



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Maestría en Estudios del Arte, III Cohorte

**Indagaciones sobre la actividad prensil en espacios
domésticos como motor de creación para el desarrollo de una
obra con la técnica del collage: Tener y no tener**

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de
Magíster en Estudios del Arte.**

Autor: **Ilich Bladimir Castillo Vera**

CI: 0919668764

ilichcastillo@gmail.com

Director: **Paolo Vignola**

CI: 0964002273

CUENCA - ECUADOR

05-25-2021



Resumen

La relación persona-objeto resulta una fórmula constante y, tal vez por ello, invisible en nuestras actividades cotidianas. Me propuse aproximarme reflexivamente a esa relación, enfocándome en la tríada percepción-mano-objeto. Esta investigación se origina a partir de una metodología de escala doméstica que he explorado en mi trabajo y que consta de tres etapas, no necesariamente consecutivas o lineales: *experiencia-experimento-conocimiento*. Como resultado surgieron collages fotográficos que exploran la percepción táctil en el espacio cotidiano. La idea central fue generar estudios/especulaciones con la cultura material originada/adaptada en la contingencia doméstica, sopesarla como una ingesta que fluctúe en sus propósitos originales, atendiendo mayormente a sus periferias funcionales o cognitivas, quedando al servicio del instante lúdico experimental o a una especie de didáctica opaca. Aquí solo doy cuenta de algunas de estas posibilidades, entendidas como posibilidades de organizar mi experiencia con el mundo material.

Palabras clave: Objeto transicional. Arqueología doméstica. Darwinismo post-funcional. Esquizofrenia objetual. Didáctica opaca.



Abstract:

The person-object relation develops a constant formula and, seemingly due to the fact, invisible in our daily activities. I proposed to approach myself reflexively in that relation, focusing on the perception-hand-object triad. This reflection came up wherefore, due to a domestic scale methodology that I have explored in my job occupation. It contains three phases, not necessarily consecutive or linear: experience-experiment-knowledge/awareness. As a consequence, photographic collages arise, looking into the tactile perspective of the daily space. The central idea was to generate studies/speculations with the originated/adapted material culture within the domestic contingency, balanced it as ingest that fluctuates on its original purposes, minded in preference at its functional or cognitive peripheries, keeping up at the service of the experimental ludic instant, or a kind of opaque didactic. Here I have only given an insight on some possibilities, conceived as possibilities to organize my material world experience.

KEYWORDS: Transitional object. Domestic archeology. Post-functional Darwinism. Objectual schizophrenia. Opaque didactic.



Índice del trabajo

RESUMEN	2
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO 1: DE LO ERRÁTICO CONTINGENTE A LA RELACIÓN PERSONA-OBJETO	12
1.1 DEL OBSTÁCULO AL VEHÍCULO	15
1.2 UNA BESTIA DE CINCO DEDOS	16
1.3 HACIA UN “NUEVO” ÚLTIMO INTENTO DE COGER ALGO	24
CAPÍTULO 2: LA MANO QUE PIENSA	39
2.1 NUESTRAS EXTREMIDADES COMO INSTRUMENTO PERCEPTIVO	40
2.2 EL UMBRAL HÁPTICO (NOTAS SOBRE LA EXPERIENCIA TÁCTIL)	51
2.3 CÓMO NACEN LOS OBJETOS (DEL OBJETO TRANSICIONAL AL NO-OBJETO)	60
CAPÍTULO 3: DESARROLLO DE LA OBRA <i>TENER Y NO TENER</i>	74
3.1 HACIA UNA METODOLOGÍA BLANDA	75
3.2 ESTRATEGIAS DE ESQUIZOFRENIA OBJETUAL: HACIA UN DARWINISMO POST-FUNCIONAL	81
3.3 NOTAS SOBRE LA OBRA <i>TENER Y NO TENER</i>: INFORME DE PRODUCCIÓN Y PROCESO DE CREACIÓN	86
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	102
BIBLIOGRAFÍA	107
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	115
FUENTES FOTOGRÁFICAS	118
ANEXOS	120

Cláusula de Propiedad Intelectual

Yo, **Ilich Bladimir Castillo Vera**, autor del trabajo de titulación **“Indagaciones sobre la actividad prensil en espacios domésticos como motor de creación para el desarrollo de una obra con la técnica del collage: Tener y no tener”**, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Guayaquil, 25 de Mayo, 2021



ILICH BLADIMIR CASTILLO VERA

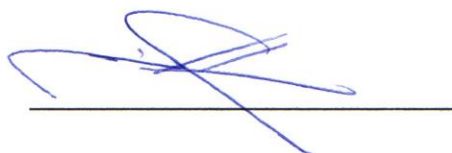
C.I: 0919668764

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Yo, **Ilich Bladimir Castillo Vera**, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación **"Indagaciones sobre la actividad prensil en espacios domésticos como motor de creación para el desarrollo de una obra con la técnica del collage: Tener y no tener"**, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Guayaquil, 25 de Mayo, 2021



ILICH BLADIMIR CASTILLO VERA

C.I: 0919668764

Guayaquil, 30 de noviembre de 2020

Mgtr. Angelita Sánchez Plasencia, PhD.
Directora del Centro de Postgrados
Facultad de Artes
Universidad de Cuenca

Mgtr. María Eliza Mosquera Ochoa
Coordinadora de la Maestría en Estudios del Arte - III Cohorte
Facultad de Artes
Universidad de Cuenca

A su despacho.

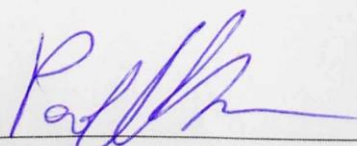
Tras enviarles un cordial saludo, les informo que el Lic.do Ilich Bladimir Castillo Vera, quien ha cursado la Maestría en Estudios del Arte - III Cohorte, en la Facultad de Artes, de la Universidad de Cuenca, ha concluido su Trabajo de Titulación denominado: *Indagaciones sobre la actividad prensil en espacios domésticos como motor de creación para el desarrollo de una obra con la técnica del collage: tener y no tener*, mismo que contó con mi seguimiento y tutoría a lo largo de **15** meses.

Cumplo entonces con enviar a ustedes el texto del Trabajo de Titulación mencionado y el informe de la plataforma Urkund que refleja el 5% de porcentaje de similitud con otros trabajos de investigación.

Finalmente, pongo a su consideración el Trabajo de Titulación de Ilich Bladimir Castillo Vera y muy cordialmente solicito se proceda con el resto de trámites para viabilizar el proceso de titulación, así como la asignación de lectores.

Mis más sinceros agradecimientos,

Saludos cordiales



Paolo Vignola, PhD
Docente de la Carrera de Literatura
Universidad de las Artes (UArtes)
Guayaquil
Ecuador



AGRADECIMIENTOS

Al Dios de *Journal d'un curé de campagne*.

Vanesa, Leia y Julián, mis compañerxs de viaje. A Guille. Existe una familia muy generosa que vive en Urquiza 2618 y Evita Perón, donde todavía reside Don Jaime Escoda, un especialista de la nostalgia. Saidel, Xavier y Lupe, por los años ITAE. Rodolfo Kronfle, por la interlocución permanente. Paolo Vignola, director de la presente tesis. Maria Eliza Mosquera, directora del programa de maestría.

Por último, a los primerísimos integrantes de la *Orquesta Destrucción*: Miguel y Araceli, lúdicos socios fundadores.



Introducción

El siguiente trabajo de tesis se enfoca en la creación de collages fotográficos que exploran la percepción táctil en el espacio cotidiano. La idea principal consistirá en generar estudios/especulaciones con la cultura material originada/adaptada en la contingencia doméstica, sopesarla como una ingesta que fluctúe en sus propósitos originales, atendiendo mayormente a sus periferias funcionales o cognitivas, quedando al servicio del instante lúdico experimental o de una especie de didáctica opaca.

Para ese propósito, orientaré tanto el documento como el tono en la obra resultante, a un desplazamiento gramatical de enunciación discursiva que pase de la tercera a la primera persona, cuya emergente ubicación me permita declarar y hacer explícito un *locus* dentro de la investigación. Con ese fin, además, busco conectar con coherencia la tríada metodológica de escala doméstica que he venido explorando en los últimos años de mi trabajo: *experiencia-experimento-conocimiento*, de una manera consecuente con sus propios alcances y limitaciones.

Cabe señalar que, al escribir estas líneas estoy imposibilitado momentáneamente de retornar a mi hogar debido a la pandemia (me encuentro residiendo en Argentina, de donde es oriunda mi compañera) lo cual suma un nuevo desafío para la presente propuesta: nos vemos en la necesidad de adaptarnos a otros espacios físicos, rituales, temporalidades distintas a las pensadas en el inicio del proyecto y que ahora forman parte de nuestra -nueva normalidad-. Ante tal circunstancia, el clima psicológico se convertirá en otro elemento tensor.

En realidad, podría considerar que esta coyuntura y las contingencias indeseadas han complejizado la relación que tengo con este tema, alineándose de manera un tanto extraña o forzada a lo que pretendía en un inicio pero que sin duda ofrecen matices productivos para la dirección de la propuesta.

En ese sentido, el siguiente documento se configura a través de tres capítulos que abordarán con diferentes tonos e intensidades aquella fórmula constante y quizá, por ello, invisible, de relacionarnos con las cosas (los objetos) en nuestras actividades más cotidianas. En consecuencia, el tratamiento del primer capítulo buscará poner en diálogo diversas propuestas artísticas que sirven de antecedente al objeto de estudio



Universidad de Cuenca

señalado, proponiéndonos un estado del arte, desde una dimensión más descriptiva. A su vez, el segundo capítulo funcionará como un correlato entre el anecdotario común y las perspectivas teóricas que han problematizado los ingredientes de esta investigación bajo una tónica analítica. El tercer y último capítulo tendrá como propósito narrar el proceso y desarrollo de la propuesta *Tener y no tener*, tomando en cuenta su naturaleza abierta y, hasta cierto punto, convirtiéndose en una síntesis visual de los aspectos tratados en los capítulos previos.

A continuación, se procede a detallar los contenidos incluidos en cada capítulo. En el primer capítulo, contextualizaré mi práctica a partir de un breve trayecto sobre mi obsesión personal por aprehender la anomalía a través de múltiples traducciones de carácter provisional, desarrollando una fijación que transita lúdicamente por lo errático-contingente hasta llegar, por ahora, a exploraciones con la cultura material. En aquel recuento, dedico mi atención a un aspecto que ha movilizó mi trabajo en estos últimos años: las aproximaciones reflexivas en torno a la relación persona-objeto. Aquí será preciso establecer un paneo por los usos y presencias de la mano, principalmente, en el mundo del arte contemporáneo y más allá de sus implicaciones simbólicas y funcionales. Se buscará exponer la *performance* de dicho ente al punto de sugerir los diversos grados de inteligencia que cuenta y que, en ocasiones, pasan desapercibidos.

El segundo capítulo analiza la tríada percepción-mano-objeto, a partir de entradas complementarias que conectarán datos teóricos, referencias culturales y reflexiones acompañadas de anécdotas personales. Cabe aclarar que, tomando en cuenta lo amalgamado de esta relación, el tratamiento de cada una de estas coordenadas será, desde cierto énfasis, que ilumine discursivamente a la parte en cuestión. En ese sentido, en el apartado «Nuestras extremidades como instrumento perceptivo», se presta atención a imaginarios del *sci-fi* que, a modo de pretexto, sirven para discutir sobre la agudización perceptiva y para poner en contraste las potencialidades sensoriales del ser humano; a su vez, permite reconocer el peso protagónico que tiene esta extremidad en nuestro cerebro. En el segundo apartado, denominado «El umbral háptico», se hace un breve repaso sobre los territorios como lo táctil y lo háptico en el contexto actual, mientras se busca pensar en las cualidades de la mano, como un agente que opera más allá de su rol prensil, señalando además su importancia como propiciador del pensamiento simbólico. Por último, en el apartado llamado «Cómo nacen los objetos», se enfocará la atención en este *ítem*, al procurar



Universidad de Cuenca

rastrearlo desde las instancias iniciales del desarrollo humano, su consolidación como dato sensible, hasta llegar a su devenir especulativo, inscrito en ámbitos como la filosofía o el arte. En este sentido se emprende un *racconto*, que oscila entre la percepción translúcida del mismo, sus traspasos entre lo útil a lo inútil, y además su latente opacidad semiótica. En consecuencia, para estos efectos, es preciso poner en diálogo perspectivas provenientes de esferas como el psicoanálisis, la filosofía, el diseño y el arte.

En el tercer capítulo se presenta el desarrollo de la propuesta «*Tener y no tener*», para lo cual se enuncian, a modo de pensamientos procesuales, una serie de ideas que se hilvanan con aspectos tratados en el marco teórico y que sirven como losa discursiva para la presente propuesta. A posterior, se da cuenta del proceso metodológico que se ha utilizado, compuesto en esta ocasión por las siguientes partes: generación, selección y articulación. Es preciso aclarar que, en la aplicación de dicho proceso, se busca involucrar a cada una de estas partes, no como una instancia secuencial, sino más bien como operaciones co-participantes, que se retroalimentan entre sí, hasta lograr los resultados requeridos. Al final, se encuentra un registro del proceso que incluye sus conclusiones y recomendaciones.



Capítulo 1: De lo errático contingente a la relación persona-objeto

«El verdadero artista ayuda al mundo revelando verdades místicas». Esta sugerente frase de Bruce Nauman (2017), inscrita en un espiral de neón, en 1967, se percibiría como una declaración contemporánea del rol del artista: un agente increpante de la realidad, siempre a la pesquisa de situaciones que se considerarían irregularidades del *status quo*. Mirando en retrospectiva mi propio trabajo, veo que adhiero al impulso de dicha sentencia. De la misma manera, puedo reconocer que mi práctica participa del legado teórico-metodológico con el que se compone tal enunciado: el *giro lingüístico* (Wittgenstein, 1921), como paradigma estructurante, la búsqueda asidua de lo familiar-extraño (*Unheimlich*), las operaciones de desautomatización (*Ostranenie*) (Shklovski, 2013), los procesos de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*), la *psicogeografía* situacionista. Recursos que, a modo de caja de herramientas, amalgaman la tradición del arte en la que me interesa inscribir mi propuesta.

En ese contexto, el aprehender aquello que tentativamente llamaremos -anomalía-, siempre a través de diversos procesos abiertos y de ningún modo concluyentes, son parte del *quid* con el que he decidido arrancar mi propuesta. En ese sentido, la irresistible curiosidad de ir a la cacería tantalesca de dicha energía a través de campos de estudio disímiles ha hecho que mi cuerpo de obra contenga una lógica descentrada e indisciplinada; hasta cierto punto, declarada deliberadamente errática.

Justamente aquella conciencia de «errancia», me ha permitido asociar el referido fenómeno con lo que en consecuencia se define como «error» o «falla». A partir de aquella interpretación, he buscado hilvanar lecturas probables adjudicadas a su apariencia de «azar» o «accidente». Bajo la supuesta superficie de «lo aparente», he buscado descubrir (o por lo menos sugerir) una conducta o patrón que pareciera poseer la noción de error, como si el mismo se conformara en base a una matemática o a cierta lógica interna que apenas apreciamos. Si bien los errores/accidentes son eventos únicos e irrepetibles, me resulta significativo pensar que entre sí mantienen cierto entramado en base a parentescos y similitudes; su propio *campo expandido*. Quizá esto suene quimérico, pero aquella probabilidad era algo que me atraía.

En efecto, sugerir que esta anomalía posee un coeficiente intelectual determinado por las probabilidades me ofrecía la oportunidad de prestar atención no solo a sus derivados del lenguaje (accidente, *bug*, contingencia, fractura, *glitch*,



Universidad de Cuenca

malfuncionamiento, *para-praxis*, peripecia, tergiversación, tropismo), sino también a sus equivalencias físicas correspondientes, como las energías entrópicas; es decir, a los terremotos, eclipses, años bisiestos y otros «errores de Dios», tal como los definiría García Márquez (2018), en «El otoño del patriarca»; por ende, también a sus múltiples desenlaces: la ruina, el escombros, el detritus. Con este vasto panorama de posibilidades busqué aproximarme a diversos temas que consideraba enmascaraban sutilmente mi móvil descrito: desde las historias subterráneas del cine hasta los sistemas de control de plagas. De las fallas geológicas a la gastronomía local. La exploración de recursos formales como el *glitch*, el dibujo o el trabajo con la cultura material se convirtieron en presupuestos recurrentes.

Ciertamente, en esa causa fui graduando el tono confrontativo con el que arranqué mi carrera; mi lento y lúdico proceso era principalmente de carácter empírico bajo el matiz de una cierta ingenuidad informada. Durante ese período, el entrar y salir en paralelo a través de las diversas acepciones del término en cuestión, se convertiría en un pretexto para enmarcar mi propia deriva dentro de este gran plano general.

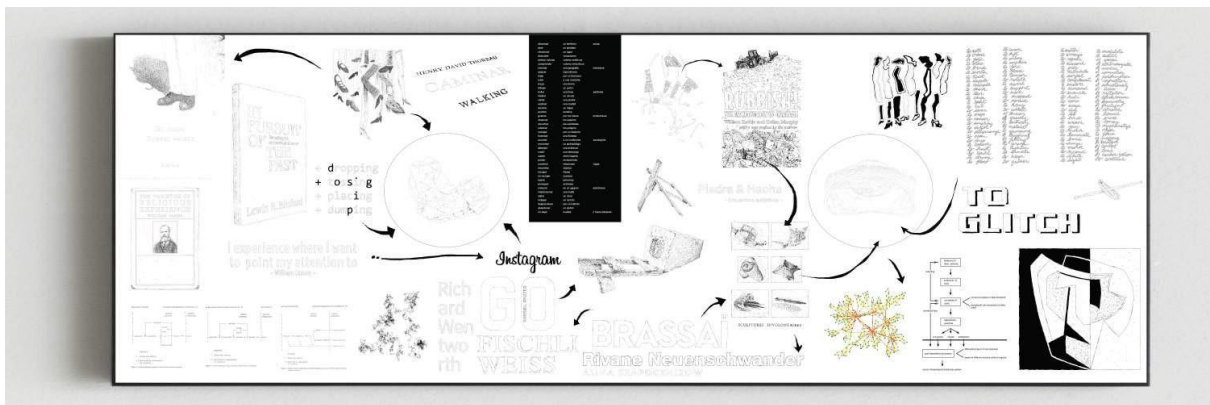


Figura 1. Inventario de procesos

Fuente: (Castillo, 2005-2015)

En consecuencia, bajo el intento de observar esta suerte de fenómenos dormidos y desconectados (como ligeras apariciones de -lo real-), he buscado aterrizar aquella energía anómala a través de sus diversos despliegues performáticos, para pensarlos como un complejo texto que nos ofrece revelar un «orden» subyacente del mundo. Cito un extracto de la entrevista realizada por Rodolfo Kronfle Chambers (2017), para la Fundación CIFO, donde la idea de traducción de esta energía se hace presente:



Universidad de Cuenca

RK: Justamente esa idea de resolución malograda pone en perspectiva varias obras tuyas donde significantes como el *glitch*, el error o la ruina dentro de distintos sistemas (en la naturaleza, en la trama urbana, en la cultura material y hasta en los relatos nacionales) operan de forma intercambiable y contribuyen a la configuración de una entrada fundamental para pensar y experimentar tu trabajo. Siempre he tenido la duda de si esto surgió desde un inicio como un gran programa conceptual o si se fue configurando poco a poco hasta hacerse evidente a medida que avanzaba tu producción.

