo se vería la obra ya montada en el espacio expositivo.

La experimentación para este cuerpo de obras se mantiene dentro de los límites del cianotipo azul sobre papel acuarela, sin virajes ni sobre superficies alternativas, de manera que se comprenda a profundidad estas condiciones matéricas tradicionales de la técnica. El cianotipo es una técnica fotográfica sin haluros de plata, la imagen se genera por contacto con una fórmula química que es sensible a los rayos ultravioletas, por último se revela y fija con agua. Todas las obras se realizaron sobre papel de acuarela Arches 300g prensado en frío y reveladas con luz natural.

Metodológicamente se da inicio al proceso creativo con una reflexión profunda sobre las crisis de depresión y ansiedad vividas, se identifican diversos aspectos recurrentes entre ellas y otros más particulares experimentados. Ésta reflexión lleva a una conceptualización y verbalización de aquello vivido, se puntualiza en elementos visuales, conceptuales u objetuales relacionados con cada fase en concordancia a cómo se expresó, sintió o manifestó en el cuerpo, de modo que, se concluye con una lluvia de ideas la cual corresponde al primer aporte del proceso individual de las obras. Esta lluvia de ideas constituye el guión visual de cada obra, por tanto detona el proceso de

materialización de esta, aunque es en el mismo acto de creación gestual de la obra, se deciden y ejecutan una gran cantidad de acciones técnicas que dan vida y particularidad a cada cianotipo.

Paralelamente se inicia con la comprobación y aplicación de la técnica básica de cianotipo recurriendo a la fórmula química tradicional (1), y dos versiones modificadas de esta (2 y 3). La fórmula tradicional de cianotipo utiliza dos químicos diluidos en partes iguales, parte A, Citrato férrico amoniacal y parte B, ferricianuro de potasio.

Fórmula 1. Azul Prusia

- A Citrato férrico amoniacal (verde) 68 g.
Agua destilada hasta 250 c.c.
- B Ferricianuro potásico 23 g.
Agua destilada hasta 250 c.c.

Fórmula 2.

- A Citrato férrico amoniacal (pardo) 68 g.
Agua destilada hasta 250 c.c.
- B Ferricianuro potásico 23 g.
Agua destilada hasta 250 c.c.

Fórmula 3.

- A Citrato férrico amoniacal (verde) 68 g.
Agua destilada hasta 250 c.c.
Ácido oxálico 1'3 g.
Agua destilada hasta 250 c.c.
- B Ferricianuro potásico 23 g.
Ácido oxálico 1'3 grs.
Bicromato potásico 1 g.
Agua destilada hasta 250 c.c.

BITACORA

A sí mismo se experimenta con el cianotipo seco y húmedo, en el primer caso se aplica la fórmula sobre el papel seco, se deja secar la fórmula para a continuación exponerla a los rayos ultravioletas del sol o de una fuente artificial. El cianotipo húmedo consiste en exponer la imagen cuando la emulsión sigue húmeda o aplicarla sobre papel húmedo.

Para ambas opciones se puede lograr la imagen al colocar por contacto directo con la superficie emulsionada, elementos concretos como el cuerpo mismo, u otros, (fotograma), esto genera una silueta blanca sólida, y dependiendo de la densidad de la materia se obtienen degradaciones. Además se pueden exponer imágenes impresas en material translúcido como negativos impresos o revelados, registrando las claves tonales de dicho negativo. A su vez se ensaya con materias de menores tamaños que proporcionan texturas visuales, como arena de mar, espuma, sal, etc.

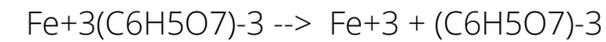
Se experimenta con la interacción de otras sustancias como reactivos para variar la tonalidad de azul, como ácido cítrico, ácido acético, cloro y limpiadores industriales, esto junto con la densidad de capas aplicadas de emulsión, permite una gama de azules que van desde el ultramar, cobalto, cerúleo, prusia e índigo, en ciertas obras se reserva la mancha que produce la oxidación del proceso de revelado, para aportar colores cálidos desaturados como amarillo ocre o amarillo de nápoles.

Resumen de reacciones químicas involucradas:

Al mezclar las soluciones A y B se producen las siguientes reacciones químicas:

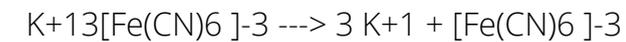
1) Las sales de cada solución, al ser solubles en agua, se encuentran disociadas (separadas) en los iones que la componen.

Solución A: Citrato férrico en agua



CITRATO FÉRRICO \rightarrow CATION HIERRO + ANION CITRATO

Solución B: solución de ferricianuro de potasio en agua



FERRICIANURO DE POTASIO \rightarrow CATION POTASIO + ANION FERRICIANURO

2) Al mezclarse ambas soluciones, los aniones ferricianuro (provenientes de la solución B) y los cationes hierro +3 (provenientes de la solución A) interactúan formando FERRICIANURO FÉRRICO, de color amarillo.

(Además, esta solución aún contiene a los aniones citrato y los cationes potasio). $\text{Fe}^{+3} +$



CATION HIERRO + ANION FERRICIANURO \rightarrow FERRICIANURO FÉRRICO (AMARILLO LEVE)

3) Al exponerse a la luz los cationes hierro +3 del ferricianuro férrico se reducen a cationes hierro

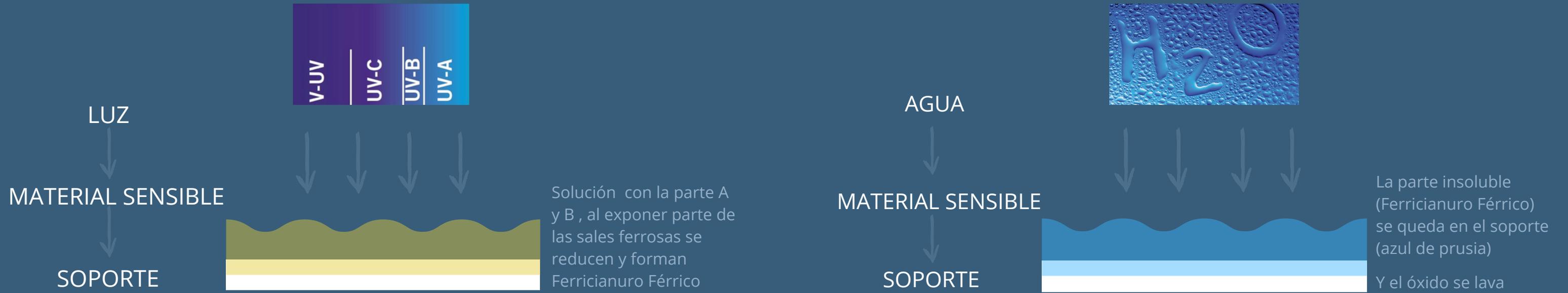


Pero como los mismos no estaban libres sino formando parte del ferricianuro férrico la reacción completa es la siguiente:



(Los electrones necesarios para la reducción provienen del citrato, cumpliendo éste la función de agente reductor)

EXPOSICION REVELADO

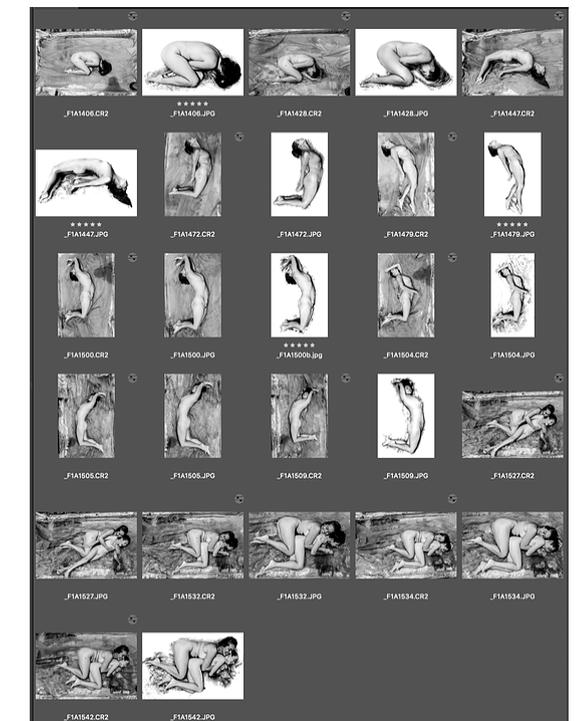


El azul de prusia es un compuesto insoluble en agua, por lo que al lavar con agua quedará adherido al papel, mientras que los demás iones presentes (que aportan otros colores) al ser solubles serán removidos de la superficie en el lavado, revelándose entonces el color azul del azul de prusia.

SESIONES

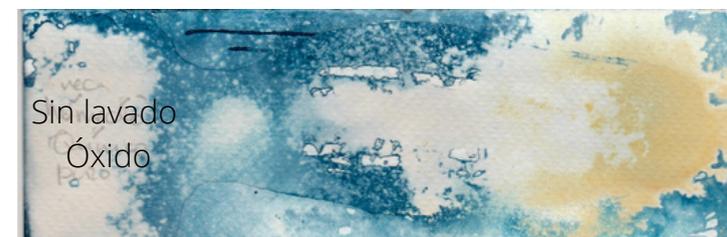
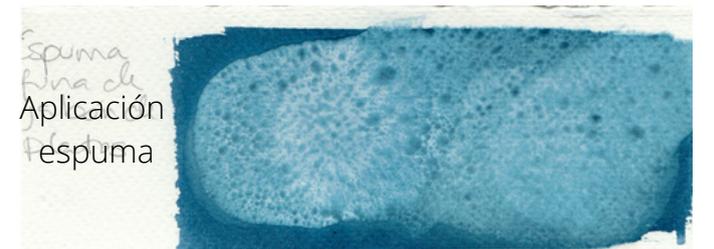
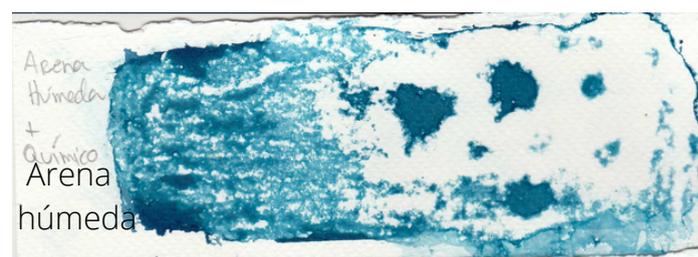
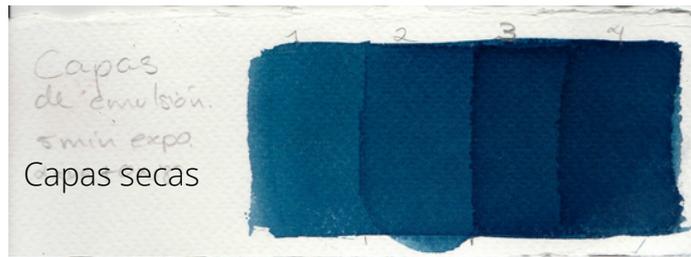
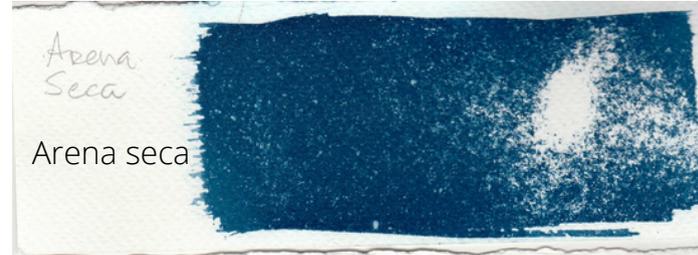
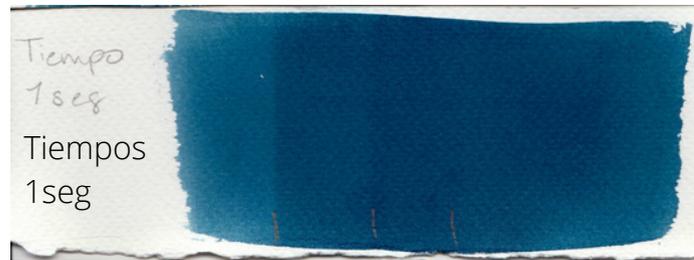
Para el desarrollo de toda la serie se produjeron tres sesiones fotograficas digitales. Se produjeron en locaciones con piscina o se improvisó una, la representación del agua es fundamental como elemento simbólico planteado, además de generar unidad en la obra. Se capturaron escenas tanto sobre el agua como debajo, colocando la cámara en trípode para el primer caso y para el segunda se introdujo la cámara en una caja de vidrio. Las posturas remiten directamente a momentos experimentados durante las crisis a su vez conceptualizadas para el proyecto.

En el programa de Adobe Bridge se realiza la primera etapa de edición al seleccionar las tomas donde se obtuvieron las mejores posturas corporales. Posteriormente se trabajaron las imágenes en el programa Camera RAW y Photoshop para eliminar parte del fondo, conseguir el contraste necesario y configurar el tamaño de impresión.



PRUEBAS

Se realizaron alrededor de 40 tiras de pruebas, para registrar y verificar los resultados dados por la experimentación con las diversas materias y reactivos, se adjuntan un extracto de estas. Esto permitió catalogar, e identificar posibles soluciones técnicas que mantuvieran coherencia con la propuesta conceptual de cada obra.



EXPLOSION

Explosión

Climax

Parto

Vienta

Esfuerzo

Acción

grito.

fuerza

poder

construcción / destrucción

creación / muerte

inicio.

Dirección

Vertical - alto.

De Izquierda a derecha

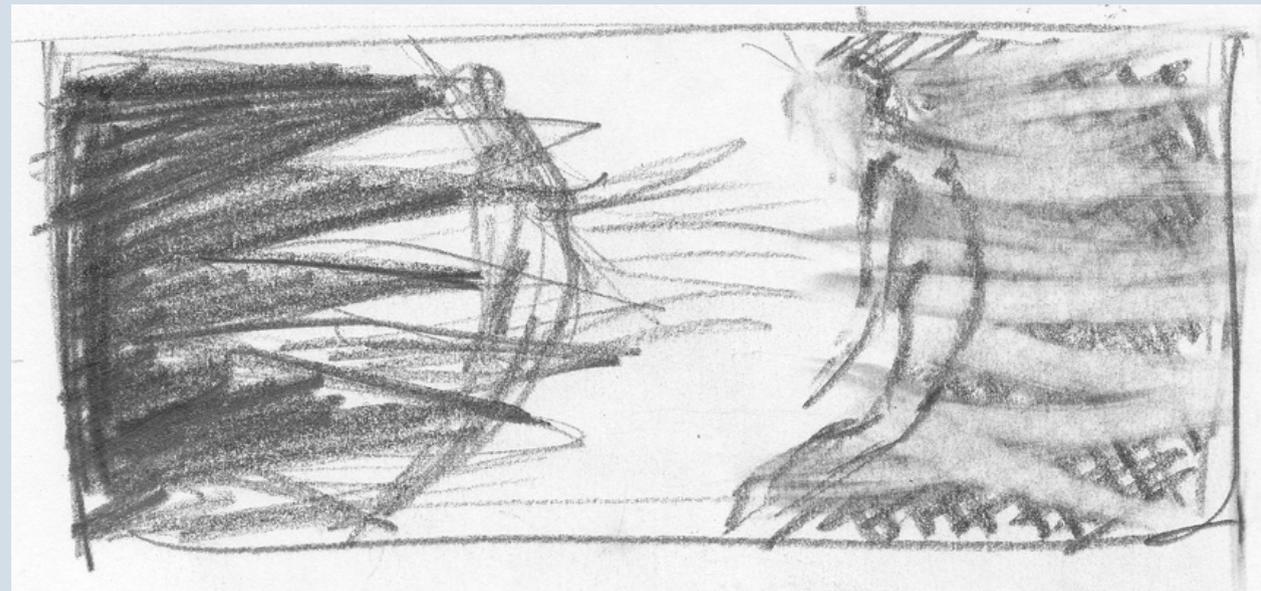
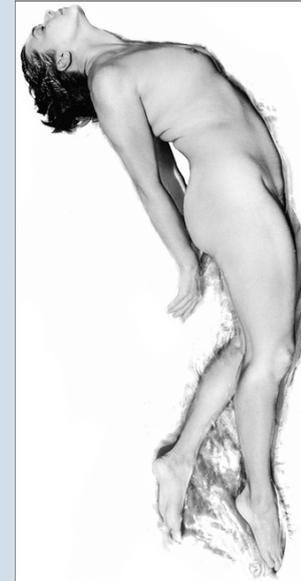
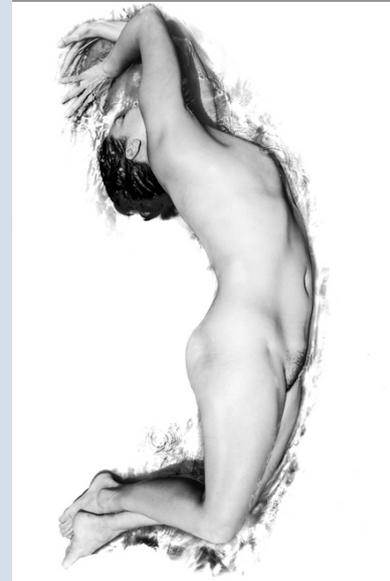
Tensión.

libertad. - liberar

transición.

herida abierta

Cuerpo



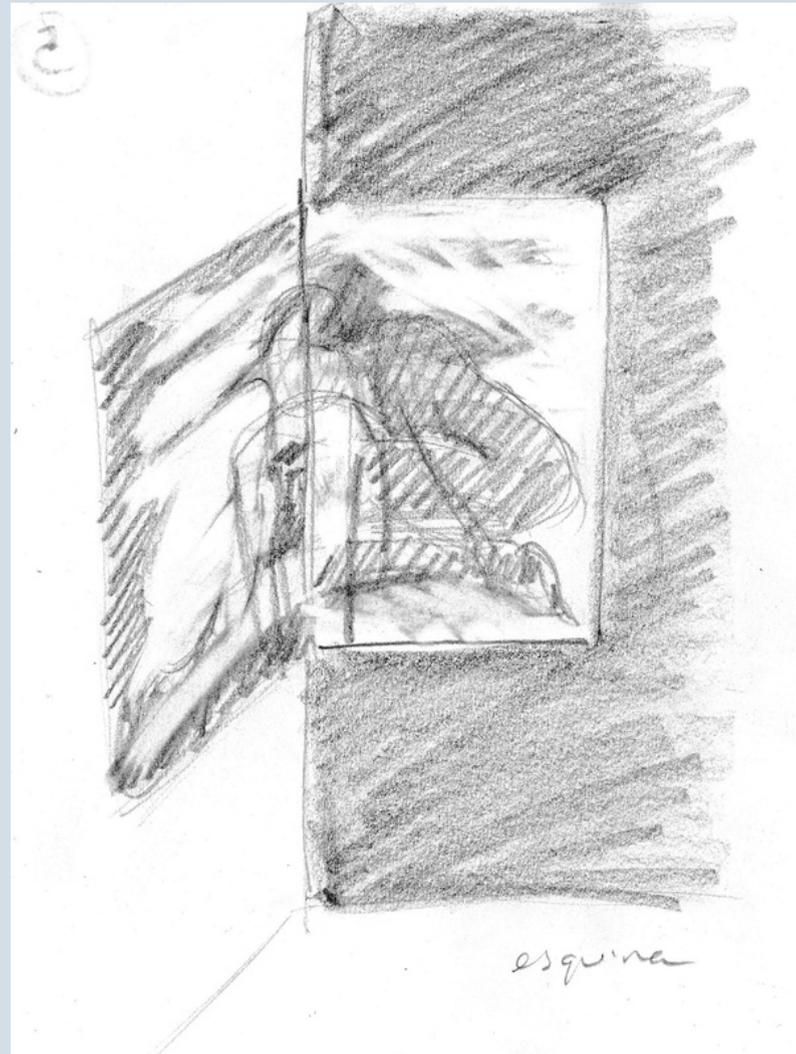
DESORDEN MENTAL

Desorden Mental (síntoma) 10
Olvido
falta de memoria
incapacidad de concentración
blanco
gris
tiempo detenido
bloqueo
pareal
muco
vacio
borroso
sin límites
confuso
ambiguo



DUALIDAD

Dualidad
Ambigüedad
Blanco / Negro
Derecha / Izquierda
Adentro / Afuera
Claro / Oscuro
Lleno / Vacío
grande / pequeño
Simetría
eje central vertical
división
inseguridad
aquí - allá
alto contraste
Proceso
superficie
dureza - suavidad
luz



NANICION

Sudor
inmovilidad
pasividad
acción comprimida
Ruido acallado
grito
tiempo detenido atemporal
horizontal pausado
gris. neutro opaco
difuso. borroso
cama
húmedo.
profundo
temblor
incertidumbre
continuo.
escala natural
abandonado
huella
invisible.
negación
rechazo

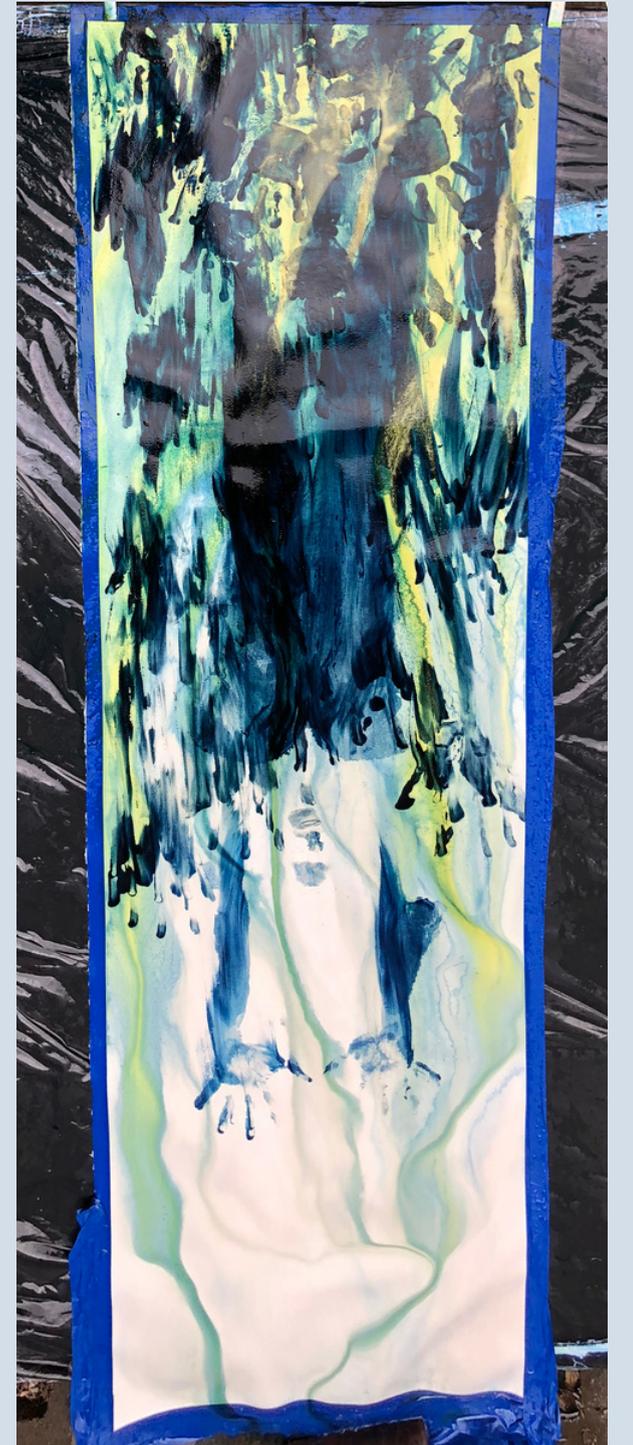
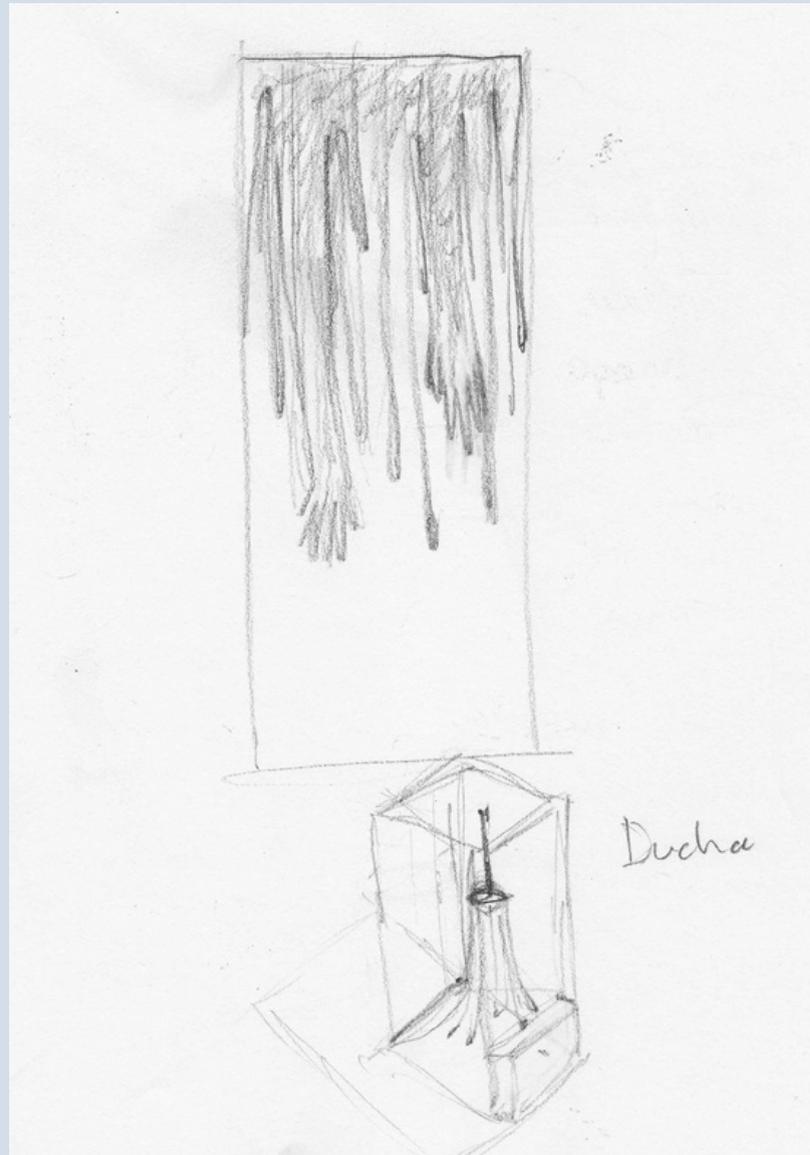
Inhibición
Vital **2**
Apatía.
anhedonia
abulia
incapacidad de
sentir placer
entretardamiento
mental y físico
aislamiento
falta de voluntad
espacios cotidianos / íntimos



Llanto

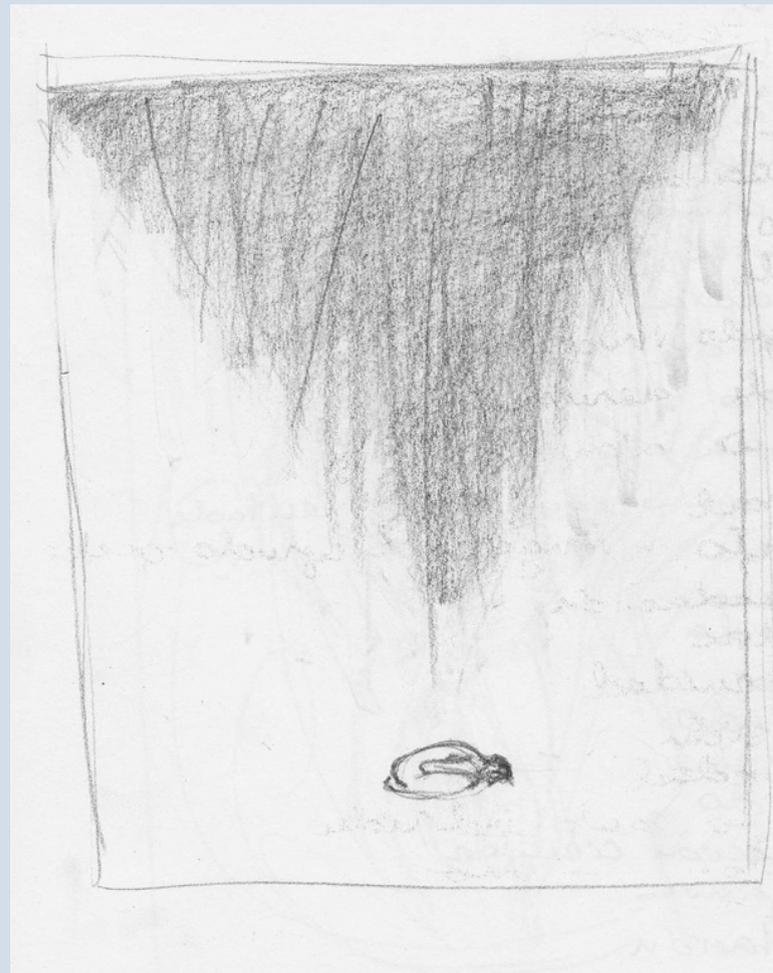
12

caer
líquido — agua
gravedad
líquida
desahogo
penetrar
digan in
vertical
proceso
caída
pedir ayuda
despedida
atrasado
tiempo
manos.