IC: Definitivamente el trayecto no fue algo preparado. A momentos parecía más bien un síntoma que va manifestándose con diferentes nombres y alcances. Hace poco encontré una idea -creo es de Walter Benjamin-que hablaba de cómo la traducción de un lenguaje a otro no tiene que ver con encontrar la palabra exacta en otro idioma, sino con crear el sistema de coordenadas para que vuelva a aparecer el término. Igual pero distinto. Aunque no sea la misma palabra porque entendemos las diferencias culturales, su uso es equivalente. Quisiera pensar que ese sentido de traducción es lo que ha transformado aquel móvil que mencionas en mi trabajo: la curiosidad de saber en qué forma aparecerá la próxima vez. (párrs. 7-8)

Asumir este repertorio de traducciones provisionales también se convirtió en un desafío, puesto que hacía que mi obra, al carecer de un objetivo nítido, luciera más como el trabajo de muchos artistas que el de un mismo individuo. Con el pasar de los años he ido identificando que, si bien el carácter fragmentario y difuso prevalece en la tónica general de mi propuesta, también es posible detectar en aquel frágil subtexto un eje de pensamiento que participa de sensibilidades que promulgaron autores como Glissant, quien, al alumbrar otras formas de pensamiento fuera del *canon* cognoscitivo occidental, nos presentan alternativas epistémicas que conviven a la sombra del relato predominante. Precisamente utilizando la metáfora del temblor (y en otras ocasiones la del archipiélago), el autor plantea un tipo de pensamiento movedizo cuya acutancia se ve comprometida ante la tendencia permanente a la indefinición:

el pensamiento del temblor, adjudicado a las vibraciones y a los sismos del mundo, a las cataclísmicas modalidades de contacto entre las sensibilidades y las intuiciones, y que quizá nos permite conocer lo inextricable sin desconcertarnos. Entre el temblor y el pensamiento del temblor está toda la fragilidad que refuerza a veces un sistema errático que no otorga principios ni finales sino una sinuosidad infinita. Lo sinuoso permite evitar las rigideces de las situaciones. El pensamiento del temblor nos aleja de las certezas arraigadas. Suponemos que inspira, por ejemplo, a una parte de las ciencias contemporáneas, a las que se ha denominado ciencias del caos, que desconfían del pensamiento de lo universal y desconocen la linealidad imperativa. Podríamos decir que dichas ciencias del caos tienen características archipelágicas. Pero el archipiélago sólo es caótico, si por caótico aludimos a su aspecto imprevisible. (Glissant, 2008)



Universidad de Cuenca

Precisamente esa conciencia sinuosa del fragmento, de ser-en-el-temblor, y de asumir que, tal como un archipiélago o una constelación, existen estructuras subyacentes, acaso inasequibles, que hacen que estos elementos dispares convivan con cierta eficacia. Esa coherencia interna de unicidad no se justifica en la verificación superficial de cohesión sino en una atmósfera inmaterial que las preserva y les da sentido como un *locus*. Quisiera pensar que mi propuesta está embebida de este espíritu indisciplinado de ambivalencia, lo cual me permite entrar y salir a explorar territorios que muy en el fondo resuenan como semejantes.

1.1 Del obstáculo al vehículo

La presente investigación continúa explorando la narrativa de la hiperpercepción sobre lo errático/contingente. Es así que, en este apartado, se desarrolla una fase donde la relación háptica «persona-objeto», plantea ciertas fracturas de sentido y pliegues experimentales de dudosas cualidades pedagógicas.

Bajo esta otra luz, mi interés radica, no necesariamente en despojarme del fenómeno previamente citado, generalmente leído como peyorativo, a un estadio superior moralmente (de conciencia y dominio), el clásico ciclo «del error al aprendizaje», sino más bien en lograr situar, en el marco de la creación artística, una propuesta que me permita indagar en lo que llamo el «aprendizaje heterodireccionado», con el fin de reflexionar sobre los destilados con los que se compone dicho saber táctil. Aquellas derivas cognitivas, en mi caso, tendrán como contexto mi espacio doméstico concentrado sobre todo en la contingencia de mis roles rutinarios, de padre, esposo e individuo.

Desde ahí, y mirando al interior más pausadamente uno se pregunta si, en el protocolo de los objetos que nos rodean, a ser utilizados bajo el núcleo duro de sus propias configuraciones y funcionamientos, ¿hay, acaso, algún auto-condicionamiento productivo que devalúe las capacidades de experimentación perceptiva al servicio de una integralidad funcional? Especular sobre la cultura material en nuestro entorno familiar, se convertirá en un pretexto para estallar la identidad utilitaria de la objetualidad transparente que nos rodea; es decir, la cultura material de instrumentos, herramientas, cuyas funciones son explícitas. Además, permitirá opacar lúdicamente la relación de



certezas que establecemos con el mundo objetual. También, dicho en otras palabras: vamos a jugar críticamente.

1.2 Una bestia de cinco dedos

La mano, como extremidad protagónica, ha tenido diferentes tratamientos en el mundo del arte, sirviéndose de esta no solo como modelo, sino además como objeto de estudio y como vehículo perceptivo. La mano puede convertirse también en una metáfora importante para el rol que cumple el ser humano frente a otras actividades de creación y de producción de conocimiento, de sometimiento y manipulación. Con los siguientes trabajos, me interesa dar cuenta del peso que tiene dicho órgano alrededor de la experiencia cognoscitiva, como una parte del cuerpo con su propia inteligencia, aunque también con sus propios conflictos. Para esto, a continuación, se citan a artistas que han abordado la idea de lo háptico y la actividad prensil en el arte local de maneras divergentes, para luego complementarlo con experiencias de otros contextos.

En ese sentido, en el ámbito local se puede citar a la videoinstalación «*Último intento de coger algo*», de Saidel Brito (2002), donde dos paños hendidos de papel y plástico Kimberly, utilizados comúnmente en las salas de cirugía, nos dejan entrever el proceso de operación en la mano de un niño de la costa ecuatoriana, por parte de misiones médicas del primer mundo.

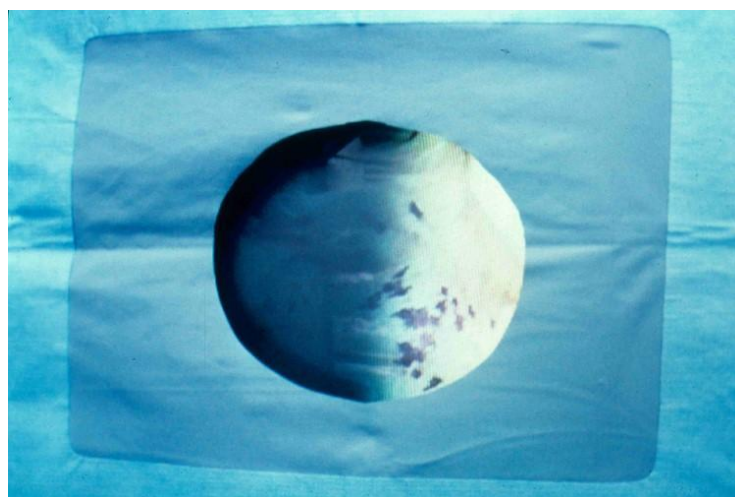


Figura 2. *Último intento de coger algo*
Fuente: (Brito, 2002)



Brito, quien desde su obra temprana ha problematizado el rol secundario que ha tenido el dibujo en la tradición de la historia del arte (su subordinación frente a la pintura), recuerda, en clave expansiva, la instrumentalidad de dicho medio en las ciencias médicas. A su vez, hace camino para sugerir que aquí el dibujo oficia como recurso de salvación. De esta forma, Brito reflexiona sobre el posible diálogo entre la mano del niño, la mano del médico y la mítica mano del artista. Con esto, ofrece una inminente paradoja: la impotencia y potencialidad del mismo órgano de manipulación, todo en un mismo contexto gracias al pretexto del dibujo. De la torpeza a la destreza; del obstáculo al vehículo. Bajo la grieta (una línea) que divide a los sujetos que actúan y otros sobre los cuales se actúa, el artista lanza un dardo a la doble moral que detenta este evento vestido de asistencialismo:

el diagnóstico de un mundo donde unos hacen dietas y otros se mueren de hambre. Unos esperan la única oportunidad de separar sus dedos, y otros se hacen cirugías plásticas. Lo que en un lugar es desechable, en otro se convierte en artículo de primera necesidad, incluso para el arte. (citado en Santana, 2007, p. 461)

Más allá de la lectura social que la propuesta nos hace, para Brito la relación entre mano y dibujo asume una teleología de idas y vueltas, donde ambos recursos pueden ser leídos como medios. La insinuación a las inteligencias de la mano queda, hasta cierto punto, en un *fuera de campo* apenas expuesto a través de las latencias de las extremidades participantes: tanto la mano del médico, que en la cirugía es donde despliega su máximo poderío técnico (y no en el dibujo, que sirve de preámbulo), como la del niño y su futuro desenlace motriz, el cual ya no presenciamos.

Como variante del mismo espectro, se encuentra en la propuesta de Jorge Velarde (y su militancia hacia una artesanalidad del arte), un contrapunto. Así, a través de los años, este artista resolvió hacer distancia crítica de las maniobras conceptuales (como la desmaterialización del arte), y al *tag* de lo contemporáneo. En consecuencia, Velarde ha decidido que su caballo de batalla sea la pintura figurativa y de caballete, tanto así que concibe el oficio como un valor que la contemporaneidad en ocasiones ningunea.

De su vasta producción se rescata una pequeña pintura, que quizá tenga tamaño de boceto o apunte, titulada «*Mano para ser leída*», del 2013 (Kronfle Chambers, 2017), donde se aprecia un autorretrato en clave metonímica, que muestra una alusión al *digitus impudicus*. Si bien el trabajo en cuestión podría entretener lecturas



Universidad de Cuenca

de un posicionamiento de corte defensivo sobre el argumento previamente citado, no es un dato menor que su contexto de origen sea la etapa acérrima del correísmo, donde el matiz de la obra adquiere una dimensión provocativa. No es un secreto que, en dicho período, debido a la prepotencia del gobierno, se empezó a percibir un ambiente de autocensura en la sociedad civil.



Figura 3. *Mano para ser leída*
Fuente: (Velarde, 2013)

Velarde se regodea en la técnica mientras acude al motivo de un gesto tan visceral como primitivo. Esta señal, que no requiere traducción cultural alguna, manifiesta una técnica del lenguaje que va más allá de la sofisticación del habla o de la lecto-escritura. Esa inmediatez del mensaje manual tiene sus paralelismos en propuestas como la del artista colombiano Antonio Caro, con su *performance* «*Defienda su talento*» (1974); en el activista chino Ai Weiwei y su serie «*Correcciones de perspectiva*» (2005-2013) (Public Delivery Org, 2016) o incluso, décadas antes, la publicación «*Suplemento al dizionario italiano*», de Bruno Munari (2014), que recogía una colección de gestos manuales de la idiosincrasia italiana. Estas propuestas recuerdan el potencial comunicativo de dicha extremidad en oposición a su rol imperioso de pinza o tenaza.



Universidad de Cuenca

De recientes generaciones, se podría mencionar la intervención «*Borradores*» (2014), de José Luis Macas, cuya tendencia a las causas sociales ha ido tomando cuerpo con el pasar de los años. En la propuesta en cuestión, el artista usa estrategias de comunicación directa, como lo es el *graffiti*. Con esto, Macas elige ciertas fachadas del casco colonial de la ciudad de Cuenca para dibujar (limpiando) unas manos a gran escala que usan el lenguaje de señas y que recrean en su registro completo la palabra «*YASUNI*». Esta estrategia contemporánea de *graffiti*, sin registros de manchas o de pintura de aerosol (como recursos frecuentes para este tipo de práctica), son capaces de activar lo que el artista define como «técnicas de aparición- desaparición», no solo como un móvil comunicativo que activa alguna causa social, sino que funciona, a la par, como metáfora de la amnesia colectiva en la que vivimos. Al respecto, Macas (2014) declara:

la misma naturaleza de la *técnica* de aparición – desaparición, poder abordar problemáticas ligadas a la construcción de los relatos históricos oficiales en una dinámica de ocultamiento develamiento en la construcción de los imaginarios urbanos, e igualmente reflexionar y activar alternativas a la contaminación a través de propuestas ciudadanas para pensar y accionar otras formas de movilidad en espacios ciudadanos. (párr. 3)



Figura 4. *Borradores*
Fuente: (Macas Paredes, 2014)

En su caso, la retirada del hollín, producto del *smog* urbano, presenta este gesto aislado y de talante críptica (de un supuesto mutismo), cuya economía innegable alude tanto a aquellos que no tienen voz como al potencial de la mano, en ocasiones desatendido, como vehículo sofisticado de comunicación. La idea de poner en activo el

Ilich Bladimir Castillo Vera



Universidad de Cuenca

rol de la mano como un vehículo de significación, más allá de la técnica, también puede relacionarse con dos obras previas del suscribiente, donde el sabor a fracaso se vuelve una recurrencia.

La primera propuesta, *Proyecto Doblaje: cine para ciegosxs contado por sordxs* (Castillo, 2009). Como su nombre lo indica, es una especie de intento fallido de completar información audiovisual a personas no videntes con ayuda de personas sordas. La propuesta se presenta como un ensayo que recrea dinámicas de corte teatral. Sobre las palmas de un no vidente, dos personas sordas recrean, en lo posible, situaciones visuales de películas donde sus manos se convierten en los cuerpos de los actores. La complejidad de una traducción fidedigna, al ritmo de la trama, hace que este experimento colapse a los pocos segundos.



Figura 5. *Proyecto Doblaje: cine para ciegosxs contado por sordxs.*

Fuente: (Castillo, 2009)

A pesar de que se percibe cierta corrección política en la propuesta, su resultado es un escombros comunicativo. En el intento de completar la información de manera háptica para el no vidente, las actrices sordas, que sirven de canal comunicativo, carecen de acceso al sonido, en contraste con la experiencia del no vidente. Podríamos adelantarnos a sugerir que los únicos con acceso al contenido total somos quienes vemos y oímos la pieza de video. No obstante, en este infructuoso proyecto, ni siquiera aplicaría dicha sentencia, puesto que el espectador promedio, definitivamente, queda excluido de la médula central de la propuesta, que es su recurso háptico. Solo nos queda la pantomima.



Universidad de Cuenca

Si bien, retomando la obra de Macas, el gesto fragmentado por la ciudad abstrae el sentido unívoco del mensaje total, en *Doblaje* se pone a prueba las supuestas inteligencias de la mano, como protagonista en el código de señas. Pero, ¿cómo saber cuándo la mano tartamudea cosas en otros códigos comunicativos que desconocemos o guarda silencio desde su rol prensil? Aquella selectividad comunicativa, incluso, puede hacer *overlapping* con sus funciones instrumentales más básicas. Los límites del lenguaje (del código) significan los límites de mi mundo, diría Wittgenstein (2012), en su *Tractatus Logico-Philosophicus*.

La otra propuesta, también en vídeo, denominada *TOUCH* (Castillo, 2012), presenta a través de un gesto artesanal de *looping*, a un dedo que va hiriendo de manera perversa su propia imagen hasta alterar por completo su naturaleza figurativa. Esta termina convirtiéndose en algo irreconocible, en un tipo de imagen monstruosa. La presencia monótona de este acorde dramático atenúa, en cierta manera, la acción trabada de un dedo pulgar que se autodestruye y repone, mientras poco a poco va desmantelando su espacio de existencia. Este gesto de despedida y de cierre contiene un sabor de resignación, una especie de voluntad de aprehensión que, si bien acude nuevamente a territorios hápticos, ahora lo que busca es poner en relieve la materialidad digital del archivo en cuestión, pero también su propia fragilidad.

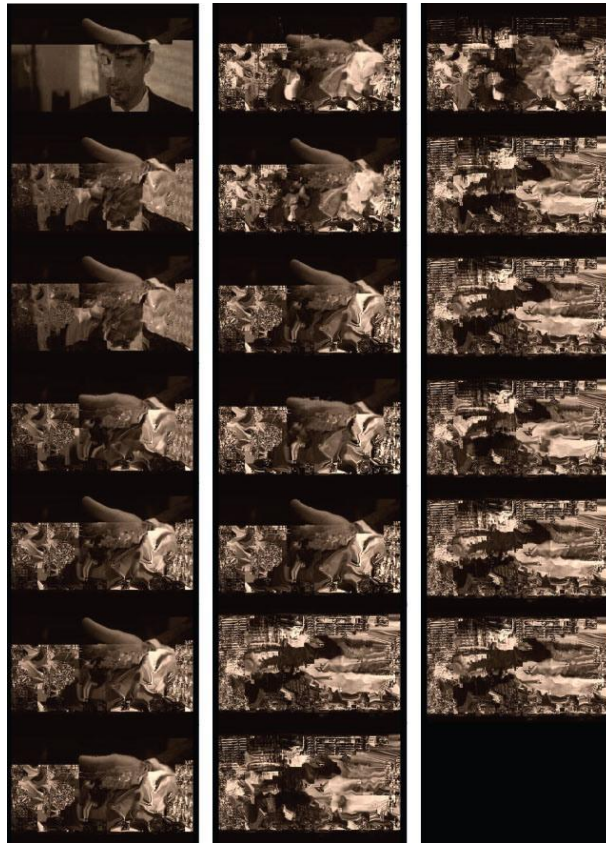


Figura 6. TOUCH
Fuente: (Castillo, 2012)

Bajo esta orientación, cabría recordar que la posibilidad (la de convertirse en un agente abstraído del cuerpo), incluso sirvió como *leitmotiv* para el imaginario de ciertas producciones del cine B, como en el caso de *The Beast with Five Fingers* (Florey, 1946). Frente a lo inverosímil de las tramas, tampoco deja de ser llamativo pensar que lo aterrador en estas películas (por más obvio que pueda parecer), es la vida propia que contiene la extremidad; no saber en qué piensa (si cabe el término), ni cuán potencialmente peligrosa pueda resultar, aun cuando sus víctimas cuentan con sus dos manos para defenderse.



Figura 7. *The Beast with Five Fingers*

Fuente: (Florey, 1946)

Habría que evaluar si la noción de lo *extraño-familiar* no está haciendo de las suyas aquí. Justamente, en el ensayo *Das unheimlich* (1919), Freud (1992) analiza el cuento de Wilhelm Hauff, *La historia de la mano cortada* (1826), entre otros trabajos que apelan a este tipo de *pathos*:

la voz alemana «unheimlich» es, sin duda, el antónimo de «heimlich» y de «heimisch» (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación no es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro.

Miembros desmembrados, una cabeza cortada, una mano cortada a la altura de la muñeca, como en un cuento de hadas de Hauff, pies que bailan solos, como en el libro de Schaeffer que mencioné anteriormente, todo esto tiene algo peculiarmente extraño en ellos, especialmente cuando, como en el último caso, resultan además capaces de una actividad independiente. (p. 243)



Esta tentativa por autonomizar a dicha extremidad de un corpus que lo dirige es una recurrencia que gana «cuerpo» como actante que piensa e increpa, más allá de quien mueva los hilos.

1.3 Hacia un «nuevo» último intento de coger algo

Contradictoriamente, el tono documental puede hacer que la mano se sobreexponga en muchas representaciones recientes, aunque cabe la posibilidad de que no se trate más que de cierta invisibilización debido a su referencia principal como herramienta. Es el caso del extenso trabajo en vídeo de los artistas Donna Conlon y Jonathan Harker (2008), donde la lúdica y la arqueología se combinan para realizar paradójicas, pero sugerentes acciones (con tinte decolonial) que cuestionan la idiosincrasia panameña. Otro tipo de tratamiento es el que ofrece Eduardo Jaime con su serie fotográfica *Bird-day*, donde el uso de la mano va más allá de su rol prensil.



Figura 8. *Vídeo (Juego)*
Fuente: (Conlon & Harker, 2008)

Sobre este punto el crítico Rodolfo Kronfle (2013) comenta que:

es precisamente en la presencia constante de ese “yo” del artista donde encontramos el primer anclaje a la herencia romántica que acusa su obra. La sinécdoque mediante la cual, por ejemplo, participa con fragmentos de su mano que se presta como cuna y mortaja para teatralizar de forma sublime el deceso de un pájaro, aunque haya querido únicamente proporcionar una escala referencial a su tamaño. (párr. 3)

Así, Eduardo Jaime se sirve de su mano para ir reconociendo las escalas y dimensiones de diversas especies muertas y, con esto, establece paralelos con los obsoletos procesos de metrología que usaban los expedicionistas de antaño. En este

sentido, resultaría apropiado repasar la metodología que Eduardo Jaime decide desenterrar, pues su uso es el *password* que se requiere para aproximarse a una idea más compleja que la obra levanta:

antes del Sistema Métrico Decimal, los humanos no tenían más remedio que echar mano de lo que llevaban encima, su propio cuerpo, para contabilizar e intercambiar productos. Así aparece el pie, casi siempre apoyado sobre la tierra, como unidad de medida útil para medir pequeñas parcelas, del orden de la cantidad de suelo que uno necesita, por ejemplo, para hacerse una choza. Aparece el codo, útil para medir piezas de tela u otros objetos que se pueden colocar a la altura del brazo, en un mostrador o similar. Aparece el paso, útil para medir terrenos más grandes, caminando por las lindes. Para medidas más pequeñas, de objetos delicados, aparece la palma y, para menores longitudes, el dedo [2].

Pero hay un dedo más grueso que los demás, el pulgar, el cual puede incluirse en el anterior sistema haciendo que valga $\frac{4}{3}$ de dedo normal (véase Fig. 9). Con ello, el pie puede dividirse por 3 o por 4 según convenga. Y dividiendo la pulgada en 12 partes, se tiene la línea para medidas muy pequeñas.

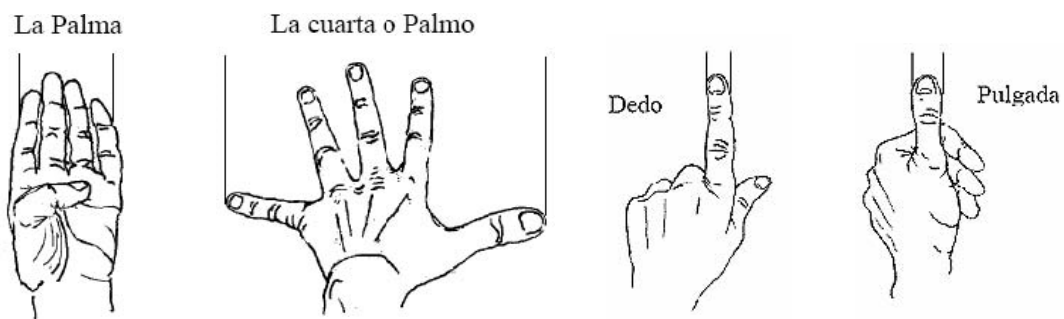
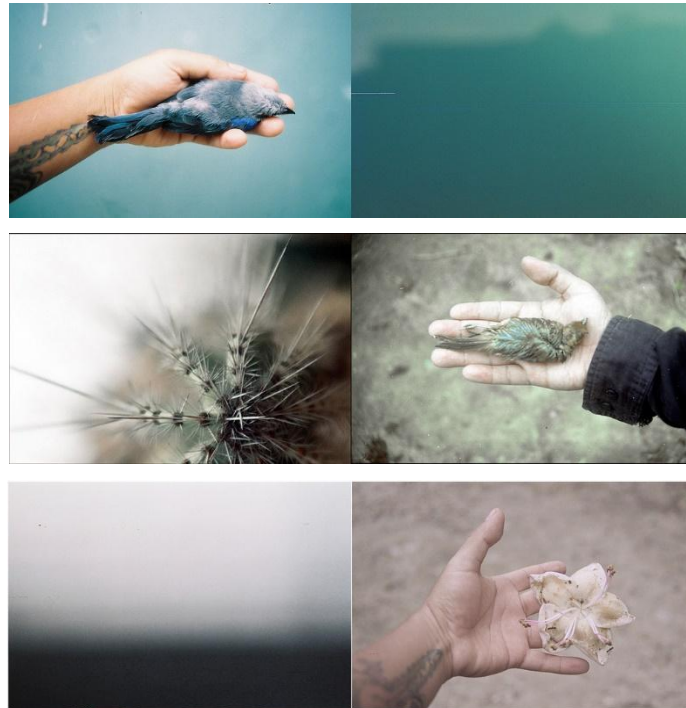


Fig. 9 Palma, cuarta, dedo y pulgada

Fuente: (Prieto, s.f.)

Al necesitarse una correspondencia entre unas unidades y otras, aparecen las primeras equivalencias: una palma tiene cuatro dedos; un pie tiene cuatro palmas; un codo ordinario tiene un pie y medio, esto es, 6 palmas; y si a ese codo se le añade un pie más, tenemos el grado o medio paso que es igual, por tanto, a un codo más un pie, o dos pies y medio, o diez palmas; y por fin el paso que es la distancia entre dos apoyos del mismo pie al caminar. Así que una vez decidido cuanto mide un pie, o un codo, todas las demás medidas se obtienen a partir de él, con lo cual puede hacerse un primer esbozo de un sistema antropométrico coherente, como el que muestra la Tabla 1 [2]. (Prieto, s.f., párrs. 2-4)



Figuras 10, 11 y 12. *Bird-Day*
Fuente: (Jaime, 2013)

Si bien la alusión irónica que nos plantea Jaime por usar de referencia su propio cuerpo como un instrumento que va abstrayéndose al servicio, por ejemplo, de las mediciones (tal como lo menciona Kronfle), no deja de ser menos llamativo el destello crítico que produce este reflejo frente al ocaso de grandes ecosistemas naturales en el contexto local, daños colaterales del otrora proyecto de modernización.

En una sintonía semejante, «*Lago Agrio- Sour Lake*», de Pablo Cardoso (2012), materializa un soberbio gesto con sabor pírrico. A través de 150 pinturas de pequeño formato, se observa la mano del artista trasladar una pequeña muestra de agua contaminada, sacada de los restos de un campo de extracción petrolífera en Lago Agrio (Ecuador), hasta llevarlo a Sour Lake, en Estados Unidos, donde finalmente es vertida, como un acto de reciprocidad política.

Cardoso parecería decir que no es una mano en abstracto la que genera esta acción, sino que es un yo (otra variante metonímica del autorretrato, tal como Velarde o los escalados de Jaime), desde ciento cincuenta planos detalle, quien viajó, fotografió y pintó toda esta travesía. Situar políticamente el cuerpo en este proceso hace que el trabajo gane coherencia y una densidad simbólica que reactiva el protagonismo de lo manual, aunque en un sentido distinto al representado.



Figura 13. *Lago Agrio-Sour Lake*
Fuente: (Cardoso, 2012)

Bajo esta dimensión testimonial, a diferencia de Cardoso, existen propuestas que por economía representacional acuden al primer plano donde la mano es una constante instrumental cuya ontología será relativizada. Justamente la cualidad de la propuesta como registro, emergió con fuerza bajo la losa del conceptualismo sesentero. Este amalgamó una serie de gestos y procesos donde el lenguaje y, por ende, el cuerpo era un medio para hacer temporalmente visible una idea. Era necesario desmaterializar tanto el *status* retiniano como el *factum* estético. Con ello era posible revelarse (supuestamente) de la noción de mercancía que suele adquirir rápidamente el arte. David Company (2011) plantea que, debido a su naturaleza técnica, medios como la fotografía o el video, con un peso aurático discutible (al menos frente al contraste de las bellas artes), se convirtieron por excelencia en los recursos idóneos para este tipo de prácticas.

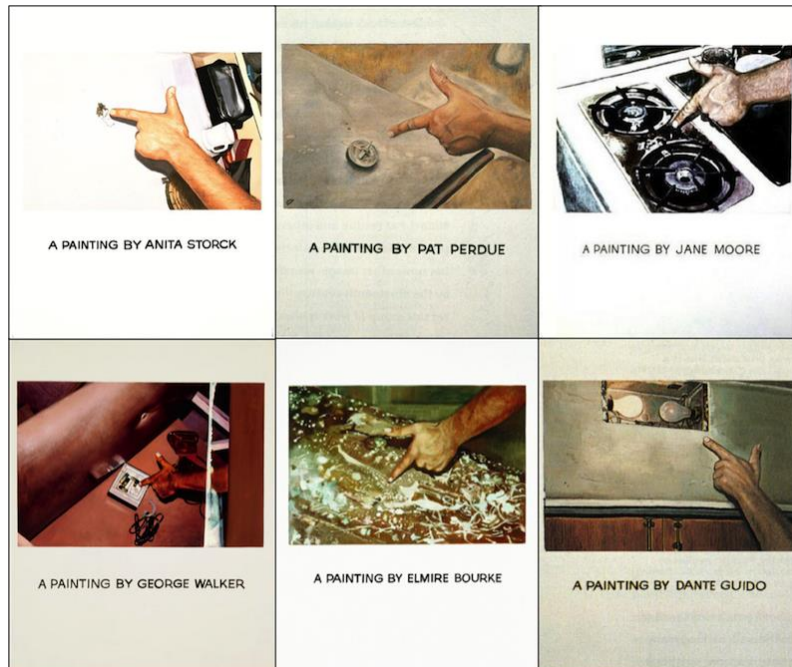


Figura 14. *Comissioned Paintings*

Fuente: (Baldessari, 1969)

Valdría citar experiencias que pongan en entredicho lo anteriormente citado, donde nadar a contracorriente también se convirtiera en fisura, no de una sensibilidad post-objetual, sino de las estrategias a implementar. Es el caso de John Baldessari quien, lejos de la ortodoxia conceptual predominante, se desmarcaba de sus pares asumiendo una postura muy propensa a la autocrítica de las obras que se reconocían tradicionalmente como conceptuales. En sus *Comissioned Paintings*, de 1969 (citado en Hammonds, 2017), procesaba la sentencia del pintor Al Held, que afirmaba que el «arte conceptual no es más que señalar cosas»; en concordancia con esto, decidió redoblar la apuesta y encargar a una serie de pintores realistas, rotulistas y pintores aficionados, la reproducción de fotografías donde una mano señala cosas ordinarias. En la parte inferior de cada obra se anuncia el nombre del pintor de turno, dejando la autoría de Baldessari atomizada en el entre líneas, en su propio «preferiría no hacerlo» (Johnson, 1998).

Esta acción se invierte, en cierto modo, con otro gesto muy del corte del artista, quien en una sesión de video registra el enunciado «*I'm making art*», mientras cambia de postura cada vez que repite la frase en cuestión. Baldessari (1971) es consciente de que, tanto el acto performativo del lenguaje como las diversas poses, son complemento de una verdad discursiva que se consume en tiempos de una idea ampliada de arte.



Figura 15. *I'm making art*
Fuente: (Baldessari, 1971)

Reducir esta acción al acto verbal tal vez hubiera sido suficiente, como lo demostró John Langshaw Austin en su teoría sobre los actos del habla, pero el artista ha decidido incluir *kinesis* con ayuda prioritaria de sus extremidades. Más allá del peso iconográfico que tiene la mano para las artes visuales (como lo sugería Brito) hay cabida para fricciones de carácter coreográfico (López Pérez, 2014).

Como precedente clave, la pieza «*Hand movie*», de Yvonne Rainer (1966), consiste en la mano de la autora realizando una coreografía minimalista a partir del movimiento y flexibilidad de cada uno de los dedos en un plano fijo. Un registro del poder y conocimiento que adquiere del cuerpo, un coreógrafo; también se constituye en un archivo personal sobre la terapia que emprende la artista al salir de una operación muy delicada.

El filme presenta un plano sin fondo, donde la mano como elemento principal efectúa una serie de movimientos sutiles de cada dedo a intervalos distintos. El control y dominio de dicha extremidad es asombroso, sobre todo porque invita a pensar que cada dedo llega a convertirse en una extremidad independiente del resto del miembro.

Desde este detalle corporal (la mano), y en una situación contingente (la cirugía), Rainer habla del cuerpo como recurso de reinención poética permanente. Hay en este ejercicio un uso no habitual de su mano, puesto que, en la película, representa «una evitación de todo (...) tipo de significación» (citado en Lambert-Beatty, 2004, p.



52). En la misma línea, en el texto denominado *Movements of Media in Yvonne Rainer's Hand Movie (1966) and Richard Serra's Hand Catching Lead (1968)*, se permite entrever que «la mano exhibe una opacidad semiótica; los movimientos nunca se cristalizan en gestos legibles: el puño nunca se solidifica en un símbolo de poder desafiante, los dedos nunca forman un símbolo de paz o victoria» (Bukhari, 2017).

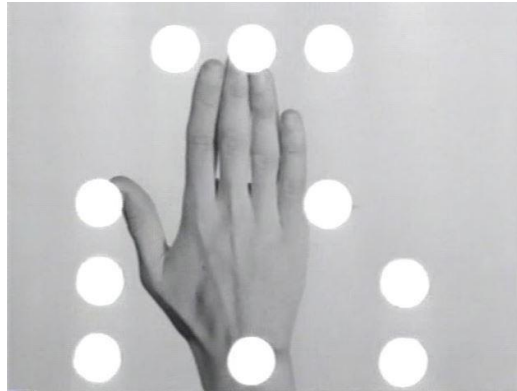


Figura 16. *A hand movie*, película 8 mm, blanco y negro/ silente/ 5`
Fuente: (Rainer, 1966)

Lo relevante es que, propiamente, en el contexto de los sesentas, cuando el arte se abre de manera más radical a otras premisas distantes de la artesanidad: fortalecidos por la dicotomía arte-vida, la mitología alrededor de la mano como dispositivo, no deja ni de lejos de sentirse como un tema o un motivo resuelto por el cual los artistas hayan dejado de preguntarse, tantear o increpar el mundo.



Figura 17. *Hand catching lead* película 16 mm/ blanco y negro/ silente /2 '54
Fuente: (Serra, 1968)

Unido a ello, cabría citar otra obra deudora de la coreografía de Rainer. Se trata de un temprano trabajo de Richard Serra, «*Hand catching lead*» (1968), donde la robusta mano del escultor intenta agarrar materiales que caen a diferentes intervalos, a



veces capturándolos y en otras ocasiones escapándose entre sus dedos. La captura de dichos objetos, ya sea por azar o coordinación, sugieren cierta reflexión fenomenológica en el transcurso del filme. Un trabajo consecuente con su metodología de investigación influida por el peso que tenía el lenguaje en sus contemporáneos conceptuales. Serra apunta desenfadadamente que «el lenguaje estructuró mis actividades en relación con los materiales, que tenían la misma función que los verbos transitivos» (citado en Zabala, 2009, p. 109). Algo que se puede comprobar desde su conocida lista de verbos que dinamizó su práctica escultórica, *Verb List* (1967-1968).



Figura 18. *From the hand to mouth*
Fuente: (Nauman, 1967)

Esta sintonía de encuentros y desencuentros (algunos de estos materiales a los cuales se puede sujetar y manipular de acuerdo con las intenciones del autor, mientras que otros no tanto), donde la fisicalidad, el azar, el accidente, la contingencia o la eventualidad hace que estos se escapen del control, remiten al vaivén de contactos en nuestra experiencia perceptiva. De hecho, hay algo de la ansiedad infantil, de intentar probar el mundo en base a la primigenia relación mano-boca en esta pieza que nos recuerda a sintonías investigativas de artistas como Nauman. Piezas como «*From the hand to mouth* (1967), aluden a la posibilidad de pensar la percepción de la mano, primero, como un objeto externo al cuerpo y luego, como una herramienta a dominar.

Cabe añadir que la atención hacia la mano como elemento protagónico tendrá en Nauman a un indagador asiduo bajo sus múltiples posibilidades. Entre aquellas está



Universidad de Cuenca

la exploración y el reconocimiento del cuerpo como un auto-objeto devenido *index*, tal como lo definiría la crítica Rosalind Krauss (1996). Bajo esta premisa, cabría destacar otro trabajo reciente del mismo autor, «*For begginers, All the combinations between thumbs and fingers*», (citado en Spears, 2017), donde se plantea una estructura de treinta y una combinaciones posibles de la mano al tocar un piano. En este último caso, cada combinación supone un sonido a pesar de su mutismo.

Retomando la urgencia de aprehensión anteriormente citada, encuentro en la intervención «*Continuera a crescere tranne che in quell punto*», del artista italiano Giuseppe Penone (1968-1978), otro alcance sobre el mismo impulso. Penone presenta un molde vaciado en bronce de su propio brazo incrustado en el tronco de un árbol. Tal como en la película de Serra, Penone explora los contactos físicos como instancias reveladoras, en este caso, adherir un objeto externo con extremada determinación, hace que una actividad tan primaria como la puesta a prueba de la cualidad prensil también sugiera aquella relación de dominio y sometimiento que establecemos con el mundo natural.



Figura 19. *Continuera a crescere tranne che in quell punto*
Fuente: (Penone, 1968-1978)

Curiosamente el pasar de los años ha logrado invertir el *modus operandi* de esta poética intervención, al punto de ser testigos de que, en el crecimiento del tronco, este ha ido tragando, poco a poco, a la mano que lo sujeta con fuerza. Esto pone en evidencia el proceso fisiológico de su tronco: cambium, xilema y floema. Vemos en este desenlace progresivo una intuición adelantada de parte del artista que relativiza el *statu quo* de los roles dominio y sumisión, que se van revelando/rebelando lentamente.



Universidad de Cuenca

Por otro lado, tenemos en el trabajo de la artista brasileña Lygia Clark, una indagación radical sobre las potencialidades de la háptica como recurso. Clark propicia de manera reiterada fracturas a la tradicional cuarta pared (también presente en las artes visuales) ofreciendo al espectador una dimensión más consciente en su nuevo rol participativo. Desde diversos dispositivos y situaciones experimentales austeras, la artista brasilera, desafía la pasividad de su público, y hasta cierto punto, busca empoderarlo de su experiencia vital.

Entre los diversos trabajos que podrían citarse de esta artista, quisiera concentrarme en dos particularmente: «*Piedra y aire*» y «*Diálogo de manos*» ambas, acciones muy sencillas, pero de una complejidad discursiva que las vuelve pertinentes.



Figura 20. *Pedra e Ar*
Fuente: (Clark, 1966)

En *Pedra e ar*, Clark (1968) toma una bolsa de plástico, la infla y la cierra. El espectador debe manipular la bolsa llena de aire a su antojo al punto de hacer bailar el guijarro que sostiene. Resulta muy potente que, con recursos tan inmediatos como los mencionados, Clark ponga al público en la situación improbable de poder contrastar la experiencia manipulativa al materializar el viento como un objeto más y que, en este caso, restrinja, a la vez, el acceso al verdadero objeto manipulable. Hay, en este contacto físico, en esta separación/unión, tanto de guiño a la magia como de cuota poética. Clark (2014) narra: «puse una piedra pequeña encima y empecé a palparla... De pronto me di cuenta de que aquello era algo vivo, era el cuerpo». La háptica como medio de conocimiento, experimentación, juego, descubrimiento (citada en Hernández, párr. 5).

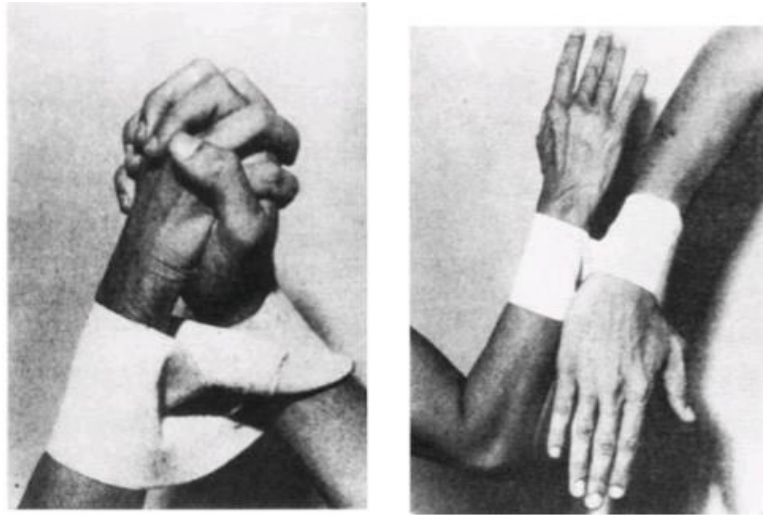


Figura 21. *Diálogo de mãos*, en *Cartas 1964-1974*

Fuente: (Clark, Figueiredo y Oiticica, 1996)

En esa misma línea, la obra de *Diálogo de mãos* [*Diálogo de manos*, 1966], Clark adapta la acción *Caminhando* (1964), en colaboración con otro referente histórico del arte latinoamericano, Helio Oiticica. Para esta versión, los artistas sustituyen el papel por un material elástico, donde la cinta de *Möebius* ahora se convierte en una especie de pulsera expandida que une las manos de los dos participantes. Esta captura, más allá del diálogo con su par brasileño, propone con cada movimiento de los individuos cierta tensión entre los límites, negociaciones de coexistencia y complementos que supone el trabajo con su compañero y cómplice estético: «Helio era el lado de afuera del guante, la conexión con el mundo exterior. Yo, la parte de adentro. Nosotros dos existimos a partir del momento en que hay una mano que viste el guante» (Clark, Figueiredo, & Oiticica, 1996). Alice Heeren (2017) apunta al respecto que:

A la luz de la cita de Clark, esta obra se dirige a un aspecto conmovedor del trabajo de ambos artistas: la preocupación de Oiticica con el mundo social «externo» y la atención de Clark a la psicología «interna» de uno mismo son, de hecho, procesos entrelazados, reacciones a un movimiento artístico y político. Ellos contemplan la atención de Oiticica al mundo que lo rodeaba (la situación de la población marginalizada de los suburbios, el contexto político, social y económico de Brasil en los años 60) y los ideales Freudianos y Junguianos utilizados por Clark al expresarse en prácticas terapéuticas, ambas elaboraciones de sus trabajos constructivistas anteriores. A partir de eso se revela cómo ellos eran dos lados de un mismo fenómeno: la convergencia de ideales artísticos de experimentación y el encuentro del arte y de la vida, del lugar del arte en la sociedad y en relación al escenario represivo de Brasil bajo la dictadura. (p.118)



Clark invita a especular que, con el maniobrar entre estos objetos, el sujeto viva una experiencia semejante a la «imagen preverbal». «El objeto relacional toca directamente el núcleo del sujeto», dice la artista, en un intento poético por reubicar a sus espectadores en el umbral cognoscitivo de la infancia (Anagnost, 2017).

Otro caso digno de destacar es el de Rebecca Horn, quien con propuestas como *Finger gloves* (1972), plantea una verdadera paradoja perceptiva que dialoga con las exploraciones hápticas de Lygia Clark; donde una herramienta pasa de ser un obstáculo a un vehículo.