CULPA

Culpa
Peso - Pesado
Hanto
de la
desesperación
Miedo
grande
triángulo invertido
grande arriba
pequeño abajo
Vertical
Amorfo - Angular - agudo - quebrado
Degradación
Madre
Maternidad
Presión
Soledad
grupo aut. individuos
Varios - uno

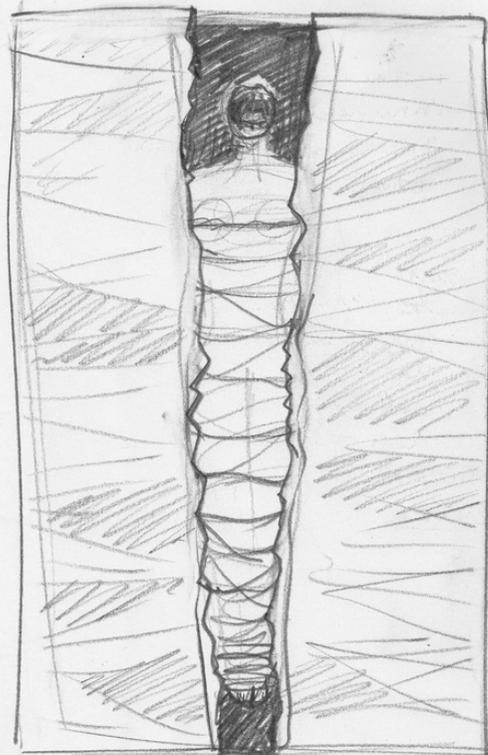


PANICO



Pánico

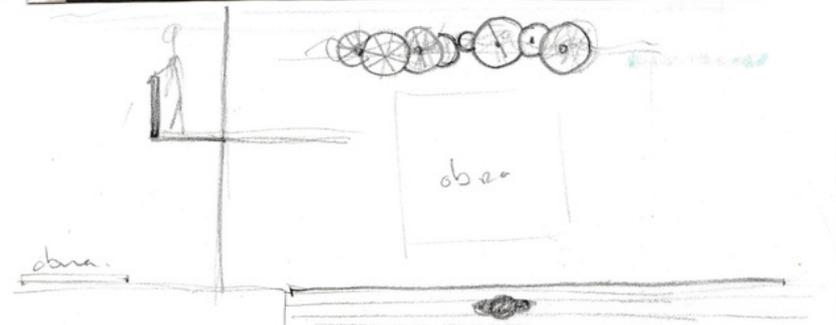
terror miedo
impacto
alerta máxima
muerte inminente
imposibilidad de acción
máximo stress
queto
dolor
sin aliento
instante eterno
tiempo congelado
pesadilla
ansiedad máxima
alteración mental
Ruptura
atadura



MUERTE

Muerte
Dolor HUIR
Suicidio
Separación DETENER
Ruptura
Fragmentación
Quebreve
Rajar
Rasgar
Detener el tiempo
cumplir el espacio
oscuro clave baja
disociado
contraste
disperso
cuadrado
grande
ver desde arriba
obra abajo
afuera
Materia

Anulla Index
Presencia
Negativo
Espacio vacío



CATARSIS

Vómito

Agotado

Ve no más

Demonios

Expulsan.

Inapetencia

exhaustivos

Rechazo

miedo angustia

Sacan

Defensa

Catarsis

liberan

di recesión

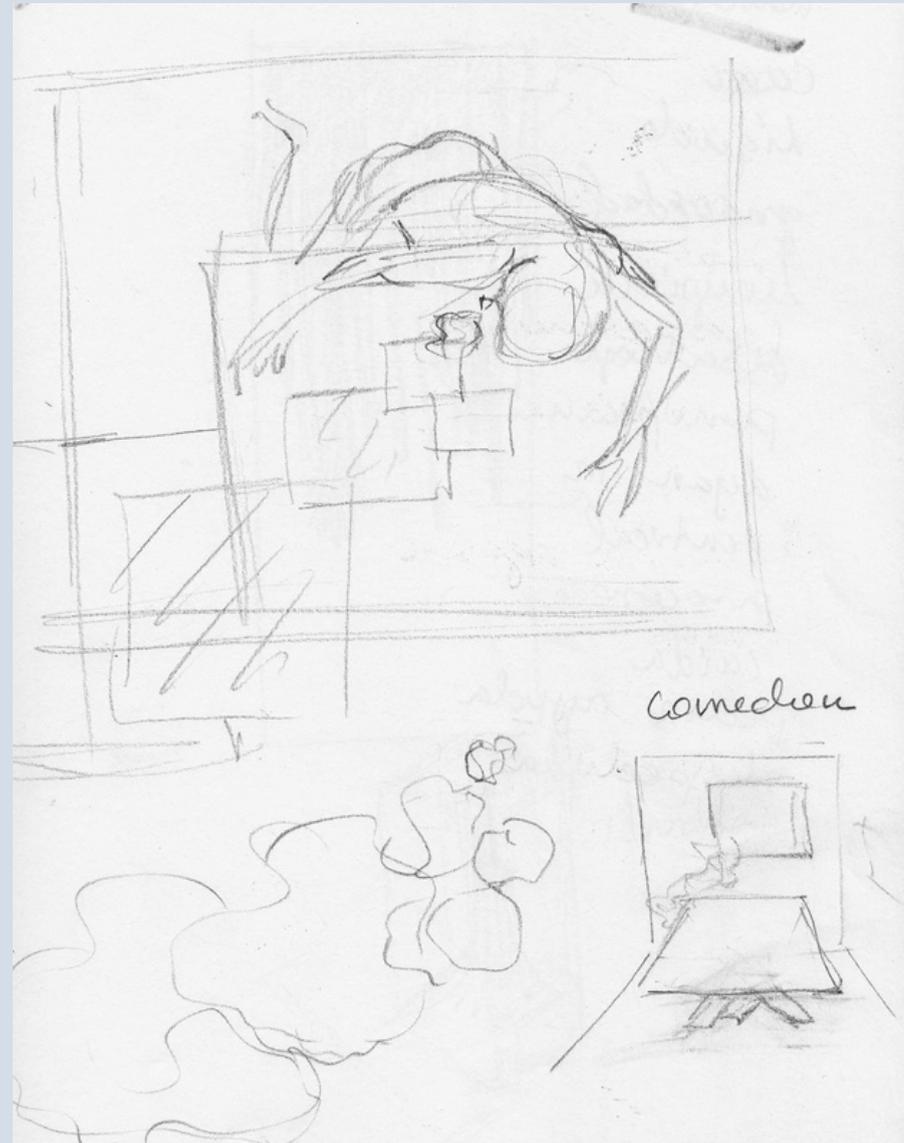
movimiento

diagonal

caído

dejara en
el pasado

izquierda



COMPASION

Compassión
Apoyo
familia
Amor
Unidad
Acompañamiento
Empatía
Paciencia
Constancia
Abrazo
Espera
triángulo equilátero acutado
Estable
Salida.
Ayuda.
frase
Variado.
Diverso
Cálido
Dirección circular
Oregánica
Aceptación.



RENDICION

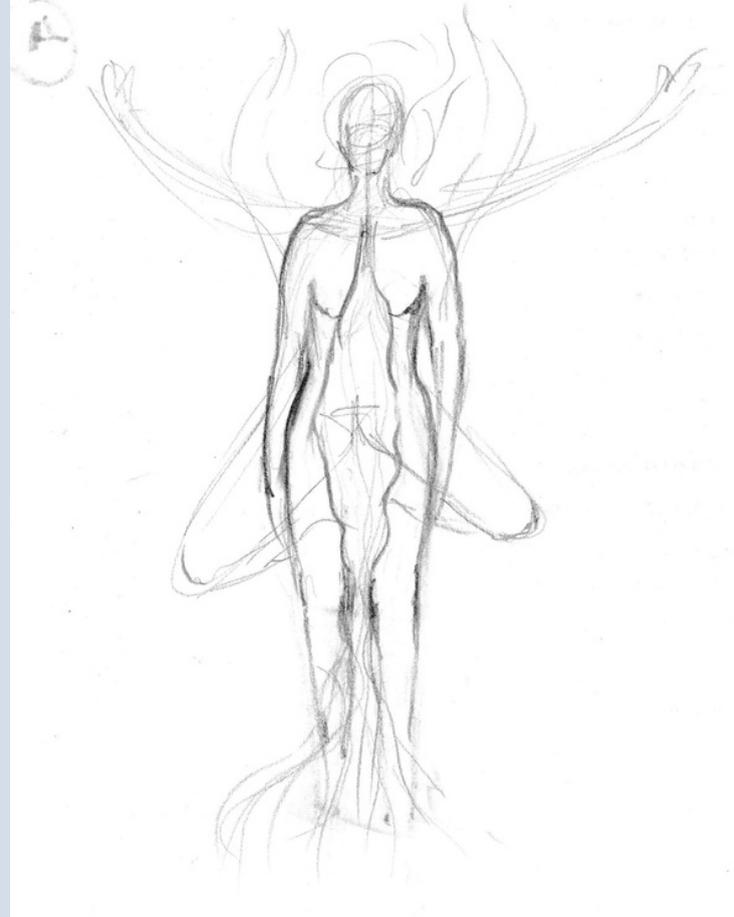


Rendición.
Luz iluminado iluminarse
Entrega
Apertura
Respiración.
Llanto
Desahogo
Lleno
dejar delucan
Recibir
Brazos abiertos
Resignación.
Espíritu
Vertical
arriba - abajo
pero. - liviano
Cambio
clave alta
Sol
Exponerse
concreto.
Energía



ACEPTACION

Aceptación
Agua
fluir
desaparecen
desvanecer
limpiar
desechan
arrojan
dejan ir
abandonan
entregan
disolver
claridad claridad alta
continuidad
orgánico
2:3
circular
gris claro
bajo
avocado / verde



4.2. REGISTRO DE OBRAS

FASES

1



Esta obra que da inicio al conjunto se denomina *Explosión*, se reconoce el estrés máximo, trauma post parto, e insomnio extremo como detonante de la crisis mayor.

2



Desorden mental, constituye un estado donde no se reconoce al propio ser ni entre lo real e irreal.

3



Dualidad, se vivencia a lo largo de la crisis como estados contradictorios y binomios indivisibles.

4



Inanición, se expresa como una extrema debilidad física generada por la terminación de la motivación por la vida.

5



Llanto, es el espacio de liberación íntima ante la impotencia de las emociones.

6



Culpa, se impone con determinación y constancia a lo largo de la crisis.

7



Pánico, es el agujero negro al cual nadie quiere llegar.

8



Muerte, representa el escape y solución posible ante lo sentido, pensado y expresado.

FASES

9



Catarsis, como una acción de vómito emocional para la liberación de demonios internos.

10



Compasión, el abrazo de la familia para la protección y apoyo ante lo vivido.

11



Rendición, se percibe un acto de entrega para recibir plenamente el momento presente.

12



Aceptación, como resultado de lo vivido, se toma consciencia de la limitación y se acepta al yo profundo.



Explosión
2020 - 21
130 x 223 cm

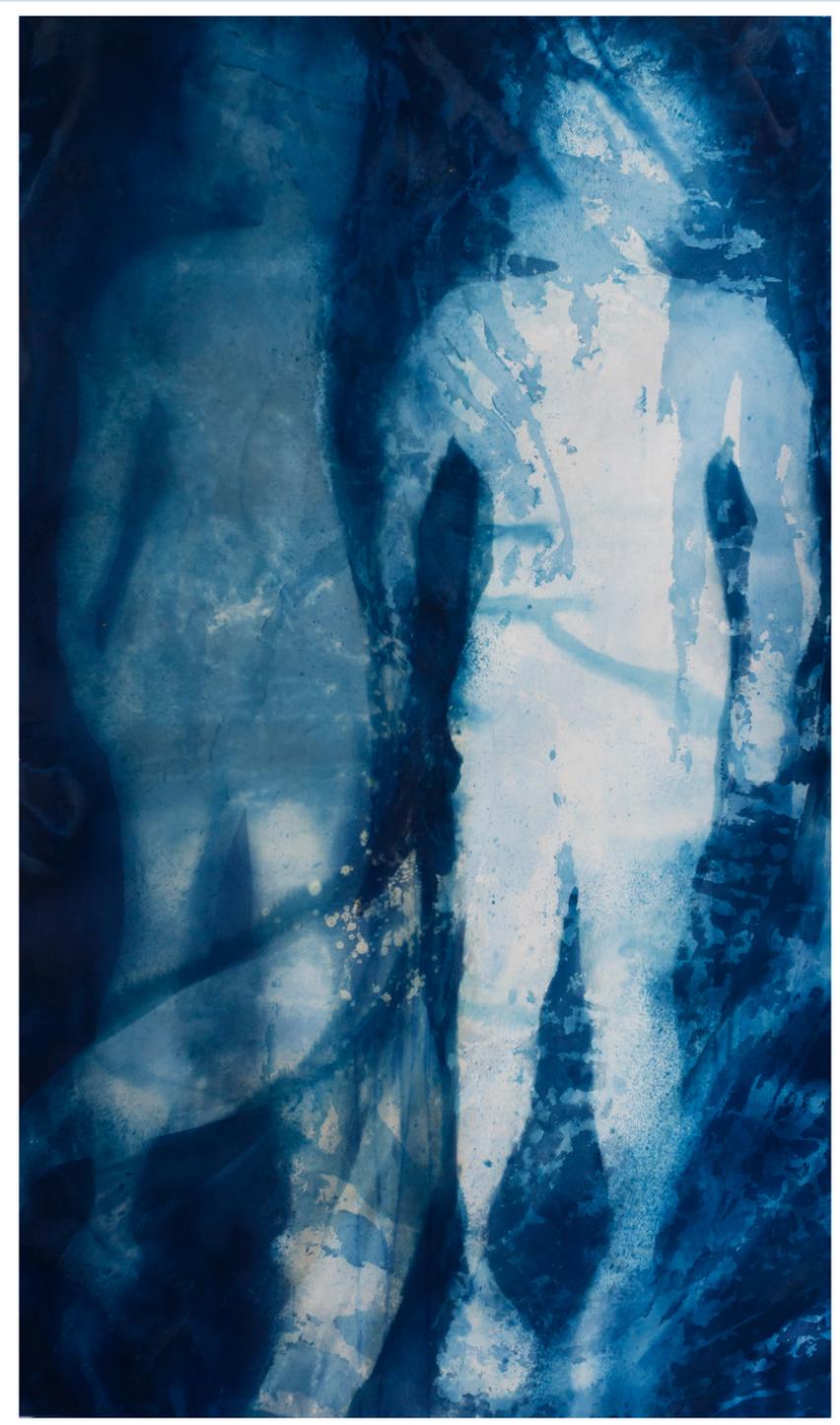


Desorden Mental
2021
143 x 103 cm



Dualidad
2021
113 x 180 cm

3



Inanición
2020
187 x 109 cm



Llanto
2021
250 x 55 cm

5



Culpa
2020-21
107 x 75 cm





Pánico
2021
200 x 130 cm



Muerte
2020
107 x 108 cm





Catarsis
2020
107 x 109 cm





Compasión
2020-21
231 x 107cm

10



Rendición
2020-21
107 x 75 cm





Aceptación
2021
194 x 100 cm

12

4.3.DISEÑO DE MONTAJE Y VISUALIZACIÓN 3D

LA CASA

La casa (mi hogar) es donde habitan las 12 obras de *Cuerpo vivido*, esta representa el lugar más íntimo de los recuerdos, acá donde habitan todas mis memorias. En la casa se origina, inicia, se protege y encuentra las historias y sus protagonistas.

Este lugar como entorno construido termina de fundamentar la idea central en la conceptualización de esta propuesta. El logro de la casa como *hogar* tiene un simbolismo positivo al permitir crear un espacio seguro de crecimiento personal y familiar, por lo tanto al adoptarse como espacio expositivo permite mostrar con seguridad y cobijo al espectador ajeno, el espacio íntimo de la imaginación, la emoción y dolor que se resguarda en el cuerpo mismo, dándole la posibilidad no solo de observar las obras sino ubicarse en el espacio real de lo representado.

Las obras conviven con los objetos y sus habitantes, se potencian al manifestarse en los espacios de la casa donde en algún momento se vivieron esas fases, ellas materializan en imagen el vínculo entre con la emoción y el espacio.

Cada espacio en el que se disponen las obras mantiene una coherencia conceptual con lo vivido y expresado en una, de modo que el espacio es en sí parte esencial de la obra y viceversa.

La mayoría de las obras mantiene una relación directa con el cuarto principal de la casa, es ahí donde ocurren y se guardan las emociones más ocultas, que salen a la luz con esta propuesta.

ESPACIOS

1



Explosión, se ubica en el pasillo del segundo piso que une el cuarto principal con el de mi hijo, este es el espacio que se relaciona directamente con el estado de máximo estrés.

2



Desorden mental, se sitúa en la pared norte del cuarto principal, como un recuerdo fijo al mismo tiempo que se experimentaba la pérdida de claridad mental

3



La *Dualidad*, se concibe en la esquina del cuarto donde convergen la pared oscura y clara.

4



Inanición, no puede estar más que sobre la cama, este lecho de dolor a lo largo de toda crisis.

ESPACIOS

5



Llanto, se encuentra en el baño, al ser este un espacio privado dentro del hogar para desahogarse libremente.

6



Culpa, se asienta en la parte baja de las escaleras como símbolo de peso y gravedad.

7



Pánico, está en la cabecera de la cama al imponerse y estar al acecho en el lecho del dolor.

8



Muerte, se emplaza directamente en el espacio que se observa desde el balcón del cuarto principal, como resultado de lanzarse y acabar con el dolor.

9



Catarsis, se establece en el la pared del comedor, espacio donde se experimenta le vomito emocional

10



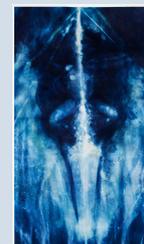
Compasión, ocupa la pared de la sala, este como centro de reunión familiar.

11



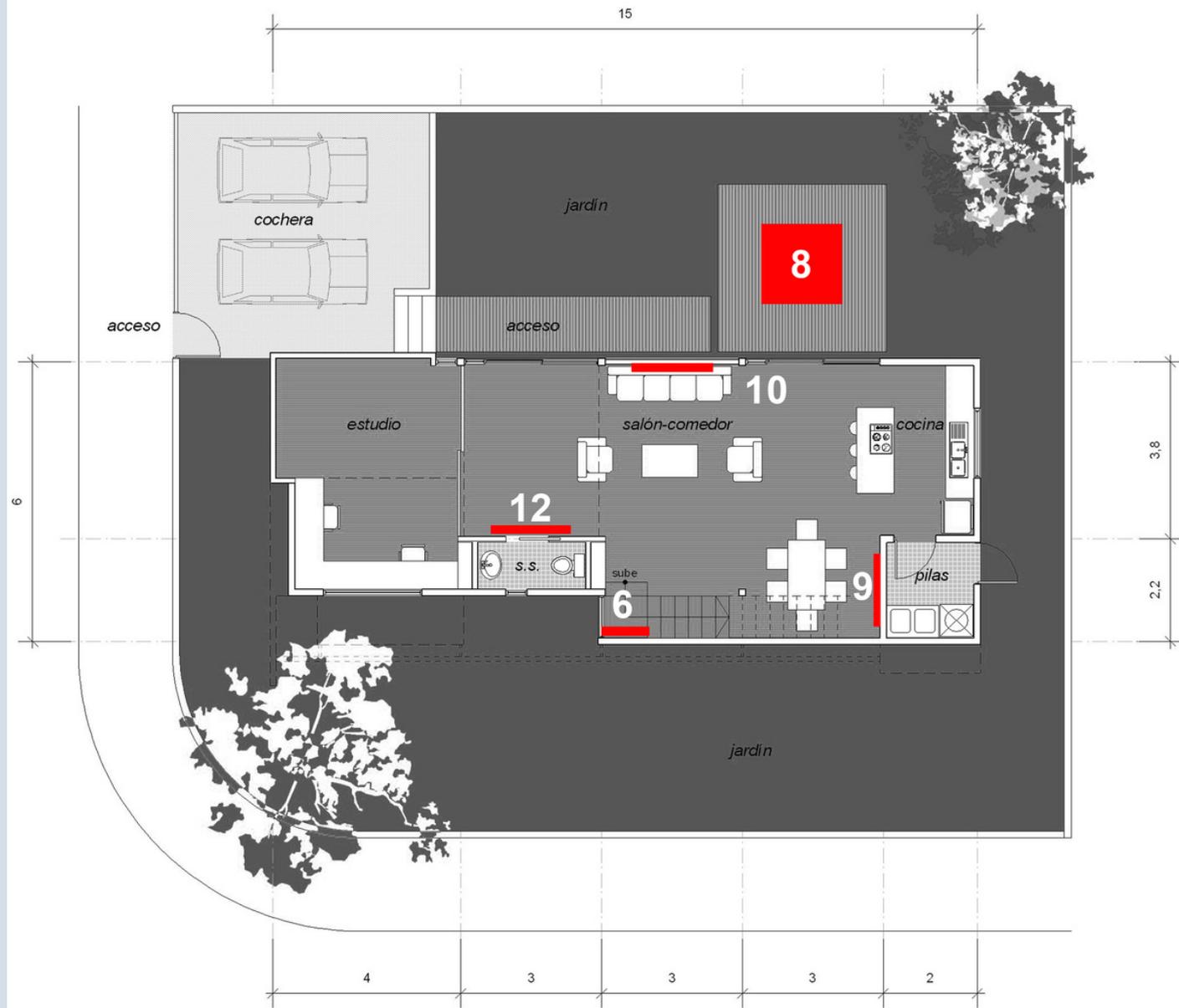
Rendición, se halla en parte alta de las escaleras como refuerzo simbólico de alcanzar la conciencia.

12



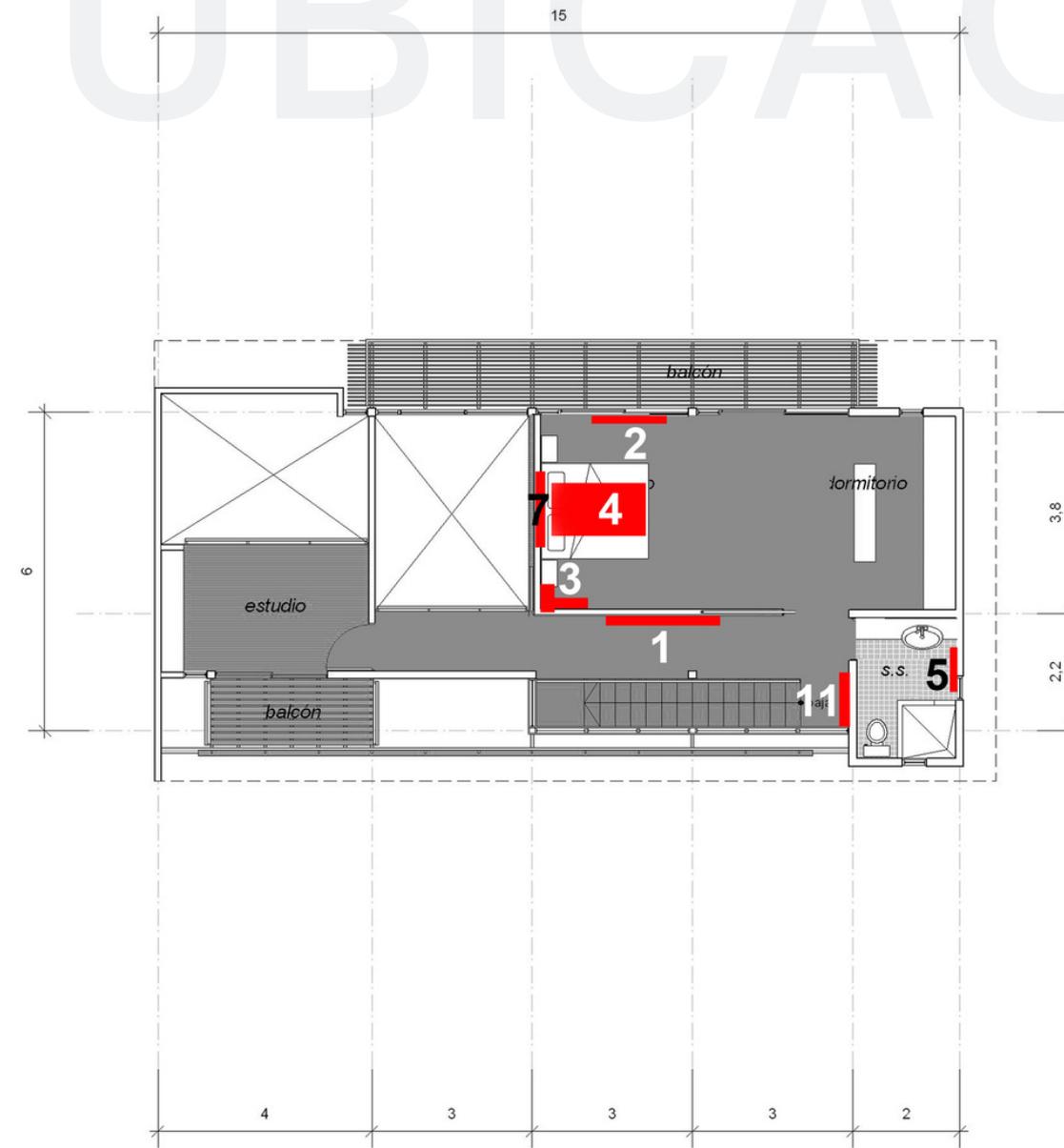
Aceptación, se sitúa en la pared paralela a la entrada principal para recibir todo lo que entra en el hogar.

UBICACIÓN



▲ Planta de distribución arquitectónica / primer nivel (85 m2) / Escala 1:100

▼ Elevación Sur / Escala 1:100

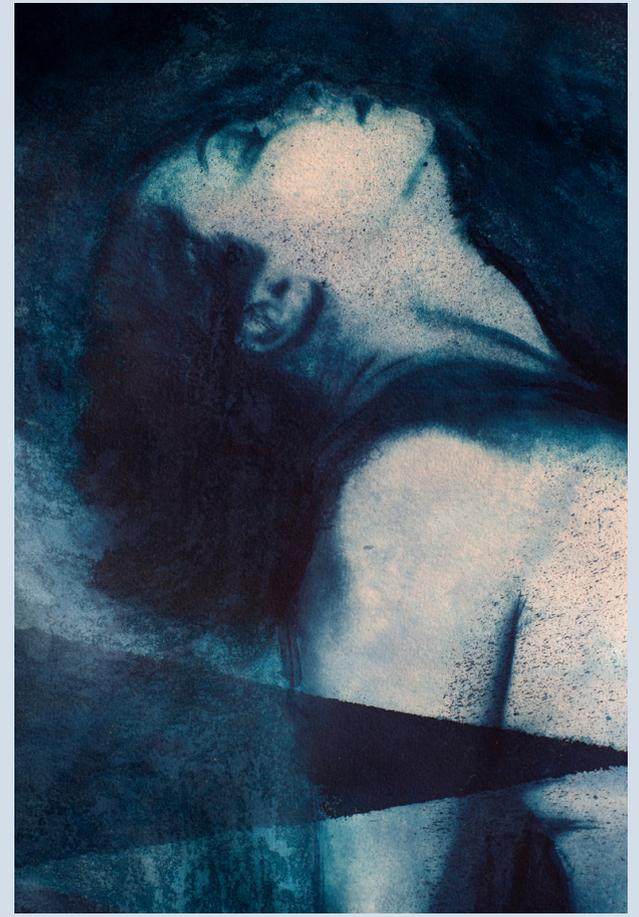
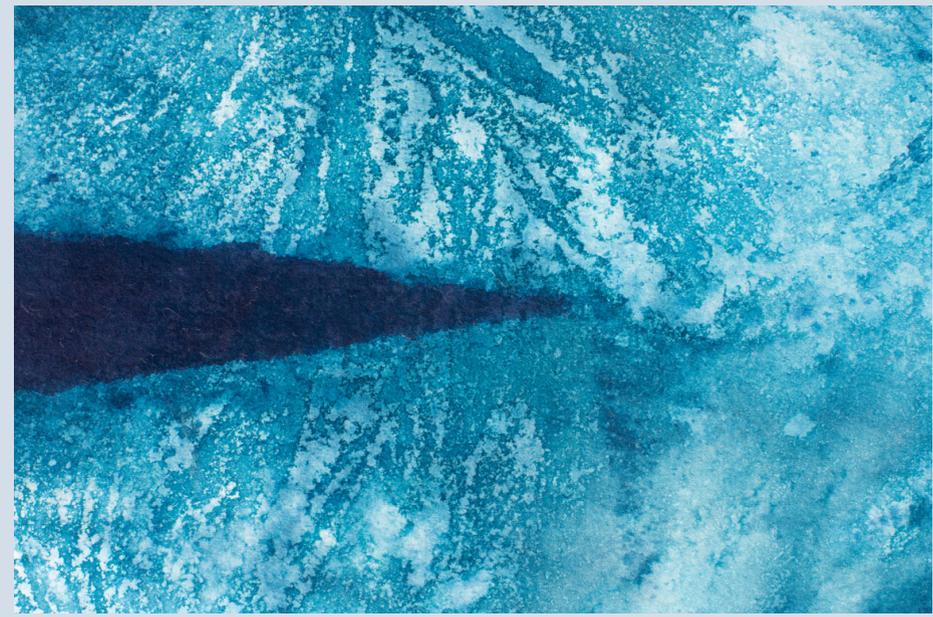