© 2019: Rebecca Horn/ProLitteris, Zürich

Figura 22. *Finger gloves*,

Fuente: (Horn, 1972)

La propuesta consiste en unos guantes (de cierta sensibilidad posthumana), compuestos de madera, metal y tela, destinados a cada dedo; sin embargo, su extensión aproximada es de un metro cada uno. Con esto, y en una actitud performática, Horn intenta agarrar y manipular objetos que se encuentran a su alrededor. Las acciones realizadas con estas prótesis serán aquellas cotidianas (¿Cuántos objetos agarramos en el transcurso del día?): operaciones sencillas donde la manipulación indirecta creará cierta bifurcación entre la realidad del hecho y la información enviada al cerebro. Esto produce un cortocircuito que pone en entredicho la acción en sí. Rebeca Horn busca en dicha distancia no solo fabricar el engaño al cerebro sobre las órdenes enviadas a la mano, sino, además, trabajar con la noción del límite entre su cuerpo y lo que está fuera de sí. Elegir tocar y ser tocada a discreción como una estrategia defensiva, pero a su



Universidad de Cuenca

vez con una provocativa voluntad exploratoria. Finalmente, los espectadores también hacemos conciencia sobre cuántos objetos agarramos en el transcurso de un día. Horn (2010) declara:

los guantes de dedos son ligeros. Puedo moverlos sin ningún esfuerzo. Sentir, tocar, agarrar cualquier cosa, pero manteniendo una cierta distancia con los objetos. Alargar la acción de la palanca de los dedos, intensifica los datos de los sentidos de la mano; Me siento tocando, me veo agarrando, controlo la distancia entre mí y los objetos. Tocar hace posible una intimidad entre nuestro propio cuerpo y el de los demás. (Citada en Vaquero Díaz, párr. 8)

Resulta desafiante el hecho de que, para lograr cumplir con estas operaciones básicas de prensión, Horn parecería sugerir una especie de reseteo de las facultades motrices adquiridas, hacer a un lado la conciencia de dominio y conocimiento sobre nuestros cuerpos. Estas indagaciones, a través de los dispositivos propuestos, desacomodan al cuerpo y sus destrezas a un punto en que se vuelve necesario reaprender a utilizar nuestras extremidades. El análisis y la búsqueda de estas objetualidades transicionales de percepción (tanto en la obra de Horn como en la de Clark), recuerdan a estudios desarrollados por psicoanalistas como Winnicott (1972) y su teoría sobre el no-yo, de quien se hablará más adelante.



Figura 23. *Fragmento para manos humanas,*
Fuente: (Abaroa, 2009)



Universidad de Cuenca

Una obra reciente, que aplicaría como fondo de contraste a las anteriormente citadas, sería *Fragmento para manos humanas*, de Eduardo Abaroa (2009). Tal como en el caso de Rebecca Horn, Abaroa retoma la teoría de las «extensiones de la mano» mcluhaniana y sale en búsqueda de la diversa oferta de objetos «manuales». disponibles en tiendas y supermercados. Esto lo hace con el fin de proponer una suerte de ensambles que tienen a la extremidad en cuestión como protagonista, pero solo como una *voz en off*. Abaroa apunta a la mano como objeto de estudio y herramienta; su estrategia radica en atender a la ergonomía presente en el diseño de objetos, concebirlos como no-manos (o tele-manos más bien) y, con esto, propone al público tipos de desenlaces que, a modo de nudos o lazos objetuales, dejan entrever las infinitas combinatorias posibles donde el reingreso manipulativo queda colapsado o al menos subsumido ante la perplejidad reciente.

La sugerencia a una polifonía funcional (al menos desde una perspectiva quimérica), le sirve a Abaroa para convocar como influencia el *nonsense* surrealista (con Roussel en el centro), por otro lado, en la sobre-escritura de las identidades funcionales de cada fragmento-objeto se percibe un dejo humorista que remite a escenas de *Tiempos modernos*, de Chaplin (1936), donde la automatización de ciertos movimientos reflejo, adquiridos en la lógica del trabajo especializado de la industria fordista, se yuxtaponen caricaturescamente para visibilizar la enajenación a la que se exponen los trabajadores.



Figura 24. *Modern times*
Fuente: (Chaplin, 1936)



Universidad de Cuenca

Con este grupo de obras, se perfilan diversas aproximaciones sobre la extremidad en alusión, buscando complementar en dichas propuestas alcances que asuman la agudeza y capacidad para poder capturar o incluso discernir de manera más compleja y profunda algunos de los fenómenos con los que convivimos y que, en ocasiones, no podemos percibir. La referencia sobre el ritual manipulativo, cual vehículo silencioso, se reconfigura de manera permanente, pero también continúa repensándose de manera cada vez más sofisticada.



Figura 25. S/T

Fuente: (Castillo, 2016)

A los tres años, mi hija Leia empezó a generar gráficos que podían reconocerse como figuras antropomórficas. Uno de los primeros motivos fue su padre, o prefiero pensarlo así. Era recurrente, en sus dibujos, cierta estructura anatómica básica, compuesta por extremidades inferiores reducidas (casi inexistentes), extremidades superiores alargadas llenas de dedos (como si fueran pelos), un tronco nulo y una cabeza con boca, nariz y ojos prominentes, comparable al modelo *todo cara*¹, de Robert Bresson (1979). Obviamente al hablar de dibujos con poca destreza, era llamativo advertir en su ilustración aquellos miembros agentes de su cuerpo, con los que se relaciona y conoce el mundo, además de ser los órganos que puede detectar y «objetivizar» en sus representaciones.

Sin diferir demasiado de otros dibujos de cuerpos humanos hechos por infantes, encuentro en la frescura de este gráfico un puntapié inicial que no se agota en la representación acotada de su progenitor. Además, pretendo darle resonancia con otras ideas culturales y científicas que no están demasiado distantes de aquella estructura formal.

¹ La expresión «todo cara» hace alusión a Montaigne, Ensayos 1, Cap. XXI, donde se lee: “no sé quién preguntaba a uno de nuestros mendigos, a quien veía en camisa en pleno invierno tan campante como aquél que se cuece en las martas hasta las orejas, cómo podía soportarlo: “Y vos, señor, respondió, bien tenéis la cara descubierta; pues yo soy todo cara”” (Montaigne, citado por Bresson, 1979, p. 36)



2.1 Nuestras extremidades como instrumento perceptivo

La historia de la mano como herramienta, de alguna manera concreta, ha llevado a todos estos desplazamientos y dominios técnicos, artesanales, culturales, etc., que no solamente han estado ligados a la configuración de un *homo faber*, sino que, curiosamente, y a la sombra del ocularcentrismo, son un vehículo clave para nuestra experiencia perceptiva. No representa ninguna novedad saber que, muchas veces reducimos la importancia de las manos a lo concreto y material. Sin embargo, algunos teóricos le atribuyen un papel central en la aparición del pensamiento simbólico. En “La mano que piensa”, por ejemplo, Juhani Pallasmaa (2012) compila algunos estudios y postulados sobre la importancia trascendental de la mano en la evolución humana:

la fascinante capacidad motriz y de aprendizaje y las funciones aparentemente independientes de la mano puede que no sean resultado del desarrollo de la capacidad cerebral humana, tal como tendemos a pensar, sino que la extraordinaria evolución del cerebro humano bien puede haber sido una consecuencia de la evolución de la mano. Marjorie O'Rourke Boyle observa: “Aristóteles se equivocaba al afirmar que los humanos tenían manos porque eran inteligentes; quizás Anaxágoras estuviera más acertado al sostener que los humanos eran inteligentes porque tenían manos (...) una herramienta extiende y especializa las posibilidades y capacidades naturales de la mano. Quien la usa de manera diestra no piensa en la mano y la herramienta como entidades separadas. Por ese motivo, porque la herramienta se ha desarrollado para ser parte de la mano, es que se puede hablar de un órgano nuevo, la “mano herramienta”. Esas herramientas, refinadas a través de los siglos, cargan en sí mismas con la historia de la evolución de las culturas. (pp. 33-52)

Con esta afirmación, no es de extrañar que algunos de los ejemplos que citaré a continuación pongan en primer lugar el rol que la mano ocupa como órgano perceptivo con el cual podemos someternos y enfrentarnos al mundo.



Figura 26. *2001: A space Odyssey*
Fuente: (Kubrick, 1968)

Haciendo un viaje opuesto que conecta estas ideas con referencias de la cultura popular, resulta memorable una escena de la película *Odisea al espacio 2001* (Kubrick, 1968), basada en el título homónimo, de Arthur C. Clarke (1985), donde el paso de una especie primitiva a un estadio superior se origina al desarrollar una precaria conciencia del mundo como un conjunto de herramientas a disposición:

pero necesitaban de otras ayudas, pues sus dientes y uñas no podían desmembrar con presteza a ningún animal más grande que un conejo. Por fortuna, la Naturaleza había dispuesto de instrumentos perfectos, que sólo requerían ser recogidos. Primeramente, había un tosco, pero muy eficaz cuchillo o sierra, de un modelo que serviría muy bien para los siguientes tres millones de años. Era simplemente la quijada inferior de un antílope, con los dientes aún en su lugar; no sufriría ninguna mejora sustancial hasta la llegada del metal. (p.30)

El complemento de esta cita, con la magistral elipsis en la película de Kubrick, donde un fémur se eleva lentamente hasta transformarse en un satélite, ya es suficientemente dicente. En este sentido, el autor cita al neurólogo Frank R. Wilson (2012) para resaltar el papel destacado de las manos en el desarrollo del cerebro:

El posterior refinamiento de la mano condujo al posterior desarrollo de los circuitos del cerebro: “existen cada vez más evidencias de que la nueva mano del homo sapiens no necesitaba simplemente la capacidad mecánica de habilidades refinadas de manipulación y del uso de herramientas, sino que a medida que pasaba el tiempo y los acontecimientos se sucedían, se producía un ímpetu por el rediseño, o redistribución, de los circuitos del cerebro. (citado por Pallasmaa, 2012, p. 36)

En la cultura popular de la región, por su parte, se encuentra la historieta de ciencia ficción argentina titulada «*El Eternauta*» y creada por el guionista Héctor Germán Oesterheld e ilustrada por Francisco Solano López (1957-1959). En ella se narra las peripecias de «Juan Salvo» y sus allegados, quienes intentan articular la resistencia ante una desenfadada invasión alienígena en pleno Buenos Aires. Entre los personajes



Universidad de Cuenca

antagonistas, que rápidamente se identifican, consta un ser extraterrestre genérico que responde al apelativo de «Manos», justamente por el aumento considerable de dedos que poseen sus extremidades. Él y otros «Manos» conforman el ejército de invasores junto a grupos alienígenas como los «gurbos», los «cascarudos» y los «hombres-robots». Cabe añadir que todas estas especies se encuentran sometidas por la raza que lidera la invasión, los «Ellos», quienes han implantado una glándula que los mata cuando sienten miedo. El «Manos» es un ser dotado de un sentido del tacto muy superior al humano. Este es el diálogo que sostiene antes de morir:

-Manos: Alcáncenme esa escultura, por favor... en la gracia de ese cuello hay siglos de arte.

-Franco: No es una escultura, es una cafetera...

-Manos: Ignoro lo que es eso... posiblemente un implemento de uso doméstico. ¿Se dan cuenta los hombres de todas las maravillas que los rodean? ¿Tienen idea de cuántos mundos habitados hay en el universo, y de cuán pocos son los que han florecido en objetos como éste? Allá en nuestro planeta, hay un objeto parecido, sirve para una ceremonia muy bella, todas las tardes, cuando se ponen los dos soles.

Juan: ¿Cuál es tu planeta, Manos?

Manos: El nombre no les dirá nada... además me queda poco tiempo para perderlo en explicaciones... mejor gozar con la proximidad de todos estos objetos... Cada cosa irradia aquí milenios de inteligencia... milenios de arte, milenios de ternura... lástima no tener tiempo para saber por qué ese recipiente es cilíndrico, porqué tiene molduras la pata de esa mesa... y por qué... (p. 161)



Figura 27. *El eternauta*
Fuente: (Oesterheld, 2012)



Universidad de Cuenca

Aquella idea de agudización perceptiva atribuida a especies extraterrestres ha sido una recurrencia constante que atraviesa por siglos las representaciones de alienígenas en la cultura popular. Dicho deseo por conocer y conquistar el espacio exterior, desde la ciencia o el poder político, ha contribuido al imaginario de las diversas representaciones que convergen en el consenso de atribuirles una supuesta superioridad fisiológica.

Por su parte, en *Voyage dans la lune* (De Bergerac, 1657), un temprano texto de proto- ciencia ficción, encontramos ya una descripción semejante con base en las experiencias relatadas por el personaje principal, «Dyrcona», en su travesía hacia la Luna. Para la época, este inclasificable texto contenía ideas polémicas sobre todo por su talante anti-geocéntrico y su adelantado espíritu filosófico.

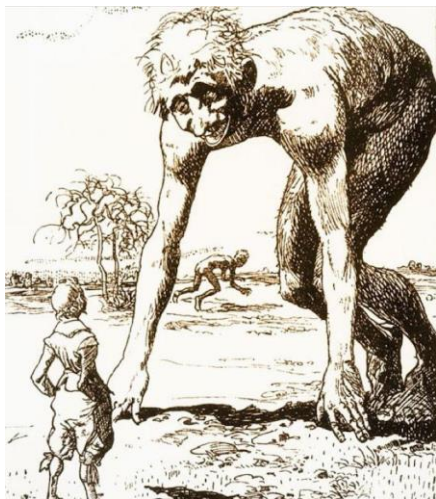


Figura 28. Dyrcona y el gigante, en *Voyage dans la lune*, de Bergerac.
Fuente: (Observador, 2018)



Figura 29. *La guerra de los mundos*, de H.G. Wells, ilustrada por Alvim Corrêa
Fuente: (Correa, 1906)

En «*Curiosidad*», Phillip Ball (2012) cita la escena en que Dyrcona en su llegada a la Luna, es interpelado por cierto sujeto que se identifica como un demonio. Este le dice a Dyrcona que los de su raza saben más que los seres humanos porque poseen más sentidos:

existen quizás, un millón de cosas en el universo, para cuyo conocimiento os harían falta un millón de órganos, completamente distintos. Yo, por ejemplo, percibo con mis sentidos la causa de la atracción del imán por los polos, la del reflujo de los mares y en qué se convierte un animal al morir. Vosotros, al carecer de los sentidos



Universidad de Cuenca

proporcionales a estas maravillas, sois tan incapaces de captar tan elevados conceptos, salvo mediante un acto de fe, como un ciego de imaginar la belleza de un paisaje, el colorido de un cuadro o los matices de un arcoíris. (pp. 309-310)

Hay que decir, además, que la susodicha sed especulativa tampoco ha sido propiedad privada de la literatura de *sci fi* o de extravagantes *guettos* conspiracionistas. De hecho, en el año 2017, un grupo de investigadores y biólogos publicaron un estudio para la revista *International Journal of Astrobiology*, de la Universidad de Cambridge, sobre una probable morfología de vida inteligente. Utilizando la teoría de la selección natural de Darwin, sugieren que dicha morfología a momentos contiene elementos en común con la estructura humana (Levin, Scott, Cooper, West, 2019), aunque también admiten la inevitable reminiscencia a otro diseño extraterrestre de antaño: el de H.G. Wells, en la *Guerra de los Mundos*, que puede ser apreciada en el artículo que escribió Jones (2015), denominado: *Horrifying 1906 Illustrations of H.G. Wells' War of the Worlds: Discover the Art of Henrique Alvim Corrêa*.

Lo que se sabe sobre este proceso es que, la evolución de la vida en la tierra ha dependido de un pequeño número de eventos importantes que llamamos «grandes transiciones evolutivas» (West, 2019). En estas transiciones, un grupo de individuos, que antes podían replicarse de forma independiente, se unieron para cooperar y formar un organismo más complejo. Bajo esta profunda relación de actores alineados de manera permanente, identificamos sociedades dentro de sociedades que configurarían vidas y ecosistemas, tal como se los conoce:

para ilustrar todo este esquema, West y sus colaboradores proponen como modelo una criatura ficticia, el "alienígena de Darwin", llamado 'octomita' (...) un organismo formado por un cuerpo central rodeado por varios brazos, cada uno de los cuales es el resultado de la evolución de seres individuales. Cada brazo está formado por partes similares a nuestras células, las cuales a su vez contienen moléculas capaces de replicarse como nuestro ADN. "Cada colección de entidades de nivel inferior ha alineado sus intereses evolutivos de modo que se elimina el conflicto", escriben los autores. "Estas entidades se asocian en una división del trabajo con varias partes especializándose en tareas diversas, de manera que son mutuamente dependientes. (Yanes, 2017, párr. 10)

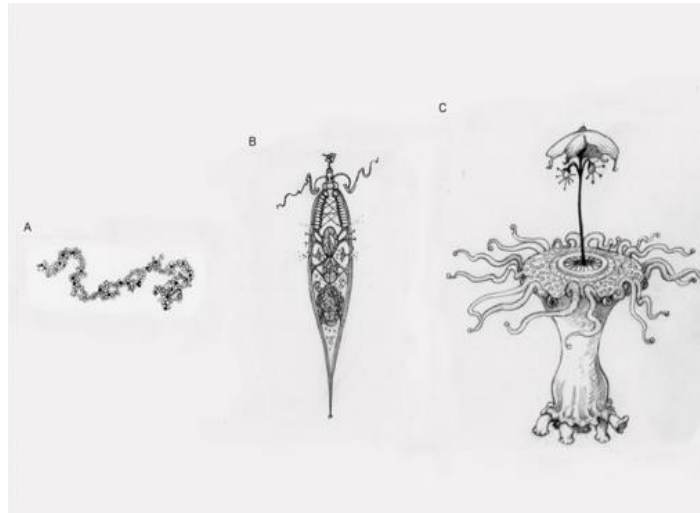


Figura 30. *Darwin's Aliens*

Fuente: (Levin, et al., 2019)

En definitiva, aquellos esbozos sobre las capacidades perceptivas de individuos extraterrestres nos dejarían, en una clara situación de desventaja, en cuanto al acceso de la diversidad de datos sensibles. Se detecta, en aquellas representaciones de la cultura popular, cierta fisura (o al menos, cierto grado de inconformidad) sobre la forma en cómo percibimos los seres humanos, las limitaciones que conlleva una fisonomía como la nuestra, configurada a través de un grupo de sentidos «reducidos».

Puede resultar también llamativo pensar que estas potencias perceptivas en ocasiones aparecen distribuidas entre ciertas especies animales de manera un tanto similar. El caso es que, ante la imposibilidad de acceder a dichas experiencias, apelamos a la ilusión de recrearlas artificialmente o, en su defecto, nos conformamos con proyectarlas en nuestros relatos de dioses y super héroes. No obstante, más allá de esta supuesta inferioridad de desarrollo del ser humano, respecto de otras hipotéticas formas de vida extraterrestre, es válido contrastar estos datos con otros enfoques desde la neurología o la filosofía, en tanto que apuntan a que la evolución del cerebro humano es una consecuencia del refinamiento de órganos como nuestra mano y no al revés.

En ese sentido, autores como William James o Emanuele Coccia, han acentuado sobre el estado de alerta y atención como modeladores de nuestra experiencia perceptiva: «el viviente está en lo que percibe, y vive sólo a través de los que percibe» (Coccia, 2011, p. 91). Si bien las convenciones aristotélicas, adoptadas hace siglos, sobre la organización sensorial del cuerpo humano, continúan reproduciéndose bajo el mito de los «cinco sentidos» (Aristóteles, 2010), autores como



Universidad de Cuenca

Christian Jarret (2015) plantean que no existe un acuerdo cerrado (al menos en la ciencia) sobre cuáles y cuántos serían considerados nuestros sistemas sensoriales definitivos. En su caso, nos propone revisar que, ese rango, podría compactarse a una serie de tres grandes grupos de sentidos: los mecánicos, los químicos y los luminosos.