▲ Planta de distribución arquitectónica / segundo nivel (72 m2) / Escala 1:100

▼ Elevación Este / Escala 1:100

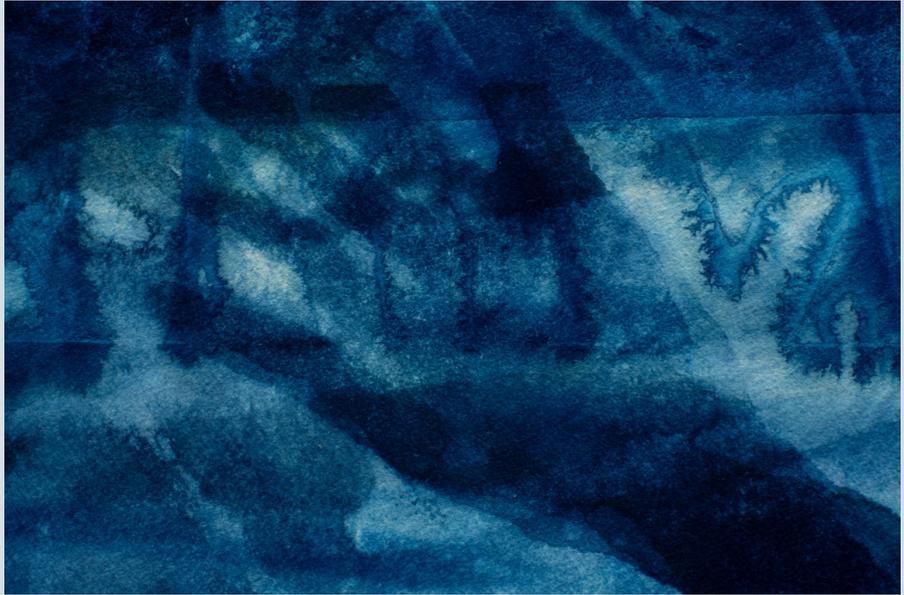
- 1 Explosión
- 2 Desorden Mental
- 3 Dualidad
- 4 Inanición
- 5 Llanto
- 6 Culpa
- 7 Pánico
- 8 Muerte
- 9 Catarsis
- 10 Compasión
- 11 Rendición
- 12 Aceptación

EXPLOSION



DESORDEN MENTAL

Cuarto



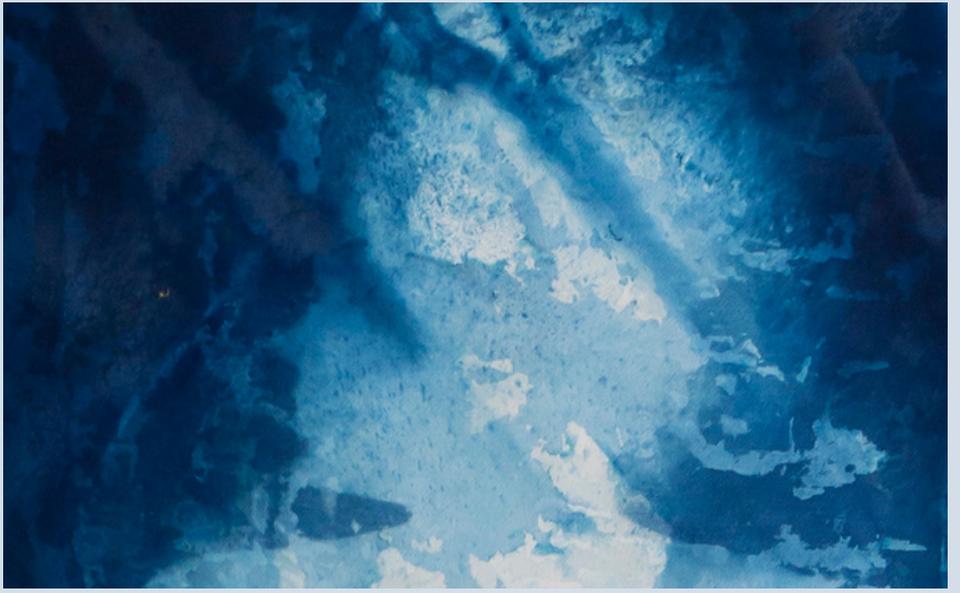
DUALIDAD

Cuarto

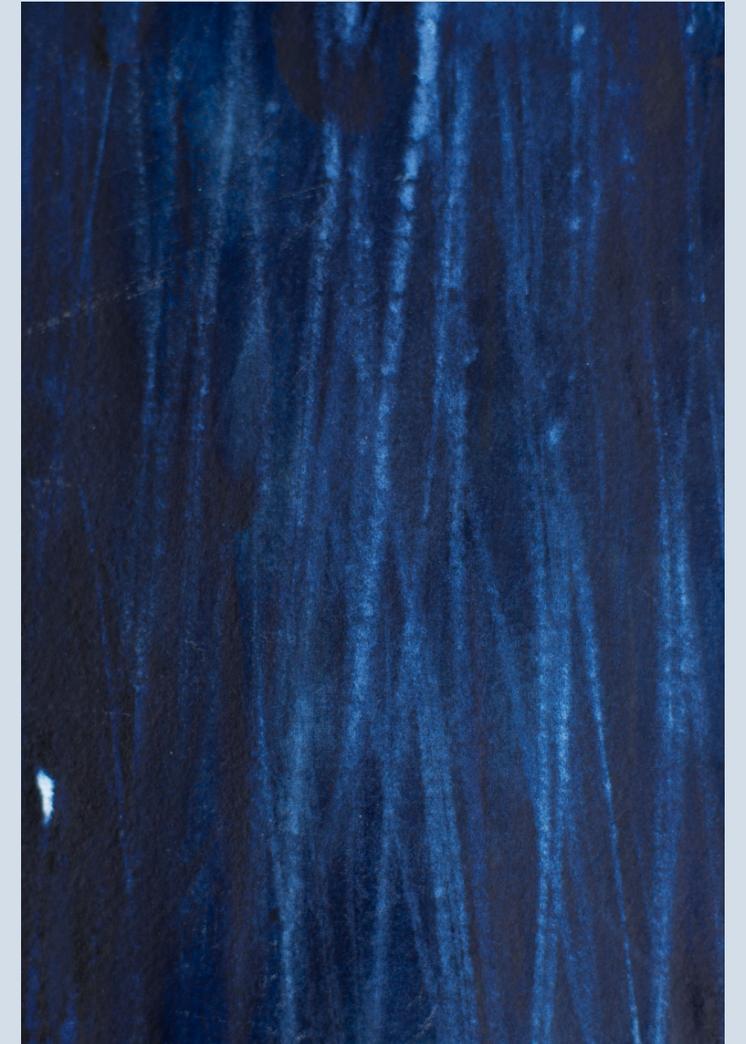


INANICION

Cuarto



LLANTO



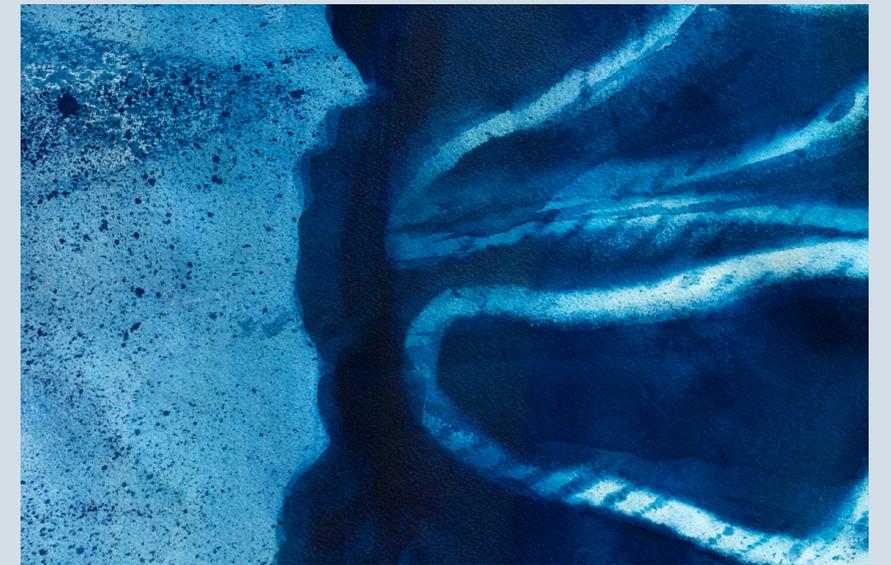
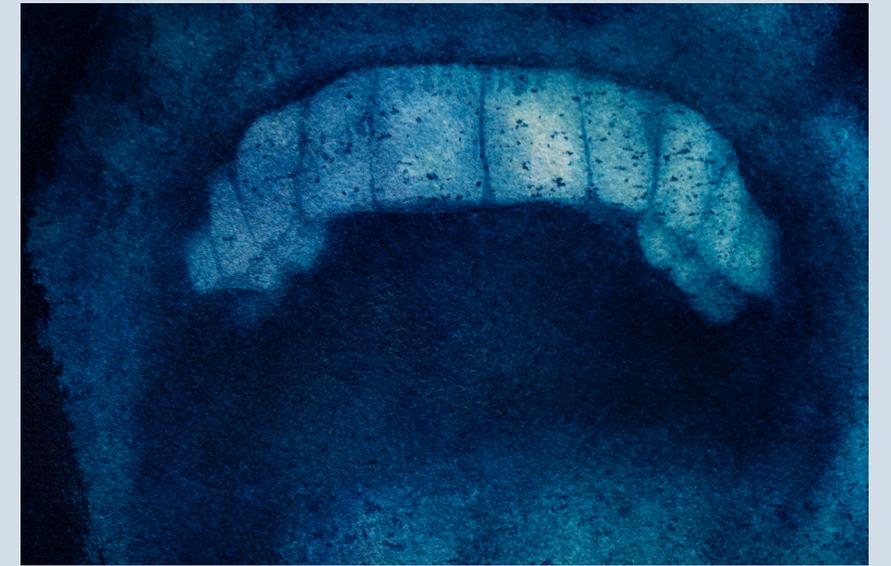


CULPA

Escalera

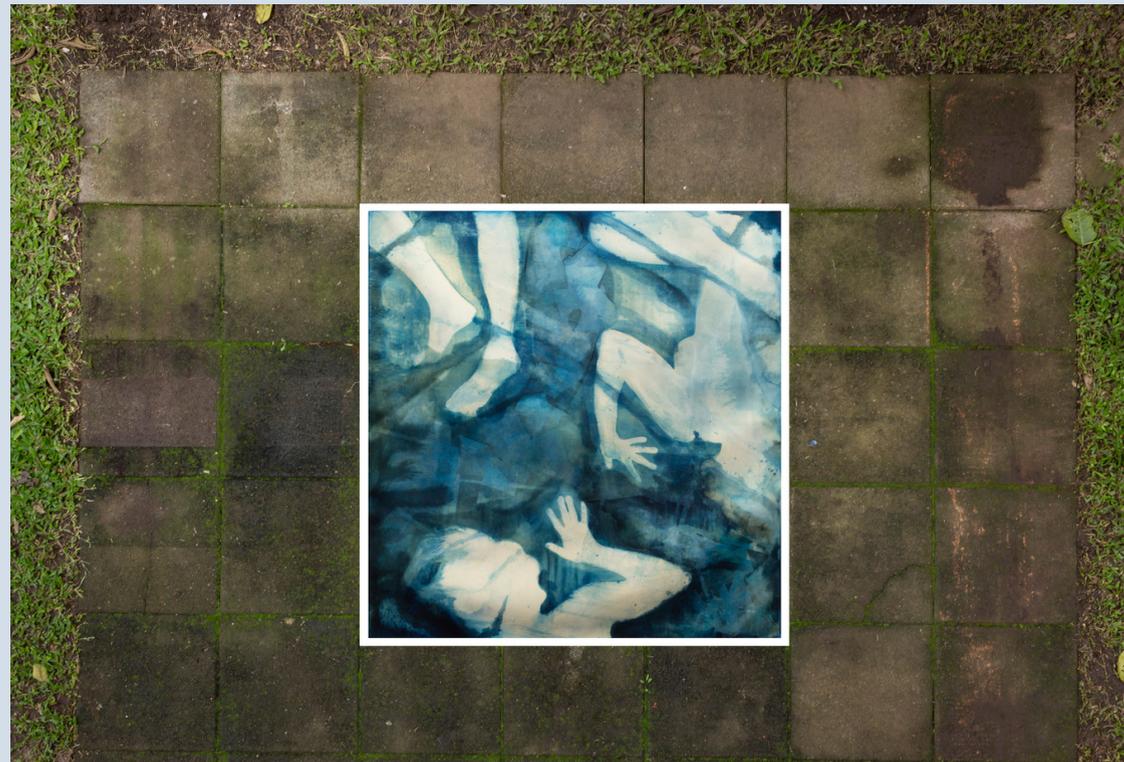
PANICO

Cuarto



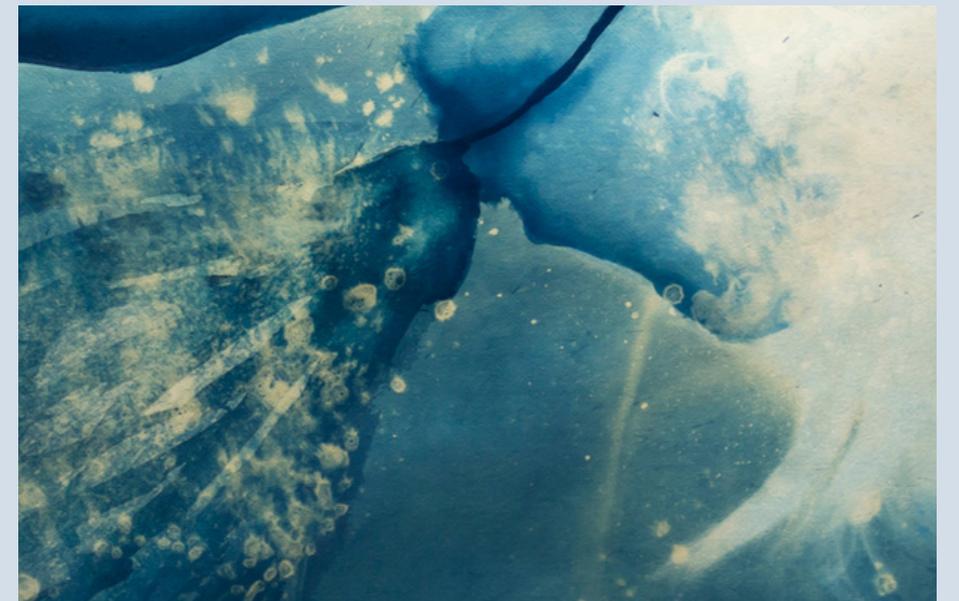
MUERTE

Exteriores
Vista cenital / normal



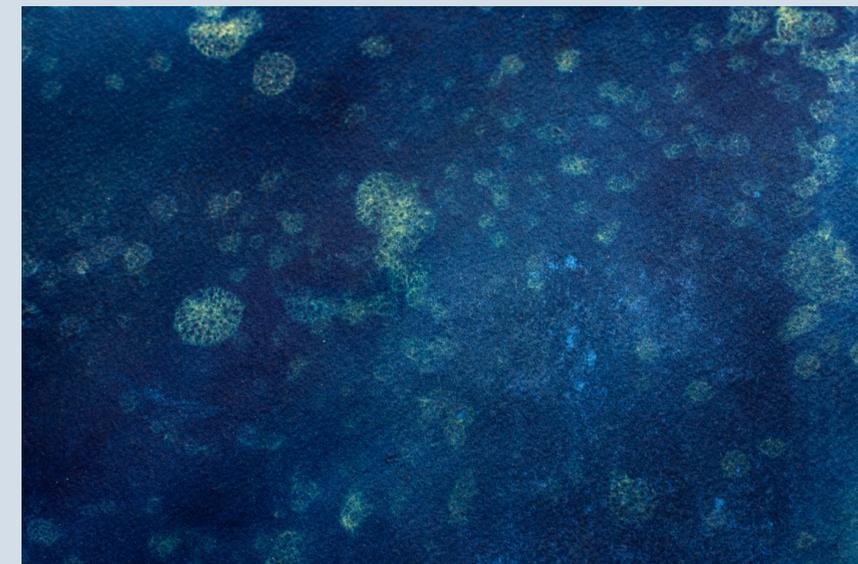
CATARSIS

Comedor

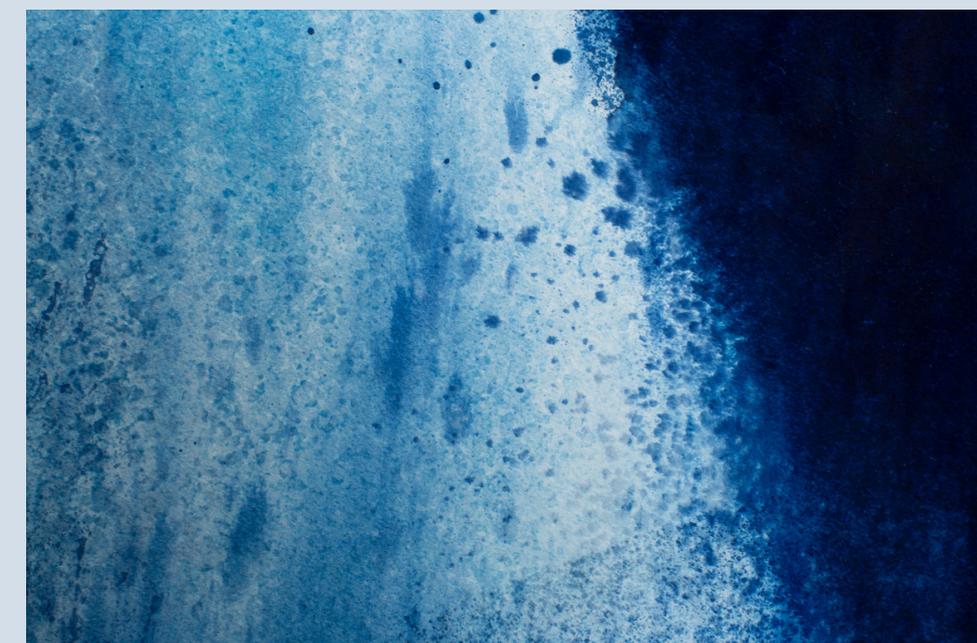
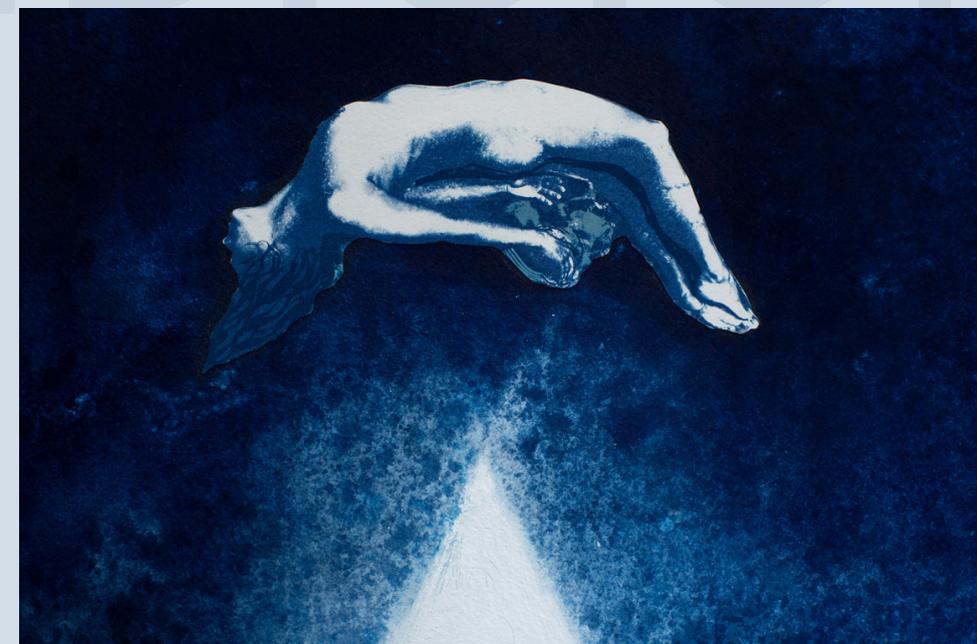


COMPASSION

Sala

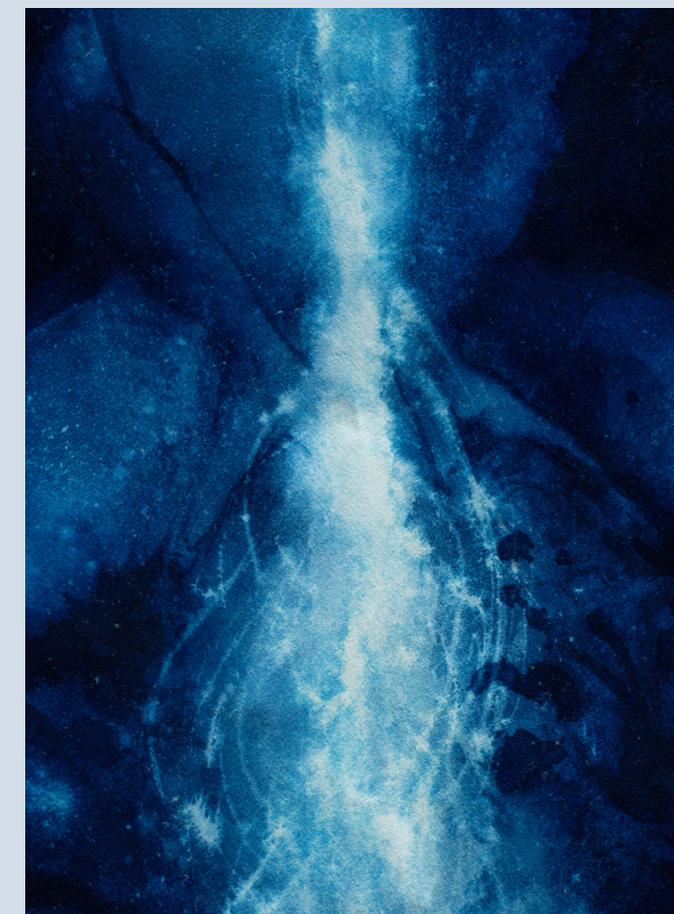


RENDICION



ACEPTACION

Entrada de la casa



RECORRIDO

Cuerpo Vivido montaje

CONSIDERACIONES FINALES

Parte V

5.1. Conclusiones

Transitar por la experiencia de Cuerpo Vivido, efectivamente me permitió expresar y aceptar aún más la condición de la depresión obteniendo en sí una perspectiva terapéutica del proceso creativo, al reconciliarme simbólicamente con mis emociones y el espacio concreto donde habitan esas experiencias (cuerpo, hogar, familia), esto afirma que el arte es un efectivo proceso terapéutico aportando a una mejor condición de salud mental al creador, permitiéndole enfrentar a la obra como espejo de su realidad pero con capacidad de materialmente transformarla, aunado a la acción consciente de la representación del cuerpo que habita esa condición mental y sus diferentes abordajes en ese proceso terapéutico se reconstruye la identidad del creador, tomando conciencia de la relación del cuerpo y el contexto, el cuerpo y la obra como espacios indivisibles a través de la materia simbólica de la obra, esa relación que se remarca con el espacio expositivo y sus significados y resignificación.

Experimentar y producir obra que efectivamente no se podría clasificar de forma purista en una disciplina específica, llámese fotografía o pintura, reafirma la postura contemporánea del arte como práctica expandida, construida desde la intermedialidad, intermedialidad o transmedialidad entre otros; desde el Cianotipo, técnica antigua se pueden encontrar en espacios de expresión pictórica válidos.

Desde el ámbito técnico planteado, me permito concluir que la manipulación del cianotipo, entendiendo manipular como la acción de intervenir en un procedimiento técnico con la intención de conseguir resultados distintos a los esperados a lo convencional de una técnica, permite efectivamente obtener gran diversidad de texturas visuales que remiten directamente al signo pictórico de la mancha. Puntualmente se concluyen los siguientes aspectos técnicos:

- La aplicación de capas superpuestas de la fórmula química permite dar una profundidad visual considerable a la obra en relación con la luminosidad del matiz.
- Las sustancias ácidas como vinagre, ácido cítrico, ácido acético permiten virar el azul a tonos más cercanos al verde.
- El cloro usado para reducir o eliminar la fórmula en el papel también lo degrada, debilitando considerablemente, por lo que debe ser usado con precaución.
- Limpiadores para el hogar permiten conseguir efectos similares al cloro, pero no permiten después aplicar capas parejas de la fórmula.
- La excesiva humedad en el ambiente de la época lluviosa que se impregna en el papel acuarela afecta al proceso de la obtención de la imagen, generando un revelado anticipado de la fórmula que provoca manchas antes de exponer la imagen a la luz.
- Las condiciones de luz directas del sol en un día despejado permiten imágenes de mayor contraste, que con luz de sol en condiciones nubladas.
- Fórmula con más de una semana de mezclas si pueden ser usadas.
- Fórmulas realizadas con citrato férrico amoniacal pardo si funcionan, pero tiene un matiz de azul menos intenso.
- La mayor proporción de agua en la fórmula permite conseguir tonos más luminosos de azul.
- Rociar el agua oxigenada de forma general permite reducir la cantidad de tiempo de lavado.

Por otro lado, uno de los textos más reconocidos en el ámbito del arte contemporáneo lleva por nombre “La escultura en el campo expandido” y fue escrito por Rosalind Krauss a finales de los años 70. En éste, su autora reconoce que, dentro de la situación del posmodernismo, la práctica no se define en relación con un medio dado [...] sino más bien en relación con las operaciones lógicas de una serie de términos culturales para los cuales cualquier medio –fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la misma escultura– pueden utilizarse (Krauss, 2002a). Aunque no creo que “Cuerpo vivido” como propuesta artística corresponda fielmente a los parámetros filosóficos de la posmodernidad, la cita me sirve para reafirmar la relevancia expuesta en la presentación del tema, y poder concluir que efectivamente la práctica artística actualmente poco tiene que ver con amoldarse a una disciplina, esto para nada quiere decir que no se deba entender la esencia, semiótica y pragmática de cada una, pero que efectivamente y en la actualidad es más relevante el acto comunicativo y la construcción del mensaje que encajar en una técnica específica, sino más bien comprender cuándo, dónde y cómo se debe hablar desde una disciplina o sus combinaciones para reforzar el acto comunicativo y el mensaje. Esto nos lleva a un perfil de artista más multidisciplinario o inclusive transdisciplinario, no como expertos de una técnica, sino expertos en la imagen y su comunicación, conocer las implicaciones sintácticas, semánticas y pragmáticas de diversas técnicas, abriría los horizontes de la expresión de aquellos que pasamos por las aulas de las escuelas de arte.

De ahí que, también, con la experiencia de este proceso me permite confirmar, precisamente ante la proliferación invasiva y acelerada que tiene nuestra sociedad actual con respecto a la imagen, es fundamental que volvamos a mirar hacia adentro, para construir discursos verdaderos y auténticos en los cuales se puedan identificar nuestros iguales, volver a ver a esas cosas veladas o vedadas aún, para construir una mejor sociedad, y que el artista no sea confundido como un

influencer de moda sin sentido, sino un generador de pensamiento y conocimiento.

Al mismo tiempo, el contexto que me tocó vivir a mi y a mis compañeros y compañeras en la finalización de la carrera, por el cual he esperado tantos años; la pandemia nos puso a todos y todas a prueba, y creo que desde la práctica del arte encontramos y sale a relucir una de las mejores características del artista actual, su versatilidad y adaptabilidad, así como su comprensión integral del contexto. La epidemia del COVID me ofreció una mejor solución a *Cuerpo Vivido* y me expuso como persona a una mejor disposición ante la adversidad; el aprendizaje es extenso y diverso, en múltiples dimensiones de mi ser. Nos obligó a todos a resolver otras maneras de hacer y llevar la obra al público, más acordes al contexto tecnológico. Efectivamente también sacó a la luz las deficiencias en el manejo de nuevas herramientas tecnológicas para muchos de nosotros y que son más que nunca necesarias de aprender.

Para mi este proceso, no es solo, el que concluye los últimos años de reingreso a la universidad, sino es el cierre de un ciclo que dejé hace más de veinte años, lo que trae a colación también, la importancia y responsabilidad que tenemos como individuos de concluir esta etapa, que de alguna forma la escuela es también responsable de apoyar esta meta, ante las deficiencias pasadas en los programas de la enseñanza- aprendizaje en la EACV.

El desarrollo de este evento (texto escrito y visual) me permite reafirmar mi posición, que en la práctica del arte plástico prima el lenguaje visual, las diversas formas que adquiere a través de las múltiples técnicas debe corresponder al discurso narrativo y su significación, de modo que sea en ellas (las técnicas) donde ese discurso esté mejor comunicado.

5.2.Recomendaciones

Para aquellas personas estudiantes que se adentren en el proceso de investigación para su licenciatura les recomiendo ser honestos y honestas consigo mismos y con su obra, no perder la curiosidad en cada paso, no adelantarse a los resultados o imponer soluciones, dejar de alguna manera que la obra emerja a partir de la reflexión e introspección constantemente, no podemos contradecir a nuestro inconsciente que controla la mayoría de nuestras acciones y procesos. Por otro lado en mis años de vida y estudio he constatado que quien logra las metas académicas impuestas por nuestra sociedad no solo se lleva una gran experiencia y maduración sino que la principal competencia a fortalecer es la organización, las habilidades de gestión son las que permiten sacar adelante el proceso. Efectivamente para muchos, como es mi caso, este hecho puede ser realmente complejo, pero nunca es tarde, no hay prisa, pero se requiere apoyo de las diferentes estructuras involucradas de lo contrario la tarea sería una “muerte anunciada”. En mi primer intento de concluir este proceso ese apoyo institucional y curricular era nulo, impidiendo ese éxito académico, por lo que recalco que la malla curricular de la carrera es el principal apoyo con el que cuenta el estudiante, este debe contemplar el avance paulatino en experiencias de aprendizaje en la investigación, en mi segundo intento, mi experiencia laboral y personal llenó ese vacío y me otorgó lo necesario. Por lo tanto el estudiante debe exigir que se le de esa base para su desarrollo.

Dicho de otra manera, mis recomendaciones van dirigidas mayoritariamente a mejorar el plan de estudios de la EACV y en función de las conclusiones expuestas. Creo que la escuela está en un momento y contexto de resurgimiento, pero también en un contexto político y social costarricense de abandono de la cultura y el arte como fundamentos en la construcción de una sociedad sana y productiva; las acciones a tomar en un mediano plazo pueden marcar la diferencia estableciendo una dinámica de aprendizaje más coherente con las nuevas tendencias de la educación, el arte en

general, así como la sociedad compleja y dinámica en la que vivimos.