Por otro lado, Gilbert Simondon (2012) concentró parte de su investigación alrededor de la experiencia perceptiva; allí identifica investigaciones que tempranamente se abren a la posibilidad de reconsiderar esta idea matriz instalada hasta la actualidad. El filósofo francés explica en su *Curso sobre la percepción*, que «el desarrollo motor precede y estimula el trabajo cognitivo» (p.22). La percepción es, en una definición básica, el primer conocimiento que se tiene de las cosas por medio de la información proporcionada por los sentidos. Un desarrollo integral del ser humano depende de la actividad de todo nuestro sistema sensorial. Para abordar esta idea, el filósofo retoma un punteo de autores cuyos estudios nos hacen pensar en ciertas subdivisiones que multiplicarían cada uno de los sentidos:

Después de Wundt, la investigación sobre la sensación y la percepción se orienta hacia el estudio de las categorías de sensaciones y de percepciones, en detalle, y suponiendo que cada sentido es solo un nombre que designa y recubre varios sentidos especiales, más elementales. (p. 85)

Es así como en 1880, Blix, seguido por Goldscheider, Von Frey, Ebbinghaus, Ioteyko, distingue en el tacto varias sensibilidades elementales. En cuanto al sentido del oído, hay estudios similares (realizados por Crum Brown y Mach), que diferencian el sentido del oído y el sentido estático. A esto se suman las dimensiones de los sonidos, analizadas por W. Kohler: la claridad, el volumen y la vocalidad. Por lo que concierne a la vista, Parinaud y Von Kries diferencian dos tipos de visión: la acromática, realizada por los bastones; la otra, por los conos. Sobre el olfato, hay estudios de J. Passy, Zwaardemaker y Henning.

El neurólogo Oliver Sacks (2017) también recupera el postulado de la existencia de más sentidos o «sentidos secretos», en la línea de Sherrington. Es así que habla de un sentido oculto, por ser “automático e inconsciente», llamado propiocepción, un «flujo sensorial continuo pero inconsciente de las partes móviles del cuerpo por el que se controlan y se ajustan continuamente su posición, tono y movimiento». (p. 68). Es lo que nos permite sentir nuestro cuerpo como propio. Este sentido, para la persona sana, en situaciones normales, no existe. Pero cuando hay una deficiencia o deformación, el autor dice que se torna en un «equivalente casi



incomunicable a estar ciego o sordo» (p. 103). Cuando no hay propiocepción, el cuerpo queda ciego y sordo a sí mismo.

Estas citas, que apuestan por sugerir una amplificación sensorial bajo la misma fisonomía humana también tienen su contraparte con los hábitos actuales donde vamos privilegiando un sentido en detrimento de otro. Tal como sabemos, asistimos a una época donde la atrofia de los sentidos que no se utilizan, es cada vez más frecuente y, por tanto, afectan el trabajo cognitivo y emotivo en el contacto con el entorno (Morales González, 2015). En esa frecuencia, Eisner (1998) afirma que «si un organismo no tiene oportunidad de usar ciertas capacidades en períodos críticos de su vida, no podrá usarlas después, cuando ese período haya pasado» (p.61).

Con la falta de uso de algunos de ellos, empieza a producirse un proceso de involución, al igual que con los músculos. Sacks estudió el caso extremo de una mujer que sentía sus manos muertas, como masas de galleta. En ella no había ninguna deficiencia que afectara directamente sus manos, por lo que su caso era difícil de diagnosticar. Más adelante, el neurólogo encontró la respuesta en su historia: se trataba de una mujer con ceguera congénita y parálisis cerebral, que había sido excesivamente cuidada por su familia. Así pues, Madeleine tenía sus manos muertas porque nunca, en sus sesenta años de vida, se había visto en la necesidad de usarlas. Aquello que uno aprende mediante el tacto y la manipulación, incluso en los primeros meses o años de vida, a ella se le había negado. La solución fue dejar que en su vida cotidiana empezara a necesitar las manos para algo vital como comer. En poco tiempo, la paciente había desarrollado la habilidad de utilizar sus manos, ya no para lo básico, sino también para actividades de gran sensibilidad artística como la escultura (Sacks, 2017).

Resulta oportuno reiterar que, tal como en el caso clínico citado por Sacks, la evolución del cuerpo humano ha ido modelando estas complejas asociaciones a través de millones de años donde la mano se ha convertido en un actor protagónico. En esa sintonía Soledad Ballesteros (1993) añade:

a pesar de la importancia de la percepción háptica, sólo muy recientemente se ha empezado a considerar la mano y sus componentes, los dedos, como verdaderos órganos receptores (...). En la percepción háptica (tacto activo) se combinan la información táctil y kinestésica para proporcionar al perceptor una información más completa de los objetos de su medio siempre que mueva los dedos con un propósito determinado. Por el contrario, en el *tacto pasivo* los componentes kinestésicos están



Universidad de Cuenca

ausentes, consistiendo la percepción resultante en la pura recepción de estimulación por parte de un perceptor pasivo en una situación estática. (p.315)

Ante tal panorama emergente de sensorialidades ignotas, cabría mencionar un estudio realizado por el neurocirujano Wilder Penfield, en el año 1930. En él, Penfield plantea el peso protagónico que tienen las manos dentro del *córtex* cerebral. El doctor, luego de numerosas cirugías en cerebros, elaboró un mapa cerebral del cuerpo; se trataba de una representación del cuerpo, pero no desde la percepción óptica sino desde dentro del cerebro (Penfield, citado por Gamero, 2014). En el dibujo, producto de esta investigación, se aprecian las manos (junto con la boca) con una preeminencia por encima de otros órganos o extremidades que creeríamos protagónicos, como los ojos, por ejemplo.



Figura 31. *Homúnculo de Penfield*, 30x30x30 cm, arcillaf
Fuente: (Price-James, 1990)

Esta auto-representación, asociada a la tradicional definición del *homunculus* (pequeño hombre), describe una figura humana cuya distorsión intenta reflejar objetivamente el espacio sensorial del cuerpo en el cerebro. A su vez, informa cómo se siente el cuerpo al moverse. Este diminuto y concentrado ser, que ha sido objeto de especulación a través de diversas épocas, se presenta como el gran control con el que decidimos movernos a voluntad.

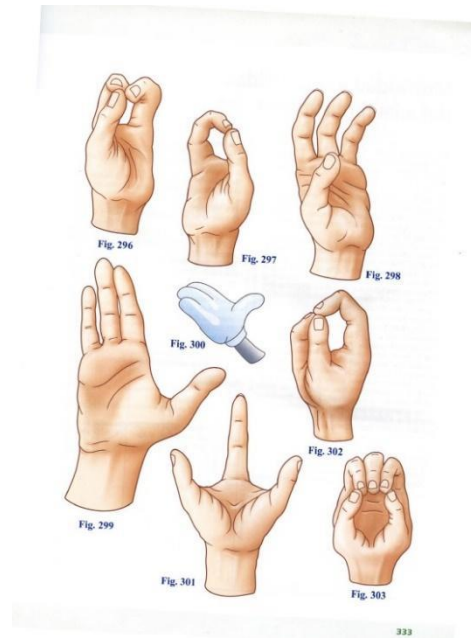


Figura 32. *Fisiología Articular Tomo I*

Fuente: (Kapandji, 2006, p. 333)

Por otro lado, retomando el ejercicio especulativo sobre percepción y extremidades alienígenas, Adalbert Ibrahim Kapandji (2006) propone explorar los alcances de una variedad de “perfeccionamientos” en la configuración de la mano como agente instrumental. Con esto deja en evidencia las paradojas y obsolescencias en las que recaería este miembro solo con mínimas modificaciones. Ante tales variantes, Kapandji se pregunta por la naturaleza ergonómica que poseen los objetos, tal como los conocemos, mientras recuerda lo frecuente que son las manos de cuatro dedos en los dibujos animados:

las *manos-ficción* no son un simple ejercicio de imaginación, sino que permiten una mejor comprensión de las razones arquitectónicas de la mano. (...) Imagínese ahora “una mano de simetría inversa”, es decir una mano con cinco dedos, pero con un pulgar cubital, es decir implantado en el borde interno de la mano. esta anatomía acarrearía un cambio de oblicuidad de la corredora palmar. En pronosupinación neutra, el mango de un martillo, en lugar de ser oblicuo hacia arriba lo sería hacia abajo, lo que impediría golpear sobre un clavo de arriba abajo a menos que hubiese una afectación de más de 180° de la posición neutra de pronosupinación, ¡la palma de la mano miraría entonces hacia afuera! De este modo, el cúbito pasaría por encima del radio y la inserción del músculo bíceps braquial sobre este hueso carecería de eficacia. Resumiendo, debería modificarse toda la arquitectura del miembro superior sin ninguna evidencia de ventaja funcional. Esta observación tan absurda justifica plenamente la implantación radial del pulgar. (p. 332)



Universidad de Cuenca

Más allá de los ecos que esta arqueología establece sobre los imperios de la mano, (entre las estructuras formales del dibujo de mi hija, el imaginario fisiológico alienígena o la morfología del homúnculo de Penfield), considero oportuno dejar expuestas las siguientes inquietudes sobre su diseño tal como lo conocemos: ¿hasta qué punto el sedentarismo nos va acostumbrado a sub-utilizar nuestras extremidades, tomando en cuenta, sobre todo, la extensa diversidad de conexiones que posee en nuestro córtex cerebral?, ¿hacia dónde nos llevará estas selectividades motrices más adelante en la evolución humana y cómo esto cambiaría el mundo objetual tal como lo conocemos?. De cualquier manera, más allá de procesar tarde o temprano estas réplicas, es preciso reconocer que no deja de ser un dato menor el peso predominante de la mano como una gran bestia a dominar y a repotenciar.



2.2 El umbral háptico (Notas sobre la experiencia táctil)



Figura 33. *La mano de Dios*,
Fuente: (Longoni, 1986)

A modo de paréntesis, esta referencia al mundo del fútbol podría resultar un tanto dislocada: la polémica jugada conocida como «*la mano de Dios*». Como es sabido, el jugador argentino Maradona, ante la impotencia de llegar a cabecear para rematar el gol, impone su mano sobre su cabeza y de esta manera llega a anotar; algo que el árbitro no distingue a pesar del reclamo de los jugadores rivales. Aquí nos asalta la tentación de una conclusión inmediata: nuestras extremidades operan por reflejo ante algún apremio. Pallasmaa (2012) añade: «sin duda podemos concluir con que la mano habla al cerebro como seguramente este habla a la mano incluso más allá de sus significados físicos y neurológicos» (p. 34). En ese marco, la actividad prensil es un proceso que requiere de cierto aprendizaje y un camino de prueba-error, una especie de «alfabetización háptica». Esto resulta muy sugestivo pues podríamos pensar que se trata de una actividad cotidiana que no requiere mucho tiempo de alfabetización, pero que en ciertas situaciones supone un proceso desafiante. Por otro lado, no deja de ser atrayente la existencia de estos «umbrales iniciales de contacto» y su naturaleza semejante a muros delgados que van desapareciendo en el proceso de crecimiento.

Ahora bien, en este apartado, más allá de continuar con la lectura predominante sobre la mano como una herramienta sofisticada, quisiera enfocarme en algunas ideas que abordan la noción de lo táctil según las relaciones que vamos construyendo con el mundo de objetualidades y sus contingencias frecuentes. Justamente, ante los múltiples estudios sobre lo táctil, en este segmento buscaré puntualizar las definiciones que me resultarán más apropiadas para el desarrollo de mi propuesta.



Como se ha señalado, varios estudios mencionan al tacto como el sentido relegado dentro del aparato perceptivo humano. No obstante, cabe acotar que su lugar como complemento y combinación con otros es donde se produce la información sensible más profunda. Deleuze (2005), en su estudio sobre la obra de Francis Bacon, dejaba expuesta esta especie de sinestesia que resulta inherente a medios analógicos por excelencia, como la pintura:

la propia vista descubre en sí una función de tacto que le es propia, que no le pertenece más que a ella, distinta de su función óptica. Se diría entonces que el pintor pinta con sus ojos, pero solamente en tanto que toca con los ojos. (p. 158)

Autores como Arnold Gesell (1937) sostienen la idea de que «los ojos conducen y las manos siguen. Lectura que aplica al lactante que está aprendiendo a controlar el mundo exterior» (p.101). Antes que Gesell, William Preyer aseveraba que desde el estado fetal la introducción de los dedos en la boca constituiría la primera experiencia táctil (1961-1962). El autor, a su vez, manifiesta:

En la psicología general, la función de la mano fue mayormente estudiada como la de un órgano que agarra. No quiero decir que, antes de que esta función de agarrar se manifieste, la mano sea meramente un accesorio de la boca, sino que, desde la vida intrauterina en adelante, la mano se une en estrecha alianza con la boca para aliviar tensiones, y que, dentro de dicha alianza, conduce a la primera estructuración del yo primitivo. A partir de entonces, la mano no puede ya abandonar la función de aliviar tensiones y en esta forma se vuelve al servidor más útil y versátil del yo. (citado en Hoffer, 1961-1962, p. 2)

El sentido del tacto permite reunir información sobre las cualidades de los objetos y del medio: presión, temperatura, textura y dureza. Usualmente se ha buscado diferenciar las tres maneras de procesar los datos sensibles que recibimos sobre objetos. Según Soledad Ballesteros (1993) estos tres modos serían: percepción táctil, percepción kinestésica y percepción háptica. La primera, que es la táctil, se refiere a la información adquirida por medio del sentido cutáneo, en una postura estática del perceptor y se mantiene durante todo el proceso de estimulación. La percepción kinestésica, por su parte, es la información proporcionada por los músculos y tendones, dejando de lado la adquirida por la piel; por ejemplo, cuando se toma algo con guantes puestos. Por último, está la percepción háptica, que combina ambos componentes (el táctil y el kinestésico) y que proporciona al perceptor información sobre los objetos del mundo, mediante un uso propositivo (activo y voluntario) del sentido del tacto.



Universidad de Cuenca

Para continuar con el repaso de la percepción háptica, otro aspecto relevante de mencionar es el reconocer cómo configuramos la relación de jerarquía entre los dedos de la mano, cómo se formula el aspecto prensil con el que nos enfrentamos al mundo. Para responder a esto, es preciso aproximarse a territorios como la biomecánica o la anatomía funcional, donde autores como el ya citado Kapandji (2006) ofrecen una perspectiva detallada sobre la arquitectura de la mano. En esa sintonía se especifica que la prensión es la capacidad de agarrar algún objeto, relacionando consecuentemente las formas y dimensiones de los mismos con nuestra extremidad. En esta compleja configuración anatómica y funcional de la mano converge lo que se llamaría la prensión. A continuación, se puntualiza una variedad de presas y pinzas posibles que ejecutamos con frecuencia:

- Pinza por oposición terminal. Oposición a la zona terminal del pulgar con la punta de los demás dedos; utilizada para coger objetos muy pequeños.
- Pinza por oposición subterminal. Oposición del pulgar con cualquiera de los demás dedos. Sirve para manejar objetos de mediano tamaño (lápiz, pincel, monedas, etc.).
- Pinza por oposición subterminolateral. Zona del pulpejo del dedo pulgar y la cara lateral radial del dedo índice. Es una pinza fuerte y eficaz.
- Pinzas interdigitales laterolateral. Se utiliza para tomar un objeto entre los dedos, generalmente entre el dedo índice y corazón.
- Pinzas tridigitales. Se utilizan el pulgar, dedo índice y dedo corazón. Se utilizan al coger un bolígrafo para escribir o sujetar una pelota con tres dedos.
- Presas tetradigitales. Las utilizamos para coger objetos gruesos.
- Presas pentadigitales. Se emplean todos los dedos.
- Agarres digitopalmar. Se utilizan todos los dedos en oposición a la palma de la mano, excepto el pulgar.
- Presa palmar cilíndrica. Participación de todos los dedos en oposición hacia la palma de la mano.
- Presas centradas. Requieren la flexión de los tres últimos de dedos, la extensión del índice y la oposición del pulgar. La usamos para coger un tenedor o un destornillador.
- Presas contra-gravedad. La mano se utiliza como soporte. Es la presa que se usa para sujetar una bandeja.
- Presas de acción. La mano la mano actúa de forma dinámica y variada; como por ejemplo para utilizar unas tijeras o un mechero. (Neurorhb, 2018)

Después de esta concisa descripción, si bien todas las presas y pinzas referenciadas cumplen con el requisito predominante, adjudicado a la mano como herramienta, quisiera plantear el enfoque de esta entrada hacia la relación fenomenológica que supone el contacto del cuerpo con un agente externo. Encontraremos entonces, en la percepción háptica, un territorio a explorar. Debido a los diversos matices y hábitos culturales de contacto, se sobreentiende que el campo de lo

háptico es bastante amplio. No obstante, como ya lo he declarado, mi interés principal radicará en prestar atención al núcleo primitivo de este motor sensitivo, de tal manera que buscaré privilegiar las experiencias inscritas sobre todo en el marco doméstico.



Figura 34. Pinzas y presas con la mano
Fuente: (Neurorhb, 2018)

En ese sentido, y desde el agenciamiento personal, me pregunto: ¿cuál fue la última experiencia de aprendizaje que viví mediante el tacto? En un contexto tan extraño como el de la pandemia, además se nos presenta el siguiente dilema: ¿cómo relacionarnos con el mundo fuera de las pantallas cuando tocar alguna superficie puede resultar potencialmente mortal?, dar la mano a otra persona o testear algún producto en el supermercado ya es razón para alertarse. Tanto es así que, nuestra nueva rutina se decanta en esta especie de contradicción: la «autocensura de lo háptico», en el plano físico, alcanza un *status* de *tabú* que va de la mano con el incremento de nuestras horas frente a pantallas. Mientras tanto, como fondo de contraste, las alternativas que apuntan hacia las tecnologías hápticas en actual apogeo van remodelando nuestra experiencia con el mundo a través de, precisamente, la tele-tactilidad.

Todo esto hace que resulte muy curioso pensar en la fijación que está desarrollando el sentido del tacto, justamente en una coyuntura donde la atención está puesta en las cosas que tocamos de manera cotidiana. Ante esta autodisciplina, el solo hecho de pensar que nuestras manos van posándose ante cualquier objeto de una manera, si se quiere hasta inconsciente, nos produce contrariedad. Como si estas tuvieran voluntad propia.

Para paliar nuestro contacto con las cosas, en el camino vemos cómo surgen iniciativas sin tener necesariamente la eficacia prevista. Uno de esos casos es el dispositivo «*non-touch*», que además sirve de llavero. Se trata de una especie de gancho con punta que es posible utilizarlo, pero sólo para ciertas actividades. De cualquier manera, el utensilio requiere ser higienizado después de su uso así que se vuelve obsoleto por sí solo.



Figura 35. Dispositivo non-touch
Fuente: (Enfermería de Navarra, 2020)

Por otro lado, en un estudio reciente, con un dato que pudiera resultar tan irrelevante, ahora se torna en una alerta algo inquietante: nos tocamos la cara aproximadamente veintitrés veces por hora. Ahora lo sabemos. Este tipo de inventarios, formulados en la brecha entre atención/ desatención, remiten al ánimo táctil del poema «*Primero mi Motorola*», de Alexandra Nemerov (2007), quien en una sintonía declaradamente *pro-consumer*, detalla la marca de cada objeto que tocó secuencialmente durante un día, desde el momento en que se despertó hasta el momento en que se fue a dormir. Su homólogo, Kenneth Goldsmith (2007), acota: «es difícil imaginar un autorretrato contemporáneo más preciso» (p.1).

Frente a la paradoja actual, ciertamente es inevitable eludir algún clima nostálgico en la bibliografía del tema en cuestión. En ocasiones se la percibe como si fueran antigüedades recientes:

en nuestra sociedad se está olvidando la percepción táctil. Prohibiciones de no tocar son constantes: no palpar en los museos – a excepción de en los de tercera



Universidad de Cuenca

generación, en donde se permite la interacción (principalmente a través de medios electrónicos); no pisar el pasto – una forma de tocar- e incluso no escoger la fruta en algunos mercados – cuando además de por el color, se conoce el estado de la misma por su textura, dureza, temperatura, olor y sonido (al golpear con los dedos una sandía su sonido es determinante para saber su grado de maduración y consistencia, por ejemplo). Esto es: nos relacionamos con el entorno mediante el sistema sensorial, nos brinda conocimiento de nuestra realidad. Una insistencia en lo visual ha dejado de lado otras percepciones posibles. (Morales Gonzáles, 2015, p. 2)

Más allá de la pandemia, llamativamente descubro que, como adulto, me abstengo (más veces de las que quisiera) de intentar tocar algo. Probablemente porque crea que ya tengo esa información registrada o que no vale la pena. A diferencia de mi experiencia como padre, donde en ocasiones me pregunto a qué se debe el decrecimiento en la adultez de este ímpetu de verificación táctil, que es propio en mis hijos. Esta voluntad de establecer relaciones directas con su entorno, intentar entender lo que les rodea desde la manipulación lúdica para desarrollar ciertas certezas, parecería algo más común en la infancia.