Los nuevos modelos pedagógicos, que están orientados a desarrollar los procesos de pensamiento complejo, implica que el estudiante tenga y maneje las herramientas que le permitan desarrollar un sentido crítico, la reflexión, reforzar y fomentar las actitudes de aprendizaje autónomo y permanente, holístico e integral, y estar mejor preparados para el desafío epistemológico de la complejidad como lo expresa Edgar Morin, “conocer y pensar no es llegar a una verdad totalmente cierta, es dialogar con la incertidumbre” (Sullivan, 2018)

Debido a una nueva formación integral y autopoiética, la orientación de la Complejidad desarrollará además una conciencia crítica en torno a la valoración de una educación innovadora que no sólo informe, transmita o simplemente tecnifique la creación, sino que oriente y renueve, que permita a los estudiantes tomar conciencia de la realidad de su tiempo y de su medio local, que favorezca el conocimiento complejo transdisciplinar (Sullivan, 2018, p. 39)

Retomo las conclusiones a que otros han llegado en el amplio estudio de la pedagogía del arte coherente con la visión del pensamiento complejo de Morin, como las recomendaciones más directas que puedo ofrecer:

1. Establecer diálogos pedagógicos destinados a la revisión de teorías, desarrollo de matrices conceptuales y precisión discursiva-argumentativa, los cuales tendrán significado siempre y cuando se complementen con discusiones reflexivas y relaciones multidimensionales de los saberes del arte y la estética (Sullivan, 2018, p. 39).
2. Crear espacios experienciales destinados al descubrimiento de experiencias desde los micromundos de los actores (docentes, músicos, artistas visuales, estudiantes, comunidad, etc.). Una valoración permanente de la observación del medio y de los medios como manera de introducirse en el saber, una aceptación del error responsable como posibilidad de aprendizaje divergente y comprensión de lo incomprensible
3. Promover prácticas artísticas orientadas a aprender a través del hacer con otros y en el propio descubrimiento de las potencialidades creativas en el movimiento de los saberes disciplinares de las artes: nuevas preguntas para nuevas verdades en la formación de formadores.
4. Promover la valoración identitaria de lo local/global/local para el aprendizaje cultural, artístico y social. Desde el pensamiento creativo, estético, reflexivo y crítico se podrá instalar una materialidad contextual que desarrollará nuevos significados para la ampliación de nuestra conciencia en la macro-región-sur-austral, diversificándose y al mismo tiempo integrándose de manera significativa a nuestro contexto pedagógico y artístico
5. Hacer pensar la complejidad como una acción provoca-activa (provocativa), que produzca sentido de pertenencia con lo artístico y lo pedagógico local. La tarea como docentes, artistas e intelectuales es más compleja en nuestros tiempos. El desafío del mañana será la puesta en marcha futura, de nuevas sensibilidades y razonamientos para la formación de profesionales competentes, generadores de conocimientos e innovadores en las formas de producir sentidos estéticos-artísticos (Sullivan, 2018, p. 40)

La EACV debería incentivar con mayor conciencia en la población docente y estudiantil, el trabajo interdisciplinario, en respuesta directa con el desarrollo actual de la expresión del arte visual. Por otro lado, en relación con la metodología, dar énfasis a la introspección es fundamental para este tipo de proceso de investigación, así como establecer a partir de esa reflexión la relación semántica con los elementos visuales posibles, lo que permite mantener una coherencia en el lenguaje visual y el discurso narrativo. El proceso creativo se caracteriza por ser, en gran parte, un desarrollo del cerebro inconsciente, por lo que técnicas para visualizar y evidenciar este proceso se hacen indispensables; considerar y desarrollar como parte de la investigación una bitácora de trabajo, donde se maneje con mayor libertad el proceso creativo de forma más orgánica y sistémica, y que a su vez permita después constituir la bitácora de presentación ya sistematizada, permitirá al estudiantado y al docente encargado comprender y guiar mejor el proceso de investigación.

A nivel académico, me parece importante definir específicamente el proceso administrativo que se requiere para lograr la meta de graduación, así como, los criterios de evaluación puntuales que se esperan considerar en la revisión del documento y obra, además de los requerimientos de formato de presentación necesarios para cumplir con el requisito de licenciatura, por lo que se hace necesaria una revisión del material didáctico relacionado, con el fin de generar la construcción de una guía para el desarrollo de eventos o proyectos de investigación en arte de la escuela, que funcione como herramienta de consulta para el estudiante de licenciatura.

Desde la práctica de la investigación basada en el arte, hace falta también, profundizar en el uso de técnicas antiguas y nuevas tecnologías, para seguir en el descubrimiento de nuevos caminos de expresión; así como integrar de forma más temprana en la práctica del estudiante de arte, la estructura de la investigación basada en el arte para asimilar el proceso de investigación de forma inherente.

BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES DOCUMENTALES

Acueductos y alcantarillados. (2014). Manual para Docentes, El agua. Instituto Costarricense de Acueductos y Alcantarillados.

<https://www.aya.go.cr/interactivo/SitePages/Programas%20Educativos%20%20Recursos%20para%20Docentes.aspx>

Aisenson Kogan, A. (1981). *Cuerpo y persona: filosofía y psicología del cuerpo vivido* (1.a ed.). Fondo de Cultura Económica. [Archivo PDF].

<https://es.scribd.com/doc/256384088/Aida-Aisenson-Kogan-Cuerpo-y-persona-Filosofia-y-psicologia-del-cuerpo-vivido>

Alfaro Salvatierra, Luis Ángel (2000) *Manipulaciones fotográficas: memoria de obra artística*. [Tesis Licenciatura en artes plásticas con énfasis en artes gráficas]. Universidad de Costa Rica. Facultad de Bellas Artes.

Revista de Filosofía, Universidad del Zulia, (78). [Archivo PDF].

<https://produccioncientificaluz.org/index.php/filosofia/article/view/19602/19562>

Bachelard, G., & de Champourcín. (2020). *La poética del espacio* (3.a ed.). Fondo de Cultura Económica. [Archivo PDF].

https://monoskop.org/images/1/16/Bachelard_Gaston_La_poetica_del_espacio.pdf

Barragán, C. M. (2011). *Metodología cualitativa aplicada a las Bellas Artes*. Dialnet.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4060381>

Basaglia, F. (1985). *Mujer locura y sociedad* (2da ed.). Universidad Autónoma de Puebla. [Archivo PDF].

<https://antipsiquiatriaudg.files.wordpress.com/2015/08/basaglia-franca-mujer-locura-y-sociedad.pdf>

Benjamin, W., Tiedemann, R., Schweppenhäuser, H., & Muñoz, B. A. (2008). *Obras: Obra completa. Libro I-2: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Charles Baudelaire. Un lírico en la época del ... El concepto de Historia (Spanish Edition)* (1.a ed.). ABADA EDITORES. [Archivo PDF].

https://www.academia.edu/44306043/Walter_Benjamin_Obras_Completas_Libro_I_Vol_2

Bernad, M. S. G. (2006). *Agua y espiritualidad*. Dialnet, (28). [Archivo PDF].

<https://dialnet.unirioja.es>

Borgdorff, H. (2010). *El debate sobre la investigación en las artes*. Dialnet. [Archivo PDF].

<https://dialnet.unirioja.es>

Breton, L. D. (1999). *Antropología del dolor*. Barcelona. Editorial Seix Barral. [Archivo PDF].

https://www.academia.edu/15081977/ANTROPOLOG%3%8DA_DEL_DOLOR_DAVID_LE_BRETON

Calero, E. H. (2020, 21 mayo). Artist: Arnulf Rainer (Berna, 1929) [Archivo de vídeo].

<https://www.youtube.com/watch?v=KGe-OWjLtC8&feature=youtu.be>

Calvo, K. P. T. (2004). El cuerpo vivido: algunos apuntes desde Merleau-Ponty. Dialnet, (33). [Archivo PDF].

<https://dialnet.unirioja.es>

Cantalozella i Planas, Joaquim & Marta Negre i Busó. (2016). Destellos de luz y sus ambivalencias simbólicas. AusArt 4(1): pp-pp. 65-76 DOI: 10.1387/ausart.16680, [Archivo PDF].

<https://ojs.ehu.eus/index.php/ausart/article/view/16680/14778>

Castillo Martínez De Olcoz, J. (2005). El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de luz hasta el cine (Tesis Doctoral Departament De Disseny I Imatge Universitat De Barcelona).

[Archivo PDF]. https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/1378/01.ICM_PARTE_1.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Chi-Tsung 吳.W. (s.f.). BIO & CV | 吳季聰 Wu Chi-Tsung. (22 de junio de 2021).

<http://wuchitsung.com/bio-cv>

El cuerpo en / de la fotografía | Museo de Arte y Diseño Contemporáneo. (s. f.). Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.

<https://madc.cr/index.php/es/expo/el-cuerpo-en-de-la-fotografia>

Delgado Santoro, M. (2019). Fragmentos de un cuerpo enfermo: una mirada a la depresión desde el arte. (Trabajo Final de Graduación de la Carrera de Artes Visuales, Pontificia Universidad Católica del Ecuador).

[Archivo PDF]. <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/17121>

Di Castro, A. (2019). Cianotipia. (28 de junio de 2021)

http://www.andreadicastro.com/academia/Fotografia/TAI/cianotipia_5.html

Doctor Alexandre de Pomposo [Multiversidad Mundo Real Edgar Morin]. (2015, 17 abril). Creadores de un nuevo saber | Maurice Merleau Ponty [Archivo de vídeo].

<https://www.youtube.com/watch?v=TiNgKRfosrA>

Dubois, P. (1986). El Acto Fotográfico (1era ed.). España: Paidós.

El problema del Ser [Archivo] - Monografias.com - El Centro de Recursos Educativos más amplio de la Red. (2004, 4 mayo). [Foro].

<http://foros.monografias.com/archive/index.php/t-21149.html?s=b563f3f44c085fc323076e634c5a75ef>

Escudero, A. J. (2007). El cuerpo y sus representaciones. Dipòsit Digital de Documents de la UAB, (38). [Archivo PDF].

<https://ddd.uab.cat>

Ferrada-Sullivan, J. (2019). Sobre la noción de cuerpo en Maurice Merleau-Ponty. Cinta moebio, (65). [Archivo PDF].

<https://www.scielo.cl>

Fontal, B. (2005). El Espectro Electromagnético y sus Aplicaciones (Escuela Venezolana para la Enseñanza de la Química ed.).

http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/16746/espectro_electromagnetico.pdf;jsessionid=42142DE50F797EE36A5E537726D0CFC3?sequence=1

Freed, L. (s. f.). In Ten Breaths. Leah Freed.

<https://www.leahfreedphotography.com/new-page>

García Felguera, M. S. (2021). Millais, John Everett@es | | |.

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/millais-john-everett/0a16fc62-7469-4391-9143-bcd97ffffc38>

Gombrich, E.H: Arte e ilusión. Estudio sobre psicología de la representación pictórica. Debate, Madrid, 2002 [Archivo PDF].

http://www.lauragonzalez.com/TC/Gombrich,_Ernst_H_-_Arte_e_Ilusion_-_Estudio_Sobre_La_Psicologia_De_La_Representacion_Pictorica.pdf

Grau, B. E. (2018). Cuerpos, mujeres y narrativas: Imaginando corporalidades y géneros | Enguix Grau | Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social. Athenea Digital, 18. [Archivo PDF].

<https://atheneadigital.net>

Hidalgo, U. A. D. E., Ledezma Campos, M., & Caporal Gaytán, J. (1917, enero). Más allá de la fotografía: la utilización de la imagen fotográfica en la pintura y la gráfica. Boletín científico Magotzi del Instituto de Artes, [Archivo PDF]. 5(9). <https://www.uaeh.edu.mx>

Into The Blue, The Cyanotype In Contemporary Photography(29 de junio de 2021),

<https://blackboxprojects.art/exhibitions/24-into-the-blue-the-cyanotype-in-contemporary-photography/>

Jaime Munárriz Ortiz. (1999). la fotografía como objeto. la relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación (tfm). Universidad Complutense de Madrid. [Archivo PDF].

<https://core.ac.uk/download/pdf/19706366.pdf>

José G. Contreras, Monografias.com. (s. f.). El Ser en la Filosofía (página 2) - Monografias.com. Monografías.com.

<https://www.monografias.com/trabajos72/ser-filosofia/ser-filosofia2.shtml>

Krauss, R. E. (2002a). La escultura en el campo expandido. Dialnet. [Archivo PDF].

<https://dialnet.unirioja.es>

Kubissa, L. P. (2015). Las mujeres son cuerpo: reflexiones feministas. Dialnet, 6. [Archivo PDF].

<https://dialnet.unirioja.es>

La Sociedad Americana Contra El Cáncer. (2021). ¿Qué es la radiación ultravioleta (UV)? (3 de julio de 2021) de

<https://www.cancer.org/content/cancer/es/cancer/cancer-de-piel/prevencion-y-deteccion-temprana/que-es-la-radiacion-de-luz-ultravioleta.html>

Lagarde, M. (1990). Identidad Femenina. Puntos de Encuentro.

Latorre, J. (2012). Fotografía y Arte: Encuentros y Desencuentros. Revista de Comunicación, (11). [Archivo PDF].

<https://dialnet.unirioja.es>

Le Breton, D. (1995). Antropología del dolor. Seix Barral, 1999. [Archivo PDF].

https://www.academia.edu/15081977/ANTROPOLOG%C3%8DA_DEL_DOLOR_DAVID_LE_BRETON

Freed, L. (s. f.). In Ten Breaths. Leah Freed. (12 de julio de 2021),

<https://www.leahfreedphotography.com/new-page>

Lieu, C. (2020, 20 agosto). Artwork. (30 de junio de 2021),

<http://claralieu.com/>

Lobel, M. (2016). LOST AND FOUND. ArtForum International, VOL. 54(NÚM. 6), 184–197.

<https://www.artforum.com/print/archive/54/57449>

Losada, F. (2001) El Espacio Vivido. Una Aproximación Semiótica. Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy, núm. 17, Universidad Nacional de Jujuy Jujuy,

[Archivo PDF]. <https://www.redalyc.org/pdf/185/18501716.pdf>

Lutereau, L. (2011). *Yo, cuerpo y persona: homenaje a la obra de Aída Aisenson Kogan*. Revista Científica de UCES, 15(1), 163-165. [Archivo PDF].

http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/bitstream/handle/123456789/1263/Yo_cuerpo_persona_Lutereau.pdf?sequence=1

Malagon, E., & Alejandro, W. (2018). La construcción de experiencias artísticas desde el arte visual como mediación entre los sentimientos en personas con trastornos del ánimo (depresión) y el proceso creativo.

[Tesis de Licenciatura Facultad de Educación. Corporación Universitaria Minuto de Dios].

https://repository.uniminuto.edu/bitstream/handle/10656/7410/TEA_EscobarMalg%C3%B3nWilliamAlejandro_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Maristany, E. A. L., & Perfil, V. T. M. (s.f.). Introspección y reflexión en la creación estética.

<http://esteticamar.blogspot.com/p/la-introspeccion.html>

Martín, J., & Colbeck, A. (1994). COLOREAR FOTOGRAFÍAS. Guía completa de materiales, técnicas y efectos especiales (Segunda ed.). Celeste.

Materia. (s.f.). <https://www.quimica.es/enciclopedia/Materia.html>

Merleau-Ponty, M. (1945). Fenomenología de la percepción. Eds. Península,1975, [Archivo PDF].

https://monoskop.org/images/9/9b/Merleau-Ponty_Maurice_Fenomenologia_de_la_percepcion_1993.pdf

Moñivas Mayor, E. (s.f.). Agua y arte contemporáneo. Mirar (y crear) a través de esferas de agua.

<https://www.esferadelagua.es/agua-y-sociedad/agua-y-arte-contemporaneo-mirar-y-crear-a-traves-de-esferas-de-agua>

Morí, O. (2019, 12 noviembre). Cianotipia: el resurgimiento de un proceso fotográfico del siglo XIX. (30 de junio de 2021)

<https://centrodelaimagen.edu.pe/blog/cianotipia-el-resurgimiento-de-un-proceso-fotografico-del-siglo-xix>

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, & Fernández, H. (s.f.). Robert Rauschenberg - Central Park. (30 de junio de 2021)

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/central-park>

Nates, Ó. C. (2016, 14 junio). La Foto-Secesión.

<https://oscarenfotos.com/2016/06/12/la-foto-secesion/>

Passerino, L. M. (2018). Acerca de la experiencia de la enfermedad: fenomenología, corporalidad y habitualidad | Investigaciones Fenomenológicas. Investigaciones Fenomenológicas, (15).

[Archivo PDF].<http://revistas.uned.es/index.php/rif/article/view/29653/22849>

Piñar Sancho, D. G., Suárez Brenes, D. G., & De La Cruz Villalobos, D. N. (2020). Vista de Actualización sobre el trastorno depresivo mayor | Revista Médica Sinergia. Revista Médica Sinergia, 5(12). [Archivo PDF]

<https://revistamedicasinergia.com>

¿Qué es la radiación ultravioleta (UV)? (2021). La Sociedad Americana Contra el Cáncer.

<https://www.cancer.org/content/cancer/es/cancer/cancer-de-piel/prevencion-y-deteccion-temprana/que-es-la-radiacion-de-luz-ultravioleta.html>

Quirós-Valverde, L. F. (2016). Karla Solano. El cuerpo que tú buscas. (30 de junio de 2021)

<https://www.redalyc.org/journal/5611/561162166018/html/>

Raone, M. F. (2020, 24 julio). La función de la producción artística en la psicosis: el caso de Yayoi Kusama*1. Scielo.

<https://www.scielo.br/j/rlpf/a/wZR7RCQHdDdw89xKBmTwwLN/?lang=es>

Revista de la Universidad de México (2020) Agua.

<https://www.revistadelauniversidad.mx/releases/52ef915f-1f21-4274-a3c2-3fe91a1d29bb/agua>

Rilke, R. M. (2010). Cartas a un joven poeta (1.a ed.). librosenred. [Archivo PDF].

<https://www.librosenred.com/triviaregalos/1a2s3d4f/6515-cartas%20a%20un.pdf>

Roxana María Buján Gómez. (2018, agosto). Pedagogía del cuerpo: Construyendo un camino lúdico-creativo hacia el autoconocimiento [Tesis para Licenciatura Pedagogía Universidad Nacional]

<https://repositorio.una.ac.cr/bitstream/handle/11056/17405/Tesis%209889.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Salabert, P. (1985). (D)Efecto De La Pintura (1era ed.). Anthropos Editorial. [Archivo PDF].

<https://es.scribd.com/document/458333213/d-efecto-de-la-pintura-pere-salabert-pdf>

Santana, L. F. (2005). El acto de introspección como posibilidad para el arte. Cuadernos de Ateneo, (20). [Archivo PDF].

<https://dialnet.unirioja.es>

Sapetti, A. (2011). Los artistas y la depresión. [Archivo PDF].

https://www.gador.com.ar/wp-content/uploads/2015/04/sapetti_01.pdf

Scharf, A. (2007). Arte y fotografía/ Art and Photography. Alianza Editorial Sa.

Smithson, A. (2020, 15 marzo). Winter Blues: Contemporary Cyanotypes at the Center for Photographic Art.

<http://lenscratch.com/2020/03/winter-blues-contemporary-cyanotypes-at-the-center-for-photographic-art/>

Sontag, S. (2021). (cat). Sobre la fotografía. Arcadia.

Sullivan, J. A. F. (2018, 1 mayo). Arte, creación y enseñanza pedagógica: tensiones metodológicas para pensar sus relaciones desde el pensamiento complejo / Art, creation and pedagogical teaching: methodological

tensions to punish their relationships from complex thinking | ARTSEDUCA. Educación y Pedagogía.

[Archivo PDF]. <http://www.e-revistas.uji.es>

Tomasini, C. (s.f.). Pequeño manual de fotografía para identificar técnicas fotográficas antiguas (Clara Tomasini ed.). Fondo Nacional de las Artes. [Archivo PDF].

http://fotobservatorio.mx/files/pequeno_manual_de_fotografia_clara_tomasini_comentarios_ari.pdf

Alcántara Castillo, A. M., & Sánchez Martínez, E. (2018). Método Trascendental; Modelo Educativo de Bernard Lonergan (Tesis de Licenciatura en Filosofía, Universidad Autónoma de México). Facultad de Humanidades y Filosofía. <http://hdl.handle.net/20.500.11799/104424>

Vázquez López, R. I. (2017). El proyecto fotográfico personal (1.a ed.). JdeJ Editores.

Villafañe Gallego, J. (2004). Introducción a la teoría de la imagen. Piramide Ediciones Sa.

Violeta Bubelyte: Autorretratos. (2013). (22 de junio de 2021).

https://wwws.mcu.es/cultura20/web/guest/agenda/cultural/mcu/listado/detalle?p_p_id=MCU_AGENDA_5&p_p_lifecycle=0&p_r_p_564233524_event=448193

Ware, M. (2019). Alternative Photographic Processes: Simple Cyanotype (MIKE WARE BUXTON DERBYSHIRE UNITED KINGDOM ed.).

[Archivo PDF]. <https://www.mikeware.co.uk/downloads/SimpleCyan.pdf>

Wölfflin, H., & Villa, M. J. (2014). Conceptos fundamentales de la Historia del Arte (Humanidades no 1) (3era ed.). Austral. [Archivo PDF].

<https://es.scribd.com/doc/313714709/WOLFFLIN-Conceptos-Fundamentales-de-La-Historia-Del-Arte-PDF>

Listado de Figuras

FIG. 1. De Haz, J. (s.f.) Cartes De Visite. [Pintada a mano]. Estudio Fotográfico Juan De Haz.

<https://www.todocoleccion.net/fotografia-antigua-cartes-visite/cartes-visite-pintada-mano-estudio-fotografico-juan-haz-vigo~x122380579>

FIG. 2. Leele, O. (1979) Luis Martín "Fellini", [Cibachrome a partir de diapositiva tomada del original en b/n pintado a mano con acuarela]. <https://www.instagram.com/p/CNrX-z-DsDw/>

FIG. 3. Demachy, R (1904) Struggle, [Goma bicromatada], Camera Work n°5, January 1904. File: CW05-06 - Robert Demachy, Struggle, 1904.jpg - Wikimedia Commons

FIG. 4. Käsebier, G (1905) The Bride, [Impresión de goma platino], EE. UU., 1905 © The Royal Photographic Society Collection en el V & A. <https://www.surfaceview.co.uk/search?search=Gertrude%20K%C3%A4sebier>

FIG. 5. Rauschenberg, R, (1955) Bantam, [óleo, papel, reproducciones impresas, cartón, tela y grafito sobre lienzo]. Colección privada. <https://acortar.link/Y83ZI>

FIG. 6. Rainer, A (1974-1975) Schranken. [técnica mixta sobre fotografía, sobre papel]. © Arnulf Rainer, <https://masdearte.com/arnulf-rainer-albertina-viena/>

FIG. 7. Kiefer, A. (1969/2011) Ocupaciones, [Fotografía]. Colección de arte moderno en la Pinakothek der Moderne Munich. <https://acortar.link/U1dUF>

FIG. 8. Macku, M. (s.f.) s.t, [Gellages]. <http://www.michal-macku.eu/gallery/Gellage>

FIG. 9. Atkins, A. (1843), Del Libro "Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions", [Cianotipo]Halstead Place, Sevenoaks, England <https://historia-arte.com/obras/fotografias-de-algas-inglesas>

FIG. 10.Stieglitz, A. (1918) Georgia O'Keeffe, [Gelatina de plata]. Alfred Stieglitz Collection. <https://archive.artic.edu/stieglitz/>

FIG. 11.Steichen E. (1902) Autorretrato con pincel y paleta. [Goma bicromatada] Alfred Stieglitz Collection. <https://www.artic.edu/artworks/66677/self-portrait-with-brush-and-palette>

FIG. 12.Primer edición de la revista Camera Work. 1903 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/285348>

FIG. 13.Edición de Life 30, no. 15 (9 de abril de 1951). Hablando de Fotos. El avance dice: "Blueprint papel, lámpara solar, un producto desnudo algunas fantasías vaporosas "

<https://www.artforum.com/print/archive/54/57449>

FIG. 14.Kirkland,W. (1951), Robert Rauschenberg y Susan Weil revelando un plano en su bañera, [Fotografía] West Ninety-Fifth Street, Nueva York.

<https://www.artforum.com/print/archive/54/57449>

FIG. 15.Rauschenberg R. (1950) Sin título (Sue), [Cianotipo expuesto], Colección de Susan Weil. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/robert-rauschenberg-retrospectiva>

FIG. 16.Weil, S & Betancourt, J (2007) Leaf Hands, [Cianotipo].<https://susanweil.com/trees/>

FIG. 17.Riepenhoff, M (2015) Entitled Littoral Drift, Deriva del litoral cerca de la costa # 209 [Cianotipo] colección privada. <http://meghannriepenhoff.com/project/littoral-drift/>

FIG. 18.Chi-Tsung, W. (2019) Ciano-Collage 054 [Cianotipo, papeles Xuan, gel acrílico] <http://wuchitsung.com/archives/1038>

FIG. 19.Exposición Winter Blues, cianotipos contemporáneos (2020) Afiche digital. <https://www.jmgolding.com/news/2020/3/25/winter-blues-contemporary-cyanotypes-featured-in-dont-take-pictures>

FIG. 20.Cabezas V. (1983) De la serie Mujeres, gatos y televisores. [Láminas bicromatadas de goma], Cortesía de Americas Society.

<https://asapjournal.com/victoria-cabezas-and-priscilla-monge-give-me-what-you-ask-for-joseph-shaikewitz/>

FIG. 21.Quesada, C. (2017) El otro 2% [Cianotipo intervenido], propiedad del artista, Cortesía del autor.

FIG. 22.Fuster, P. (2003) De la serie Se perpetua [Película alto contraste, pintada a mano] Colección propia, Cortesía de la autora.

FIG. 23.Fuster, P. (2003) De la serie Se perpetua [Película alto contraste, pintada a mano] Colección propia, Cortesía de la autora.

FIG. 24.Fuster, P. (2003) De la serie Se perpetua [Película alto contraste, montaje a mano], Colección propia, Cortesía de la autora.

FIG. 25.SPENCE, J. (1984) Fototerapia: el final de mi fase anal [Fotografía en color], propiedad del artista.

<https://www.richardsaltoun.com/artists/36-jo-spence/works/9172-jo-spence-photo-therapy-the-end-of-my-anal-phase-1984/>

FIG. 26. Lieu, C. (2014) Cayendo: Emerge [Monotipos], propiedad del artista. <http://claralieu.com/portfolio/falling-figures/>

FIG. 27. Bach, M. (2014.) Self [Plata sobre gelatina], propiedad del artista. <https://www.nytimes.com/2015/06/28/magazine/michael-bachs-preservation-through-photography.html>

FIG. 28. Kusama,Y. (1998) Dots Obsession, Infinity mirrored Room, [Instalación]. Francia.<https://www.dailyartmagazine.com/yayoi-kusama-polka-dots-world/>

FIG. 30. Stettheimer, F. (1915), Un modelo (Autorretrato desnudo) [óleo sobre lienzo] Columbia University.<https://library.columbia.edu/libraries/avery/art-properties/florine-stettheimer-at-columbia.html>

FIG. 31. Modersohn-Becker, P. (1906) Autorretrato en el sexto aniversario de boda. [pintura]. Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen. <https://artsandculture.google.co>

FIG. 32. Schneemann, C. (1975-77) Interior Scroll, Desplazamiento interior [Documentación del performance, impresión en gelatina de plata y mecanografiado sobre papel a bordo]. American Acquisitions Committee.
<https://www.schneemannfoundation.org/artworks/interior-scroll/1>

FIG. 33.Mendieta, A. (1981) Isla [Fotografía] The Estate of Ana Mendieta Collection y Whitney Museum of American Art. <https://womanarthouse.com/2018/03/11/ana-mendieta/>

FIG. 34.Penrose, P. (2007) Christie's Attic. [Fotografía] Propiedad del artista. https://www.instagram.com/p/BLHUNFFg9hD/?utm_source=ig_web_copy_link

FIG. 35. Bubelyte, V. (1993) Desnudo 57 [impresión al bromuro de plata] Propiedad del artista. <https://contourart.gallery/violeta-bubelyte-en/violeta-bubelyte-selected-images-en/>

FIG. 36.Solano,K. (1996) Espejo interior [Instalación-fotografía digital] Propiedad del Artista <https://karlasolano.com/espejo-interior>

FIG. 37.Vargas, S. (2000), Formas del Silencio [Fotografía analógica intervenida] Propiedad del Artista. <https://sussyvargasart.com/las-formas-del-silencio>

FIG. 38.Fuster, P. (1999) s.t. [pincel seco] propiedad del artista, Cortesía de la autora

FIG. 39.Fuster, P. (1998) s.t. [pincel seco] propiedad del artista, Cortesía de la autora.

FIG. 40.Fuster, P. (1998) s.t. [Montaje manual- plata sobre gelatina] propiedad del artista, Cortesía de la autora.

FIG. 41.Fuster, P. (2016) De la serie Paisaje Corporal. [Fotografía digital] propiedad del artista, Cortesía de la autora.

FIG. 42.Fuster, P. (2019) De la serie Paisaje Corporal. [Fotografía digital] propiedad del artista, Cortesía de la autora.

FIG. 43.Fuster, P. (2019) Reverso. [Montaje- Fotografía digital] propiedad del artista, Cortesía de la autora.

FIG. 44.Everett Millais, J. (1851) Ophelia [óleo sobre tela] Tate Gallery, Londres (Reino Unido). <https://historia-arte.com/obras/ofelia-de-millais>

FIG. 45. Viola, B. (1996) El mensajero (The Messenger), [Instalación de vídeo monocal en color y sonido, bucle continuo] Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, Donación, The Bohen Foundation © Bill Viola
<https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/bill-viola-temporalidad-y-trascendencia>

FIG. 46. Garro,L y Herrera, M (2021) Deep Blue, [Timelapse] propiedad de las artistas,cortesía de las autoras

FIG. 47. Garro,L y Herrera, M (2021) Cuerpo Vivido, [ensayo documental audiovisual] propiedad de las artistas,cortesía de las autoras