Efectivamente, sobre este aspecto Coccia (2011) hace énfasis en cómo la sed lúdica en el niño se convertirá en motor de encuentro y contacto empírico. Así, entre las categorías de persona (junto con su capacidad perceptiva) y objeto, pienso en un espacio intermedio, en el que el juego es el puente generador de esa relación de creación. Al respecto, el autor afirma que:

entre los objetos y nosotros hay un lugar intermedio, algo en cuyo seno el objeto deviene sensible, se hace phainomenon. Es en este espacio intermedio donde las cosas devienen sensibles y del cual los vivientes extraen lo sensible con lo que alimentan noche y día sus propias almas. (p. 25)

Entonces, abstraídos de la circunstancia presente (si acaso eso es posible), detengámonos a pensar en el proceso cognitivo de un niño. Ellos tienden, pese a las advertencias de los adultos, a utilizar todos sus sentidos. Por eso necesitan tocar e incluso saborear todos los objetos que los rodean. Se trata de un conocimiento sensorial global. Deben ver, oír cómo suena si lo golpea, estrujarlo, paladearlo, olerlo. Puntualmente, el sentido del tacto es proximal. Es necesario ese contacto con los objetos y estímulos, porque «los demás sentidos se conforman con la pasividad; el sentido manual experimenta y añade, y con los despojos de la tierra, edifica un orden humano» (Reyes, citado por Hahn (Ed.), 2006, p. 106).



Universidad de Cuenca

Por otro lado, Pallasmaa (2012) habla sobre el desarrollo de conciencia que se establece en el proceso perceptivo del infante, donde la relación de contacto arranca como un proceso netamente intuitivo y va ganando destrezas en el trayecto. En palabras de Pallasmaa (2004):

la primera manifestación del movimiento es la de agarrar o coger; apenas el niño coge algún objeto, su conciencia presta atención a la mano que ha sido capaz de hacerlo. Este acto, que primero era inconsciente, se convierte en consciente; y como vemos, en el campo del movimiento, lo que llama la atención de la conciencia no es el pie, sino la mano. Cuando ocurre esto (...) se pasa de lo instintivo a lo intencional. A los diez meses la observación del ambiente ha despertado y atraído del interés del niño, que desea apoderarse del mismo. El acto intencional de coger, impulsado por el deseo, deja de ser un acto de simple aprehensión. Y entonces se inicia el verdadero ejercicio de la mano, expresado sobre todo con el desplazamiento y el movimiento de objetos. En posesión de una clara visión del ambiente y movido por deseos, el niño empieza a actuar: antes de que cumpla un año, su mano se ocupa en diversas actividades que representan (podría decirse) otros tantos tipos de trabajo: abrir y cerrar ventanas, cajas y similares; poner taponos en las botellas; sacar objetos de un recipiente y volverlos a poner dentro, etc. Con esos ejercicios se desarrolla una habilidad siempre mayor. (pp. 105-106)

Por otro lado, como matiz de lo anteriormente señalado, recuerdo una variante de mi experiencia táctil que sucedió hace algunos años atrás. En medio de una acalorada discusión con una autoridad laboral, el solo hecho de poder sostener algo entre las manos (una simple botella de agua) me ayudó a poder resistir y afianzar mi postura sobre algo en lo que estaba en desacuerdo. Por extraño que parezca, al recordar esta anécdota, intuyo que aquí el objeto actuó como una suerte de escudo o de proyección, a modo de *catexis*² (Diccionario de Psicología científica y filosófica, s.f). Lo cierto es que estaba plenamente consciente del cambio que se efectuó al sostener algo en mis manos. A veces hay puertas que uno preferiría no abrir.

Relaciono esta vivencia con otra de los días en que mi hijo estaba aprendiendo a caminar. Para transmitirle confianza en sus primeros pasos, recurríamos al inicio de objetos sólidos de los que pueda asirse, como barras o palos, para luego pasar a otros que fueran blandos, desde cintas hasta piolas. Al ser estas últimas, de cualidades flácidas, él mismo advertía que ya no los necesitaba, que ya estaba preparado para

² “Según Freud, el sujeto puede dirigir su energía pulsional hacia un objeto o una representación e impregnarlo, cargarlo o cubrirlo de parte de ella. Se llaman *catexias* a estas descargas de energía psíquica” (Diccionario de Psicología científica y filosófica, s.f.).



Universidad de Cuenca

poder caminar. En el recuento, esta especie de engaño perceptivo le brindaba la seguridad a su cerebro para poder ayudarse en el traslado. Poco después de sus primeros pasos, todavía notaba que, al caminar, mi hijo cerraba los puños con fuerza, como intentando aferrarse a algo intangible. Probablemente se haya debido, simplemente, a un reflejo prensil. Si bien la relación que establecen los infantes con los objetos no es algo que uno premedita demasiado (sabemos que vivimos sitiados de objetos desde que llegamos al mundo), no deja de ser menos cierto que sus presencias fortalecen a la configuración de la «mismidad».

Tal como se ha indicado, nuestra sociedad está llena de mensajes contradictorios sobre el uso del tacto (vivimos entre el tocar y el no tocar, especialmente dirigido a la infancia); desde ahí comienzan a resurgir ciertas líneas pedagógicas, para nada nuevas, sobre cómo debiera estimularse ese desarrollo cognitivo global en el niño, centro del proceso educativo, en oposición a las pedagogías tradicionales, esencialmente adultocentristas. Pienso, entonces, en corrientes filosóficas como el naturalismo pedagógico de Rousseau (2017). El aboga por dar rienda suelta a la inquietud de los niños de querer tocarlo todo y manejarlo, en tanto que, en los inicios de su vida, cuando aun no están presentes la imaginación y la memoria, el niño solo está atento a lo que afecta a sus sentidos (pp. 39-40).

Reflexiono sobre este proceso en mis hijos. Entiendo que los primeros años hemos intentado estimular esos sentidos. Al escolarizarse, sobre todo en lo que se denomina educación elemental, que va desde los 4 o 5 años, aun se les proporcionan experiencias sensoriales significativas mediante el juego (pintar, construir, amasar, cocinar, rasgar). Pero al empezar su entrenamiento en la habilidad de lectoescritura, el acto de tocar se reduce al lápiz y al papel donde practica sus primeras letras. Esto se agudiza en los años superiores.

Dentro de su formulación del naturalismo pedagógico, Rousseau (2017) distinguía tres fuentes de educación: la que nos viene de la naturaleza, la que nos viene de los individuos y la que nos viene de las cosas:

el desenvolvimiento interno de nuestras facultades y de nuestros órganos es la educación de la naturaleza; el uso que aprendemos a hacer de este desenvolvimiento o desarrollo por medio de sus enseñanzas es la educación



Universidad de Cuenca

humana, y la adquirida por nuestra propia experiencia sobre los objetos que nos afectan, es la educación de las cosas. (p. 7)

Rousseau, por ejemplo, apostaba por perfilar una selección introductoria de los objetos pues los veía no solo como una excelente puerta al mundo sino también como propiciadores que cimientan el carácter del infante. En este sentido, el filósofo sugiere que estos también brindan la oportunidad de “enseñar” a los niños aun antes de que hablen. Por eso la selección de objetos debe ser cuidadosa, porque estos pueden «hacerle tímido o valeroso» (p. 38).

Sobre esto, regularmente atribuiríamos a nuestras manos el rol de enfrentarse principalmente al mundo concreto y material, no obstante, autores como Donald Winnicott (1972) sugieren que dicha extremidad tiene un papel significativo en la aparición del pensamiento simbólico.



2.3 Cómo nacen los objetos (del objeto transicional al no-objeto)

*Si varían los Órganos de la Percepción, parecen variar los Objetos de la Percepción,
Si se cierran los Órganos de la Percepción, parecen cerrarse también sus Objetos.*
(Blake, citado por McLuhan, 1994, p. 65)

Y cuando despertamos los objetos ya estaban ahí. Supongamos que, al nacer, una inexistente conciencia sobre la propiedad del cuerpo nos hizo percibir que nuestras extremidades no serían más que entes externos que actuaban a nuestro antojo: ¿acaso los objetos?

De cualquier forma, durante nuestro crecimiento vamos descubriendo que existen estos agentes externos (y que no serían nuestras manos), que están diseminados por todos lados y que, al relacionarnos con ellos se propicia y afianza, a ojos de especialistas como Winnicott (1971), nuestro tránsito entre el mundo objetivo y subjetivo. En sus estudios, este autor explora cómo el niño va construyendo una especie de puente, o «zona intermedia de la experiencia» que conecta su subjetividad con el mundo objetivo a partir de lo que él llama «los objetos transicionales»:

cuando se emplea el simbolismo el niño ya distingue con claridad entre la fantasía y los hechos, entre los objetos internos y los externos, entre la creatividad primaria y la percepción. Pero en mi opinión el término de objeto transicional deja lugar para el proceso de adquisición de la capacidad para aceptar diferencias y semejanzas. Creo que se puede usar una expresión que designe la raíz del simbolismo en el tiempo, que describa el viaje del niño, desde lo subjetivo puro hasta la objetividad; y me parece que el objeto transicional (trozo de frazada, etcétera) es lo que vemos de ese viaje de progreso hacia la experiencia. (p. 16)



Figure 1

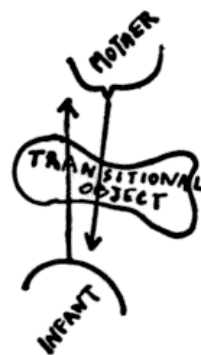


Figure 2

Figura 36. *Objetos transicionales, en Realidad y Juego*

Fuente: (Winnicott, et al., 1972)



El autor apunta a que esta instancia preverbal está ligada a la necesidad de crear un agente externo que sirva como una suerte de anclaje y que le permita al niño resistir la ansiedad de la separación de la madre. Winnicott (1972) ve en esta paradoja irresuelta el nacimiento del mundo simbólico del niño. Con ello también considera que este va configurando una realidad que se desprende de la noción del yo con la que el niño arranca, haciendo un traspaso hacia su primera posesión, el *no-yo*. Es así que:

se advierte una amplia variación en la secuencia de hechos que empieza con las primeras actividades de introducción del puño en la boca por el recién nacido, y que a la larga lleva al apego a un osito, una muñeca o un juguete, blando o duro. (...) Se pueden estudiar muchas otras cosas de importancia, entre ellas:

1. La naturaleza del objeto.
2. La capacidad del niño para reconocer el objeto como un "no-yo".
3. La ubicación del objeto: afuera, adentro, en el límite.
4. La capacidad del niño para crear, idear, imaginar, producir, originar un objeto.
5. La iniciación de un tipo afectuoso de relación de objeto. (p. 12)

Este tratamiento le ofrece un trayecto análogo a la teoría propuesta por su mentora, Melanie Klein, quien ya había estado analizando el mundo simbólico del niño en su tesis sobre la manifestación del *objeto interno*, a través de proyecciones o introyecciones. De esta forma, la autora manifiesta que, a lo largo de nuestra existencia, vamos lidiando con esta «... compleja interacción entre el mundo de las figuras internalizadas y los objetos del mundo real (que obviamente también están en la mente)» (Klein, 2019). Para Winnicott (1971), en cambio, el estadio en el que se inscribe este objeto transicional representa la materialización de una frontera que permite el flujo relacional entre subjetividad y objetividad que el infante necesita para el desarrollo de su mundo interior y exterior. Esta zona intermedia de la experiencia supone un pliegue liminar que entreteje un tercer momento en la experiencia humana y que apenas es reconocido.

Yo afirmo que, así como hace falta esta doble exposición, también es necesaria una triple: la tercera parte de la vida de un ser humano, una parte de la cual no podemos hacer caso omiso es una zona intermedia de experiencia a la cual contribuyen la realidad interior y la vida exterior. Se trata de una zona que no es objeto de desafío alguno, porque no se le presentan exigencias, salvo la de que exista como lugar de descanso para un individuo dedicado a la perpetua tarea humana de mantener separadas y a la vez interrelacionadas la realidad interna y la exterior. (p.13)



Si bien a posterior existen estudios que han buscado matizar las diversas condicionantes de la relación descrita por Winnicott (1972), el biberón como sustituto a las madres que trabajan o que tienen alguna otra imposibilidad (Brovelli, 2006) o el rol de la paternidad hasta cierto punto excluido (Miranda, 2019), todavía seguía siendo oportuno referirme a esta idea como un recurso a tomar en cuenta para el desarrollo de la propuesta. Resulta relevante pensar que este quiebre o desdoblamiento, producto del interés del niño en este objeto «transicional», calzaría con la teoría de las extensiones *mcLuhaniana*, mientras es consumida como una preparación para la relación que estableceremos con el mundo objetual. Para McLuhan (1994), el cuerpo humano ha ido recibiendo tratamientos sofisticados, devenidos de objetos e insumos externos que van realizando de una manera más eficaz nuestras actividades. Sobre este aspecto, McLuhan alude a cómo una extensión contiene a su vez el efecto de auto-amputación. Este fenómeno es comparable al mito de Narciso, quien se veía atraído hasta la muerte por la búsqueda de su propia extensión:

investigadores médicos como Hans Selye y Adolphe Jonas sostienen que todas nuestras extensiones, en la enfermedad y la salud, son intentos de mantener el equilibrio. Consideran cualquier extensión del ser como una amputación y que el cuerpo se vale de este poder o estrategia de amputación cuando su poder de percepción no puede localizar, o evitar, el origen de una irritación. (...) Cualquier invento o tecnología es una extensión o amputación del cuerpo físico, y, como tal extensión, requiere además nuevas relaciones o equilibrios entre los demás órganos y extensiones del cuerpo. (pp. 62-64)

Esta idea de la fragmentación, del cuerpo escindido, ha sido canalizada y discutida por artistas como la ya mencionada Lygia Clark, quien con operaciones semejantes a «terapias expandidas», buscaba involucrar a su espectador a través del tacto, poner en activo aquella conciencia sobre su separación, o a su vez, retrotraernos sensorialmente a instancias preverbales. Ahora bien, una vez «propiciada» esta relación entre persona (que percibe) y objeto (que es percibido), quisiera enfocarme más en ese otro extremo de la fórmula: el objeto.

Es evidente que, frente a siglos de ontologías tratando de enmarcar aquello que se define como «objeto», encontraremos una variedad de lecturas que nos brindan matices del término y sobre cómo se percibe, siempre en función de sus campos de aplicación. Para el desarrollo de la presente propuesta, se buscará contrastar elaboraciones provenientes de la herencia fenomenológica y existencialista



Universidad de Cuenca

(Heidegger), en la filosofía, retomando enunciados cercanos al mundo de arte y del diseño. Vale recalcar que se piensa en estos ámbitos, justamente, por el complemento de perspectivas que suponen tanto para las instancias de concepción, como de su posterior inscripción y circulación social.

En ese conjunto de coordenadas, Abraham Moles (1975) contextualiza «el objeto» dentro de una variedad de marcos espaciales que llamará «entornos». Para esto toma en cuenta que, en cada uno de ellos, se presentan dinámicas simbólicas y relaciones que complejizan sus presencias más allá de sus destinos utilitarios. *Objectum* significa, etimológicamente, «lanzado contra, cosa existente fuera de nosotros mismos, cosa puesta delante de nosotros que tiene un carácter material» (Moles, 1975, p. 29). Para la filosofía, el objeto es lo pensado, en oposición al ser pensante o sujeto. Entonces se distinguen tres aspectos del objeto: el de resistencia al individuo, el aspecto material del objeto y, por último, la idea de permanencia, unida a la de inercia. Para la fenomenología de la vida cotidiana, es preciso diferenciar los objetos de las cosas en general. Aquellos son los productos específicamente humanos, artificiales.

la piedra se convertirá en objeto cuando ascienda al rango de pisapapeles y se le pegué una etiqueta (precio, calidad) que la haga ingresar en el universo social de referencia. El objeto tiene, pues, un carácter a la vez pasivo y fabricado. Es el producto del *homo faber* o, mejor aún, el producto de una civilización industrial; una pluma, una lámpara de despacho, una plancha, son objetos en el sentido más pleno de la palabra. (Moles, 1975, p. 30)

Para Moles, la voluntad de concretizar objetos del *homo faber* es consecuente a su correlación humana, pensando desde ahí escalas y ergonomías coherentes con sus propios usos (Moles, 1974). El autor, además, alude al cambio que ha sufrido el susodicho *homo faber* en una sociedad saturada de objetos «multiplicados por el desarrollo de una tendencia a comprar, propia de la civilización burguesa, el desarrollo fabril que permite la producción seriada y el consumo ostentatorio, asociado a una condición social más elevada» (p.10). Moles afirma que el *homo faber*, más que en «fabricante de útiles» se convirtió en «consumidor de objetos» (p.10). En dicha relación de utilidad, el ser humano fabrica y consume una parentela de objetos donde preferencias y discriminaciones, frecuencias e intervalos, distancias y cercanías dan cuenta de manera silenciosa también de nuestras propias identidades.

Por otro lado, aunque estas sean características comunes a los objetos, Henri Van Lier (1974) propone diferenciar los objetos antiguos no occidentales, los objetos



Universidad de Cuenca

antiguos occidentales y los objetos contemporáneos. Los matices tratados en esta tríada reinventan, a la vez que repotencian, los vínculos que se generan entre persona y objeto, siendo este uno de los puntos neurálgicos de la presente tesis. Cuando se refiere al objeto antiguo no occidental, hace hincapié en una relación orgánica entre la mano, o el «objeto constructor» y el objeto. El gesto nace con las materias, «capta sus fuerzas y sus ritmos, en una suerte de fidelidad acompasada». Una manipulación basada en la fuerza que modela a voluntad. «Materia y gesto son con el objeto de que encarna su unión, exactos contemporáneos» (p.131). Van Lier habla de «trabajo», en el sentido que da Hannah Arendt al término: «las tareas que aseguran el mantenimiento o la renovación de la vida» (p.134).

En cuanto al objeto antiguo occidental, el gesto constructor está subordinado a la estructura. Sencillamente ejecuta, imprime sobre una materia aquello designado en un gráfico. El hombre hace y luego desaparece, el gesto constructor desaparece. El objeto es un resultado del hacer. El gesto artesanal se transforma en la causalidad instrumental porque «es aquello por medio de lo cual la intención se realiza. (...) La concepción y la ejecución tienden a sucederse y que esta se limita a realizar aquella» (p. 136).

El gesto ha sufrido un triple desprendimiento (respecto del gesto constructor del objeto antiguo no occidental): Desprendimiento de la idea, a la cual sirve. Desprendimiento de la materia, que domina. Y desprendimiento de la obra, a la cual es anterior y que lo evacúa. (p. 136). Sobre el objeto en sí mismo, dice Van Lier que no tiene más que un empleo, no hay función secundaria. Hay, es cierto, excesos de materia o estructura que agregan cualidades de atractivo, lujo, piedad... pero no ha «desarrollado otro estrato operatorio, (...) ha amenizado, magnificado, y eventualmente santificado la función única, contribuyendo así a su buen uso» (p.137). El objeto antiguo occidental puede medirse y pesarse, tiene una función específica y está listo para entrar en una economía de mercado.

Por último, en esta tipología propuesta por Van Lier, encontramos al objeto contemporáneo. Aquí no hay lugar para la vida del gesto, el valor del trabajo y la habilidad. El objeto es objeto industrial, obtenido a partir de matrices, producidas, a su vez, industrial o cibernéticamente. El gesto constructor está, acaso, en el diseño o en el proyecto. Pero, además



Universidad de Cuenca

es indudable que, al concebir su modelo, el diseñador debe recurrir a la manipulación del dibujo, e incluso (...) a la de la *maquette*. Pero además de ser a menudo confiados a ejecutantes, y no aparecer en el resultado, estos gestos se desencarnan de las estructuras a las cuales se aplican". El gesto constructor ya no es trabajo, ni obra. Es acción. (p.140)

Por su parte, Bruno Munari (1989) menciona en *Cómo nacen los objetos* que el diseño proyectual debe tener en cuenta toda la capacidad sensitiva del usuario, porque este la utiliza para relacionarse con los objetos. Si estos son atractivos a la vista, pero no ejercen la misma fuerza sobre los demás sentidos, serán descartados por otros agradables al tacto, con el peso justo o el material más apropiado y mayor facilidad de uso, entre otras características (p. 381). Para Munari, un diseñador deberá buscar y construir el objeto, como si este se formara en la propia naturaleza. Intentará dar la forma (una forma que surge casi espontáneamente) más coherente respecto de sus funciones. Al hacerlo, debe pensar en el valor psicológico determinante que tiene la forma del objeto a la hora de la elección por parte del usuario (Munari, 2020). Para Malevich, en cambio, la combinación voluntaria de técnicas, energías y materiales produciría desenlaces objetuales que incluso se considerarían provisionales:

todos los materiales y formas aparentes —observa Malevich— desaparecen tan pronto como se fusionan en una construcción. Así, por ejemplo, en un automóvil o en cualquier otra máquina todos los materiales y formas singulares empleados pierden su propio valor, ya no son percibidos como tales. La única percepción real es el movimiento como activación. (citado en Lledó, 1997, p.212)

Identificamos entonces, que nuestra invocada «cultura material» surge en el navegar histórico de la funcionalidad. Desde ahí se establecen materialidades, medidas, ergonomías, diseños y lecturas simbólicas que, como indicábamos antes, debido a que sobre ellos se impone una percepción principalmente pragmática, propenden a su propia invisibilización. En este punto, es importante reiterar en el hecho de que, al agarrar algún objeto (generalmente alguna herramienta) cuya funcionalidad está intacta, hace que el objeto quede oculto en su propia utilidad; es, por ejemplo, en el momento de su deterioro o de su aparición impertinente, cuando se les devuelve algo de visibilidad.

Sobre este aspecto, Heidegger (2009) expone en su libro *Ser y Tiempo* acerca de los diversos estratos perceptivos que atraviesan los objetos que nos rodean. Para el filósofo, en líneas generales, nuestro estar en el mundo, ese «ser ahí» (*dasein*), se inscribe entre *el estar-a-la-mano* (*zuhandenheit*) y *el estar-a-la-vista* (*vorhandenheit*). El acceso a estos datos sensibles se fusiona o distancia en la medida en que advertimos



Universidad de Cuenca

sobre sus presencias y potencialidades. De esta manera, el filósofo define como *estar-a-la-mano* a aquellas entidades que forman parte de nuestro mundo cotidiano, a partir de sus utilidades reconocibles.

Dichas entidades existen-para-nosotros y siempre que podamos percibir las como componentes dados o inmediatos en nuestra rutina (a-la-mano) en realidad no son percibidos, sino que más bien forman parte pasiva de nuestro entorno. Cortázar (1995), por ejemplo, en *Historias de Cronopios y Famas*, se anima a cuestionar el *statu quo* de esta relación de figura-fondo. Así, desarrolla una narrativa en torno a algo que nos resulta tan habitual como sostener una cucharita entre los dedos, sentir su materialidad y, finalmente, aplicarla para lo que fue confeccionada: a decir, revolver el café de la mañana: «cómo duele negar una cucharita, negar una puerta, negar todo lo que el hábito lame hasta darle suavidad satisfactoria» (p. 2). Y así podría seguir esa relación determinante entre nosotros, los sujetos, con todo lo que nos rodea. Como sabemos, vivimos atestados de entes que leemos comúnmente como seres-a-la-mano (objetos bañados de funcionalidad para nuestros propios propósitos): nuestra ropa, nuestra casa, los muebles, artefactos, calles, edificios, plantas, entre otros. Es así que:

el modo de ser del útil en que éste se manifiesta desde él mismo, lo llamamos “el estar a la mano” [*Zuhandenheit*]. Sólo porque el útil tiene este “ser-en-sí” y no se limita a encontrarse ahí delante, es disponible y “manejable”, en el más amplio sentido. El puro mirar-hacia tal o cual “aspecto” de las cosas, por agudo que sea, no es capaz de descubrir lo a la mano. A la mirada puramente “teorética” hacia las cosas le falta la comprensión del estar a la mano. Sin embargo, ese trato que usa y manipula no es ciego, sino que tiene su propia manera de ver, que dirige el manejo y le confiere su específica seguridad. El trato con los útiles se subordina al complejo remisional del “para-algo”. La visión que se da en semejante “plegarse a” es la circunspección [*Umsicht*]. (Heidegger, 2009, p. 78)

En ese sentido, los objetos que nos rodean parecerían opacarse, o más bien coexisten bajo la penumbra perceptiva de nuestro -estar ahí- que no los reconoce, sino que es arrastrado con ellos por el mundo productivo. Por otro lado, el *estar-a-la-vista* (*vorhandenheit*), al contraste del estar-a-la-mano, consiste en advertir los objetos más allá de su vida funcional o de su circuito de pertinencia, analizándolos como entes inéditos. Estos distanciamientos les produciría cierta corporeidad, como si se nos revelaran por primera vez habiendo estado siempre allí:



Universidad de Cuenca

salir-al-encuentro del utensilio: cuando éste está averiado o es inapropiado para la tarea, nos llama la atención y en esta llamatividad (*AufSalligkeit*) «se anuncia en el utensilio su mero ser-a-la-vista» cuando echamos de menos un utensilio que necesitamos, su ausencia nos importuna y esta importunidad (*Aufdringlichkeit*) «descubre... el utensilio en un cierto mero estar-a-la-vista cuando un utensilio (no averiado y no ausente) se interpone en nuestro quehacer actual, nos incomoda con su impertinencia (*Aufsässigkeit*) y en ella «se anuncia de nuevo el ser-a-la-vista del utensilio». Llamatividad, importunidad e impertinencia «tienen la función de hacer vislumbrar (*zum Vorscheinbringen*) en el utensilio el carácter de ser-a-la-vista; este ser-a-la-vista está aún ligado (*gebunden*) al ser-a-la-mano del utensilio. Este no se oculta aún <ofreciéndose> como mera cosa». (De Azúa, 1994, p.201)

Estos tres aspectos, llamatividad, apremiosidad y rebeldía constituyen hasta cierto punto los modos de existencia perceptiva con los que se manifiestan los objetos a nuestro alrededor:

en el trato con el mundo de que nos ocupamos puede comparecer lo -no a la mano- no sólo en el sentido de lo inempleable o de lo que en absoluto falta, sino como algo “no a la mano” que no falta ni es inempleable, pero que obstaculiza la ocupación. Aquello hacia lo que la ocupación no puede volverse, y para lo que “no tiene tiempo”, es algo “no a la mano”, a la manera de lo que está fuera de lugar, en suspenso. Esto “no a la mano” estorba y hace visible la rebeldía [*Aufsässigkeit*] de aquello de que hay que ocuparse inmediata y previamente. Con esta rebeldía se anuncia en forma nueva el estar-ahí de lo -a la mano- como el ser de aquello que sigue estando ahí y clama por su despacho. Los modos de la llamatividad, apremiosidad y rebeldía tienen la función de hacer aparecer en lo -a la mano- el carácter del estar-ahí. (Heidegger, 2009, p.82)

Hay que decir por otra parte, que las indagaciones emprendidas por Heidegger tienen en Husserl un antecedente clave para el estudio del horizonte perceptivo. Según Husserl (2018), el acceso al objeto (a grandes rasgos) no solo depende del marco contextual en el que se plantea nuestro «objetivo», sino que, además, depende de las condiciones físicas apropiadas de iluminación, distancia, espacio, etc. Nuestra referencia perceptiva se origina en base a un proceso que él denomina como *aprehensión*, en el cual, la información que nos ofrecen nuestras *sensaciones* (los contenidos que llegan a nuestros sentidos) además requieren de un acto interpretativo:

los contenidos de sensación no contienen por sí mismos todavía el carácter de la percepción, no contienen nada de la dirección a un objeto percibido; no son todavía aquello que hace que algo objetivo esté ahí en carne propia. Llamamos a este plus el carácter de *aprehensión* y decimos que los contenidos de sensación experimentan *aprehensión*. Estos contenidos -que por sí mismos serían materia muerta- obtienen, mediante la *aprehensión*, una significación viva, en el sentido de que con ellos viene a presentarse un objeto. (citado por Puricelli, 2018, p. 140)



Universidad de Cuenca

Para Husserl, estas aprehensiones de los objetos siempre se darán a partir de escorzos perceptivos, pues para él, los fenómenos se nos presentan como volúmenes a los cuales no podemos acceder desde un único punto de vista. En ese sentido, nuestras relaciones con los objetos se configuran bajo el entrelazado de aprehensiones propias e impropias. Sin las conexiones entre sensaciones distintas (las visuales, táctiles, etc.) y su correspondiente conexión entre los lados visibles y no visibles, sería tarea imposible, el intentar tener alguna noción del objeto. El estar-ahí del objeto se construye a partir de esa multiplicidad de escorzos que se complementan en una unidad que los contiene: «el objeto, entonces, es lo que es sólo en tanto polo que unifica y sistematiza tales escorzos y posibilidades de escorzos» (Puricelli, 2018, p.145)

Al margen de las revisiones posteriores que supuso el pensamiento husserliano, quisiera detenerme en la noción de escorzos perceptivos, pues efectivamente más allá del uso original del término, parecería enfrentarnos a un matiz sobre la idea del objeto fragmentado o roto y por ende inútil; acaso en esta voluntad de entender el objeto como un volumen al cual no podemos tener acceso completo, esta oscura conciencia del fragmento cual desafío, al menos para el arte, establecería diálogos con románticos desenlaces estéticos como el cubismo, los objetos imposibles de Jacques Carelman o el *bullet time* como dispositivo de representación.

Por otra parte, a pesar del estado de vigencia o caducidad (útil-inútil), de la cultura material presente en nuestros marcos contextuales, resulta sugestivo pensar que, en este silencioso reclamo por atención, nos encontraremos atendiendo a los objetos más allá de su otrora ontología pasiva. Ciertamente es una coyuntura compleja la que se nos presenta, tal como un campo minado y que requiere que constantemente permanezcamos en estado de alerta ante su omnipresencia. Por otra parte, acaso ante la creciente relevancia de entes objetuales, ¿no experimentamos algún tipo de asfixia psicológica frente al grosor post-metafísico que supone convivir en medio de su imperio? como si en efecto asistiéramos a una época donde verificamos el descentramiento del ser humano del gran relato predominante de los últimos siglos.

Bajo esa tónica, cabría mencionar una corriente contemporánea de pensamiento denominada *Ontología Orientada a Objetos* (en adelante OOO), cuya posición filosófica plantea a breves rasgos que los objetos existen de manera independiente a nuestra percepción. Reconociendo la influencia de Heidegger, pero a su vez redoblando la apuesta, para los teóricos de la OOO, *el estar-a-la-mano*



Universidad de Cuenca

(*zuhandenheit*) y el *estar-a-la-vista* (*vorhandenheit*) habrían funcionado siempre al servicio de un *dasein* que los percibía y explicaba con diferentes grados de profundidad. Hasta este punto, para los que suscriben a la OOO, la pretensión de conocer al «objeto en sí» ha sido evadida; simplemente hemos limitado a conocerlo en función del filtro de nuestro pensamiento antropocéntrico. De esa manera, todas las definiciones que hemos manejado del objeto solo son posibles gracias a la perspectiva del sujeto. (Morton, 2018). El autor estadounidense Graham Harman (2018), uno de los pensadores centrales de esta corriente comenta que:

tal vez no sea para sorprenderse. La OOO está interesada en la manera en que los objetos se resisten a ser reducidos a sus relaciones con otros objetos. Dicho de otra manera, estudia las brechas entre objetos y relaciones e incluso entre los objetos y sus propias cualidades y se acerca a estas brechas en términos explícitamente *estéticos*. Mientras tanto, la mayoría de los filósofos desde Kant se han preocupado justo de sólo un tipo de relación: la que se da entre el sujeto humano y los objetos no humanos que se le enfrentan. (párr.1)

Si bien, a simple vista, resulta impensable la sola posibilidad de omitir la tradición logocéntrica con la cual nos aproximamos a los fenómenos, para estos investigadores la opacidad de estos agentes no humanos no solo está más allá de nuestros marcos de definición, sino que además conviven en paralelo con nosotros bajo sus propios ritmos y lógicas internas. Harman acota que:

para la OOO, cualquier cosa es un objeto en tanto se resista a ser disuelto, hacia abajo, en sus componentes (*undermining*), hacia arriba en sus relaciones o efectos (*overmining*) o ambos simultáneamente (*duomining*). Una cosa no necesita ser física, durable, no humana o “material” de ningún modo para que pueda contarse como un objeto, sino tener simplemente una realidad que no se agota totalmente ni por sus componentes internos ni por sus efectos externos. Pero la OOO también habla de dos tipos de objetos. Los objetos reales existen por su propio derecho, separados de sus efectos en una manera que jamás puede ser aprehendida directamente sino sólo indirectamente: por alusión o insinuación, lo que siempre ha sido parte de las herramientas estéticas incluso cuando han sido rechazadas por las matemáticas y las ciencias naturales como técnicas del oscurantismo. (parr.2)

Resulta paradójico señalar que, al margen del necesario y urgente escrutinio sobre los efectos colaterales que ha generado el antropocentrismo, el análisis emprendido desde la OOO de todo tipo de entidades pseudo-pasivas, se haya elegido la definición más práctica (y ¿quizás apresurada?) de encasillar una variedad innombrable de actores como «objetos», metiendo sin distinción de todo en el mismo



Universidad de Cuenca

saco a los objetos, animales, algoritmos, microorganismos, fenómenos entrópicos, etc., donde posiblemente se reproducen las mismas lógicas que cuestiona. En todo caso, siendo el objetivo de esta tesis otro, quisiera no desviarme del *paneo* por perspectivas que complementen el repaso del apartado en cuestión. Es así que, en otro orden de análisis, Rebeca Solnit (2006) sugiere un giro perceptivo sobre los objetos, a partir de sus estudios sobre la ruina. Así, propone pensar que todo, de alguna manera, es la ruina de lo que le precedió. La autora ya ni siquiera se refiere a los desenlaces disfuncionales, donde el valor de cambio de los objetos se ha visto afectado porque todos los objetos en sí mismos contienen lo que «a ojos» de una materia prima «x» podría considerarse su propia entropía:

una mesa es la ruina de un árbol, como lo es el papel que tienes en tus manos. Una figura tallada es la ruina de la piedra de donde se esculpió, y todo lo que está hecho de metal requiere un levantamiento de la tierra y la extracción de la materia prima a una escala de proporciones extraordinarias con relación del producto resultante. Imaginarse la metamorfosis que es la vida en nuestra tierra en toda su inmensa escala, es imaginarse tanto la creación como la destrucción, y el imaginárselas juntas es ver su relación íntima en el terreno común del cambio abrupto y gradual, bello y desastroso; es ver la riqueza generativa de las ruinas y la ruinoso naturaleza de todo cambio. Según Wordsworth, “el niño es el padre del hombre” pero el hombre también es la ruina del niño, tanto como la mariposa es la ruina del gusano. Los cadáveres alimentan las flores, las flores comen cadáveres. (p. 118)

Aquel «acceso» a los objetos, por otra parte, tiene su correlato en el arte donde recursos como la *Ostranenie*, sugerido por Viktor Shkolovski en «El arte como artificio», proponen el ejercicio de «desautomatizar» nuestra relación con el mundo objetual. Este tipo de operación pone en entredicho las relaciones de inscripción netamente funcionales asignadas a los objetos para convertirlos en datos sensibles que el artista interioriza para repotenciar su existencia más allá de sus accidentes fenomenológicos.

Shkolovski manifiesta que la relación perceptiva sobre los objetos arranca desde el reconocimiento cuando los vamos asumiendo como elementos dados, componentes del espacio en el que habitamos. Justamente por su naturaleza transparente es que podemos decir muy poco sobre ellos. Precisamente por eso, el autor sugiere que, una estrategia posible en los procesos artísticos sería el propiciar la liberación de los objetos al entenderlos y describirlos como manifestaciones recientes de las cuales no sabemos nada en absoluto, como si se inaugurara nuestra relación con ellos. Aquel procedimiento de singularización consistiría en suspender la conciencia de identidad sobre estos entes, sin deformarlos, sino más bien, al asumirlos como hechos inéditos. En este primer



Universidad de Cuenca

contacto se acude a definirlos no empleando los nombres frecuentes a sus partes, sino más bien, utilizando palabras prestadas de la descripción de las partes correspondientes a otros objetos. Así, para el autor, un referente de este tipo de procesos es Tolstoi (2013), quien manifiesta el grado de invisibilización al que se ven sometidos los objetos tras su automatización rutinaria:

yo estaba limpiando la pieza, al dar la vuelta, me acerqué al diván y no podía acordarme si lo había limpiado o no. Como esos movimientos son habituales e inconscientes no podía acordarme y tenía la impresión de que ya era imposible hacerlo. Por lo tanto, si he limpiado y me he olvidado, es decir, sí he actuado inconscientemente, si toda la vida compleja de tanta gente se desarrolla inconscientemente, es como si esta vida no hubiera existido". (Nota del diario de León Tolstoi del 28 de febrero de 1897, Nicolskoe. *Lepotis*, diciembre de 1915 p. 354). Así la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. "Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido. (citado por Shklovski, 2013, p. 4)

Shklovski (2013) declara que «la finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento» (p. 4). Así, el arte nos presenta una singularización de los objetos, al oscurecer sus formas comunes y aumentar la dificultad y la duración de su percepción: «el acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está "realizado" no interesa para el arte*» (p. 4).

Como contrapunto a este procedimiento, podríamos señalar que la supuesta invisibilidad atribuida al objeto funcional constituye un factor clave para Duchamp (1961) en su idea de *ready made*. Duchamp intentaba suspender la noción del gusto en su práctica pues consideraba que esta devenía en hábito o costumbre. Justamente, en ese trance selectivo, en «una anestesia completa, alejado de cualquier gusto o estilo», es lo que hace posible el ingreso de «lo indiferente» al mundo del arte. El cambio del *status* simbólico de estos objetos cotidianos se vuelve más drástico debido a su nuevo marco de inscripción.

hay un punto que quiero establecer muy claramente y es que la elección de estos *ready-mades* nunca me vino dictada por ningún deleite estético. Esta elección se basaba en una reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho una anestesia completa. (...) Otro aspecto del *ready-made* es que no tiene nada de único... la réplica de un ready-



Universidad de Cuenca

made transmite el mismo mensaje; de hecho, casi todos los *ready-mades* que hoy existen no son originales en el sentido usual del término. (parrs.6, 11)

Esta especie de oposición de la «mismidad» del objeto, también tendría su matiz con la teoría del *no-objeto*, propuesta por el poeta brasileño Ferreira Gullar (2014). En ella, el autor nos habla de esta categoría, más allá de los términos de una negación fenomenológica del objeto en sí, para situar su discurso desde una reminiscencia tanto promiscua como expansiva del término, que conectará lenguaje y percepción con prácticas espaciales como la escultura:

el término no-objeto no pretende designar un objeto negativo ni tampoco algo que sea lo opuesto a los objetos materiales y con propiedades exactamente contrarias a estos. El no-objeto no es un antiobjeto sino un objeto especial en el que se pretende realizada la síntesis de las experiencias sensoriales y mentales: un cuerpo transparente al conocimiento fenomenológico, perceptible integralmente, que se entrega a la percepción sin dejar resto. Una pura apariencia. (p. 145)

Por otra parte, esta evocación del *no objeto*, más allá de los usos discursivos propuestos por Gullar, serían nuevamente como el perro que se muerde la cola en términos de una vida «objetual» y que pone en entredicho su naturaleza de ser. Parecería que, entre los atributos propuestos por Heidegger, esta concepción como estrategia de aparición participaría de un brío de «rebeldía» a ser domesticado por el ciclo productivo tradicional siendo en este caso, su principal función una de corte teórico. Igual hay que entender que el autor no se refiere al *detournement* de objetos «ya hechos» como Duchamp, sino simplemente a originar objetos autónomos compuestos principalmente de una genética primordialmente contemplativa.

De todos modos, intentando seguirle el juego a Gullar, y en una cierta medida a Heidegger, uno se preguntaría si: ¿un objeto roto, y, por ende, sin función, hasta qué punto sería un no objeto? y si no, ¿entonces cuándo dejaría de serlo? acaso ¿cuándo su interpretación está inconclusa? o ¿cuándo su temporalidad proyectiva es la que predomina?; es decir, el objeto no existe sino en proyecto, en idea. En este caso, ¿estaríamos hablando aquí de pre-objetos, cuasi-objetos o post-objetos? Desde otra perspectiva, en el entrelínea husserliano, uno tampoco deja de preguntarse si el *loading* de insuficientes escorzos perceptivos, inutilizarían la percepción del objeto común y por ende su vida útil. ¿Qué pasaría entonces con el no objeto apenas percibido desde un escorzo, por ejemplo, en una foto?, ¿se podría radicalizar más la ruptura de su ser?



Universidad de Cuenca

Cabría decir que, más que la puesta a prueba sobre la «vigencia» de algunos de esos enunciados, me interesa pensar en la subjetividad histórica que las generó y en lo que estas me ofrecen con nostalgia desde el otro lado de la vereda histórica, inevitablemente empapado de las condicionantes del contexto actual.

Después de este breve paneo sobre las variantes que configuran la propuesta presente, la tríada mano-háptica-objeto, queda expuesto el desafío de atender entre los pliegues y fronteras que este campo de recursos críticos nos ofrece. Quisiera señalar por otra parte que, el abordaje de las categorías matrices que componen este segmento del documento no ha buscado tratarlas como fragmentos separados (como si eso fuera posible), sino que, sobre todo, se ha procurado estudiarlos en su conjunto, pero bajo tres intensidades diferentes.

Ciertamente, dedicarle el acento respectivo a cada parte de este ritual (tan cotidiano como invisible) propicia a combinar coordenadas tan dispares pero sugerentes a la vez como los escorzos perceptivos de Husserl o la ilusión de reingresar a lo que Winnicott (1972) denomina como la «zona intermedia de experiencia». En efecto, estas licencias que el conocimiento formal no se permite, los lúdicos territorios del arte se los devuelve a modo de reflejo para continuar nuevamente con el boleo. Valdría con esta idea recordar a Holderlin, cuando sugiere que «el hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona».



Capítulo 3: Desarrollo de la obra *Tener y no tener*

Cómo será la vida que cuando llega el momento crucial de la concentración para emprender un proceso o desarrollar una investigación la contingencia de lo cotidiano aterriza a las tareas más urgentes como cambiar el pañal a mi hijo, hacer alguna pirueta, sacar la basura o dedicar mi tiempo a cuestiones burocráticas administrativas en mi trabajo. Cómo poder llegar a una propuesta sólida cuando todos estos elementos se combinan para debilitar la dirección certera, precisa. Cómo lidiar con el apremio ante la amenaza permanente de la distracción o de la simple procrastinación; debería acaso, existir algún camino discursivo que admita combinar las más diversas tareas cotidianas mientras uno funge de artista. Existen, de seguro, pero si no, pues se los inventa.

Ya lo dijo Robert Filliou (2003) en su momento: «el arte es lo que hace la vida más interesante que el arte» (p. 30). Al final de cuentas entre la montaña de actividades, con diferentes grados de importancia, siempre te asaltará la sensibilidad. Aquella condenada sensibilidad que, por minúscula que parezca, termina empapando el entorno y convirtiéndolo en algo singular. Estas experiencias sensibles, por ser parte del atavío cotidiano productivo, pasan casi desapercibidas, pero, en rigor, poseen la energía a veces lúdica, a veces monótona, sobre la cual suscribo mi proceso o hago inscripciones de mi existencia.

Precisamente en esa dirección, pretendo, en esta propuesta, acompañar a mis hijos en su encuentro con el mundo perceptivo. Interpelar sus tanteos, documentar su escasa destreza con los objetos que nos rodean y participar en el desarrollo de una relación progresiva de revelación constante sobre las funcionalidades emergentes que vamos asignando a dichos objetos. Descrito de una forma más simple: vamos a jugar. Cabe decir que, generalmente cuando uno como artista se enfrenta a la necesidad de justificar ante otros la importancia que ha tenido el juego y el ocio en sus procesos de creación, siempre lo hace a riesgo de ser considerado un elemento improductivo para la sociedad. Defender la productividad del juego y el ocio para la creación es una tarea perpetua en la que a veces ni siquiera, desde los reductos académicos, quizá más sensibles a las complejidades de la creación, se alcanza a entender, menos a capitalizar.



Es así que, autores como Bob Black, en clara alusión *al homo ludens*, de Huizinga, comulgan con esta idea y en el tratado sobre «La abolición del trabajo», retoma al yerno de Marx, Paul Lafargue y a su derecho a la pereza. Pero ojo: no se trata de un tiempo libre donde no se hace absolutamente nada sino más bien se incorpora la posibilidad del juego como el ingrediente que le da sentido a cualquier actividad que valga la pena realizarse: «la vida lúdica es totalmente incompatible con la realidad existente (...) la "realidad" [es] ese pozo gravitatorio que absorbe la vitalidad de lo poco en la vida que aún la distingue de la simple supervivencia" (Black, 2013, p. 2).

Otros autores, como el mencionado Winnicott, se refieren a esta necesidad humana bajo teorías como la «zona intermedia de la experiencia» que fungiría de puente entre la dimensión subjetiva y objetiva del individuo desde la infancia; por otra parte, Giorgio Agamben (2015), explora la idea de la experiencia del juego como un estado paralelo donde el tiempo tiene otras formas de medición y lo relaciona con *El país de los juguetes* de Pinocho (donde unas horas pueden convertirse en minutos, etc.), razón por la cual los niños siempre sienten que el tiempo lúdico es muy escaso; no obstante, en todos estos ejemplos, identificamos que la sed por el juego deviene procesos de creación que no se agotan como *catarsis* ni como una necesidad fisiológica que simplemente debe ser complacida.

3.1 Hacia una metodología blanda

Por otra parte, en medio de este trajín, también ocurre que, apenas reconocemos a qué juego estamos jugando, en ocasiones esto demandará jugar muchas veces el mismo juego hasta poder identificar aquellas lógicas internas que lo estructuran. Algo similar sucede en el proceso de creación artística donde en ocasiones se requiere explicitar un método de investigación para llegar al resultado esperado. Tampoco debería representar ninguna novedad el hecho de que, establecer metodologías, al menos en artes, podría llegar a ser un dilema; no solo por la naturaleza de la tarea, sino porque en este caso, como en tantos otros procesos de creación, parecería predominar la máxima: «la lógica comprueba aquello que la intuición descubre». Sin embargo, eso que pudiera leerse como caótico, ha sido estudiado y teorizado. Gray y Malins (1993), citando a Watson, en su texto *Procedimientos / Metodología de Investigación para Artistas y Diseñadores*, exponen que «se puede



Universidad de Cuenca

proponer que las Bellas Artes por su propia naturaleza son “anti-método”, pero incluso el “anti-método” (casualidad, caos, aleatoriedad, anarquía, etc.) es una metodología» (Gray, et al., [sic], 1993, p. 6).

En esa perspectiva, los autores retoman al filósofo Paul Feyerabend (1993), quien sostiene que la metodología se justifica en función de la potencialidad de uso y no de la eficacia *per se* del uso de los métodos:

lo que tiene la apariencia de ‘desorden’, ‘caos’ u ‘oportunismo’... tiene una función de la mayor importancia en el desarrollo de aquellas mismas teorías que vemos hoy como partes esenciales de nuestro conocimiento... Estas ‘desviaciones’, estos ‘errores’ son precondiciones del progreso. (Citado por Gray, et al., Malins, 1993, p. 10)

Por otro lado, no puede esperarse de la investigación artística, aquello que ha sido el norte de la investigación científica desde su origen, donde se mantiene un resultado objetivo, unívoco y una verdad absoluta. «Ese dar vueltas sin llegar necesariamente a ningún lugar predeterminado es una característica de la investigación-creación: no se trata tanto de extraer un conocimiento concreto, sino asumir diferentes perspectivas respecto a un problema, acercarse a él desde posiciones renovadas, informadas por la anterior» (Sánchez, 2010, p. 46). Al respecto Sarat Maharaj (2009) añadirá:

la pregunta que surge de inmediato con la idea de "arte visual como producción de conocimiento" es: "¿qué tipo de conocimiento?" Pisando los talones "¿Qué marca su diferencia, su alteridad?" ¿No deberíamos hablar más bien de *no conocimiento*, actividad que no es ni un saber hacer duro ni su ostensible opuesto, la ignorancia? (...) El arte visual como "producción de conocimiento" involucra diversos motores y artilugios epistémicos a los que podríamos referirnos en términos generales como "Pensar a través de lo visual". (p. 1)

Ante el rol investigativo de los artistas, por ejemplo, al tratar las imágenes como un texto, no es una novedad que la *episteme* a la que se aproxima el arte no contiene, ni busca convertirse en mero dato prístino, sino que más bien su sentido se nutre justamente de aquella penumbra perceptiva. Maharaj preferirá hablar, más que de intuición (que, a fin de cuentas, todavía sigue siendo el criterio para referirse a la ausencia de pensamiento lógico), de una *xeno-epistemia*:

a partir de la combinación de los términos "xeno" (que significa extraño, extranjero, otro) y "episteme" (que significa conocimiento), esta expresión logra integrar tanto la idea de una producción cognitiva específica como la búsqueda de un tipo de saber



Universidad de Cuenca

que no evita la contradicción y la diferencia, ni se agota en criterios racionales y empíricos. (Citada por Universidad de Andalucía, 2002, párr. 7)

Hablamos entonces de un «no saber» que tampoco es tal, o que, mejor dicho, tiene poco que ver con el *logos* y más con lo que Bataille llamó la «otra cara del conocimiento» (Joynes, 2020). Al retomar estas líneas, es inevitable la alusión nuevamente a Duchamp (1961) y el origen de los primeros *ready mades*, como la rueda de bicicleta, cuyo origen data de 1913. Duchamp recordará que no es sino años después de que la idea de *ready made* se le ocurriera que, efectivamente, atendió a este proceso como un período de incubación; el postrer estadio de *anagnorisis* no imposibilitó la existencia ni la formulación del mismo. Hasta cierto punto (y ante este maniobrar tentativo en plena ceguera), los artistas hacemos las obras para poder entenderlas. En ese sentido, Gray, et al., identifica seis patrones cíclicos de actividad en la creación artística, los primeros tres de carácter generativo, y los últimos, analíticos y reflexivos.

1. Generación (manipulación de materiales en el estudio)
2. Selección (elementos de forma y patrones identificados mientras se está involucrado en 1.)
3. Síntesis (conceptualización y planificación de una obra)
4. Articulación (articulación de problemas o preocupaciones que surgen de 1., 2. y 3., contextualizándolos cuando es apropiado)
5. Presentación (de 3. y 4. así como dedicarse a la atención crítica)
6. Discusión Crítica (lo cual puede generar nuevas ideas y volver a 1). (Gray, et al., 1993, p. 7)

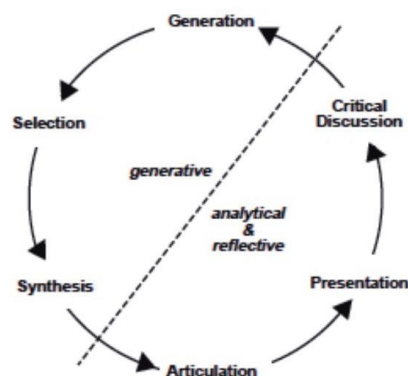


Figura 37. *Dispositivo procedimental / metodológico para estudiantes de Arte y Diseño*
Fuente: (Gray, et al., 1993, p. 7)

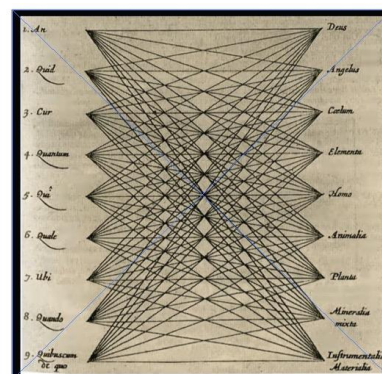


Figura 38. *Tabula Combinatoria de Athanasius Kircher: Ars Magna.*
Fuente: (colorsystem, 1664)



Universidad de Cuenca

Tomando en cuenta aspectos centrales de la metodología anteriormente descrita, como son la «*generación, selección y articulación*» de estos insumos, me propongo aplicar un proceso de tipo exploratorio que busque deliberadamente omitir la secuencialidad temporal sugerida; sin optar por jerarquizar un aspecto en detrimento del otro. Más bien, me interesa centrarme en el flujo y retorno permanente entre sus componentes individuales de manera dinámica. Siguiendo en esa línea, me cautiva la posibilidad de que cada uno de estos aspectos sean tratados como agentes procesuales que se «contaminen» mutuamente y que, de esa manera, puedan retroalimentarse y al mismo tiempo constituirse. En este caso, lo que se busca es algo semejante a la estrategia del contagio.

Para hacer efectivo este proceso, buscaré ponerlo en diálogo con metodologías precientíficas como las utilizadas por Athanasius Kircher en su *Tabula Combinatoria* (colorsystem, 1664) quien, a través de diagramas como el presente, registra exhaustivamente las transformaciones a las que somete diversas materialidades a partir de sus múltiples combinaciones. De esta manera, ahora quisiera explicitar más sobre la naturaleza de los componentes procesuales que utilizaré para el desarrollo de esta propuesta.

Llamo «*generación*», no solo al proceso experimental de producción de recursos donde se originan los bocetos, ensayos, esquemas y otros insumos presentes en la investigación. También la *generación* consiste en escudriñar, recopilar e intervenir material visual apropiado que sirva a modo de referencia gráfica para poder enfrentar los procesos de bosquejo. Encuentro aquí conexiones con procesos de acumulación y organización semejantes a los *wunderkammers*, conocidos como los «gabinetes de curiosidades», frecuentes en el siglo XVI, y que generalmente incorporaban una serie de objetos e insumos cuyos atributos de rareza se concentraban en un *locus* artificial que daban cuenta de las singularidades del mundo.

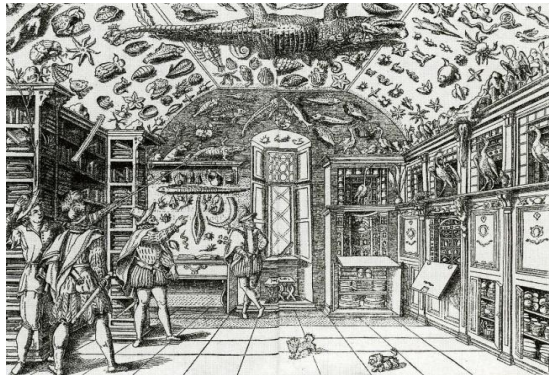


Figura 39. *Room of curiosities*

Fuente: (Imperato, 1559)



Figura 40. *Atlas Mnemosyne*,

Fuente: (Warburg, 1924-1929)

Por otro lado, una metodología que pone acento en las imágenes como textos, es el implementado por Aby Warburg, en su conocido *Atlas Mnemosyne*. (Rozen, 1924). Definitivamente este método de estudio ha influido a artistas de generaciones tan distintas como Gerhard Richter (su extensa e interminable colección de fotografías conocida como archivo *ATLAS*), hasta Batia Suter, quien tal como Warburg, continúa explorando los efectos y resonancias entre imágenes con procedencias distintas.

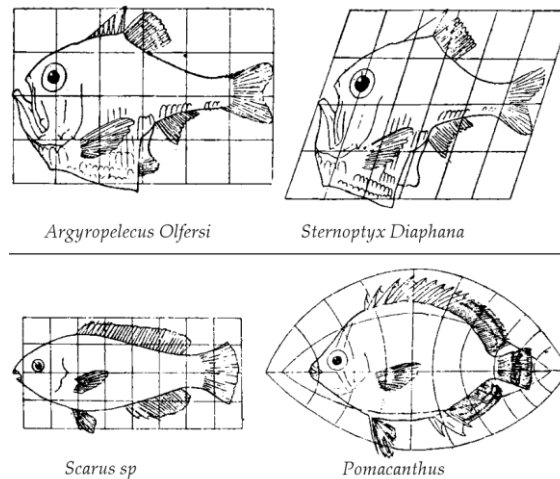


Figura 41. Variedad de deformaciones en los peces

Fuente: (Thompson, 1980, p. 288)

Denomino «*selección*» al proceso de tachado, discriminación y curaduría que supone mi propio encuentro con el inventario de materiales e insumos; a posterior empezaría a orientar o desorientar los trayectos posibles que vayan surgiendo, siempre atento a las incidencias de sentido que puedan propiciarse. En esta voluntad selectiva se presenta además cierto criterio evolutivo semejante al descrito por D´arcy Thompson (1980). en *Sobre el crecimiento y la forma*, cuya retroalimentación afectará a la nueva generación de imágenes que origine.

Por último, nos referimos a «*articulación*», que será justamente el momento de identificación crítica que sistematiza y sitúa en un contexto reflexivo lo que entenderemos como la propuesta. En este punto es preciso aclarar que esta instancia, tal como hemos señalado, recibe algunas fases de incubación y de conciencia, puesto que, al tratarse de procesos abiertos, este motor de búsqueda que se retroalimenta continuamente requiere, incluso, diversos momentos de aplicación y desvío de cada una de las instancias mencionadas. Bajo esa tónica, confieso que adhiero a procesos creativos de autores donde el tanteo del límite origina el error o la tergiversación como un camino semiótico: errores de *raccord* (Weerasethakul, 2004), malentendidos en las tramas (Rejtman, 2017) o errores de interpretación como recursos creativos de Rodari (1999), etc.

Tomando en cuenta la aplicación de esta, si se quiere, «*metodología blanda*», se busca que, bajo el ritmo descrito, este proceso se comporte como un «*ecógrafo*»,



donde la idea se vaya sosteniendo, revelando y, por ende, ganando cuerpo a través de sus distintas fases de desarrollo hasta que pueda llegar a un estado de presentación, sin ser necesariamente un estado final, pues como sabemos, en el arte, un problema tiene muchas soluciones y una solución tiene muchos problemas.

Desde estas intenciones y, a fin de tratar de llegar a formular la obra, esbozo a continuación algunos aspectos que podrían confluir en posibilidades reflexivas sobre cómo aproximarme a los objetos de una manera crítica a partir de mi experiencia doméstica. Lo que buscaré con este recuento es poder, no solamente fabricar un inventario con resultados de dichas estrategias, sino además pensarlo como un caldo de cultivo que, más allá de la conclusión actual, sirva para los efectos de futuros desenlaces.

3.2 Estrategias de esquizofrenia objetual: hacia un darwinismo post-funcional

El mundo de los objetos que nos rodea está diseñado a partir de las relaciones que establecen con el ser humano y a partir de ahí se proponen medidas, ergonomías, controles y dominios funcionales que, como decíamos antes, invisibilizan el mundo objetual. En dicha relación de utilidad, el ser humano fabrica una parentela de objetos donde preferencias y discriminaciones, frecuencias e intervalos, distancias y cercanías dan cuenta de manera silenciosa de nuestras propias identidades.

Ahora, ¿qué sucedería si, en el maremágnum de objetos circulantes existieran suscripciones secretas presentes en la anatomía de sus propias formas?, ¿qué pasaría si pudieran ofrecernos la posibilidad de percibir el gran rompecabezas esparcido en el mundo útil totalmente desconectado? La labor del artista podría ser la de encargarse de encontrar dichas relaciones de conexión con estos objetos de manera que, cuando existan encuentros, estos se sientan naturales, espontáneos, coherentes, etc. Es como aplicar la ley de las tallas de ropa a los objetos, pero también como pensar que todos estos elementos estaban esperando volver a conectarse entre sí, pero no lo sabían. Sugerir una empatía entre objetos fabrica una relación espontánea verdadera, no artificial con los mismos, más allá de su percepción como medio.



Universidad de Cuenca

También resulta llamativo pensar que la familia de objetos que se pueden conectar proviene de lugares muy dispersos y de esa forma producen lecturas extravagantes. Conectar cosas requiere tomar en cuenta cierta coherencia interna-externa para que puedan ser emparentados de maneras imprevistas originariamente:

-Pensar esta operación desde la lógica espontánea de configuración que poseen dichos objetos y que puedan ser leídas como ejercicios de empatía o de parentesco.

-Pensar esta operación desde la adaptación o modificación de los objetos para que calcen entre sí y puedan ser leídas hasta cierto punto como manipulaciones no exentas de violencia.

-Pensar esta operación a partir de las gamas cromáticas que poseen estos objetos (resultados monocromos, bicolors, etc.) o incluso de las materialidades diversas que los componen.

Estas poéticas de relación constituyen otra variante a las estrategias de visibilización de los objetos y es, en las esferas del juego o de la creación artística, donde alcanzan mayormente su legitimidad. No obstante, quisiera traer a colación una anécdota reciente que, hasta cierto punto, ilustra la categoría que aquí pretendo exponer. Tal como comentaba anteriormente, después de pasar casi un año fuera de mi hogar, sin la comodidad de mis materiales y equipos, tenía que buscar una solución emergente y eficaz para resolver una carencia que parecía irrelevante: no contar con un trípode para poder fotografiar. Más adelante expondré lo desafiante que resulta trabajar con fotografía analógica en gran formato, sobre todo por el lento proceso de encuadre, enfoque y obturación; aquí el margen de error estará a la orden del día.



Figura. 42 Morsa sobre Gata
Fuente: El autor

Siendo estas las circunstancias, tuve que probar suerte con diversos objetos que me permitieran resolver dicha tarea. En el camino experimenté con ladrillos, escaleras, mesas, taburetes, gatas, morsas, piedras, sillas o cualquier objeto que me permitiera estabilizar la cámara con cierto éxito. La mayoría de objetos podía cumplir con la tarea, en alguna medida, pero ninguno de una forma ideal. De cualquier manera, me resultaba gracioso, en este caso, la capacidad de adaptación que incorporaba cada uno de ellos, al verificar en este proceso siempre un elegido y un conjunto de rezagados cual si fuera una especie de “darwinismo post-funcional”: este proceso de selección natural dejaba a la vista diferentes anillos de idoneidad.

Al final, terminé utilizando dos objetos combinados, una morsa en la parte superior y una gata hidráulica en la parte inferior, respectivamente. A riesgo de maltratar la cámara, la morsa la apretaba y la gata subía o bajaba la cámara; eso sí, con más esfuerzo que el frecuente. En mi bitácora personal apuntaba: «misterioso objeto en la tarde, Morsa sobre Gata». “El trípode desciende del caballete. Este último, del caballo” (a modo de *inside joke* me decía: «in your face, McLuhan!»).

Este, si se quiere, bestiario de objetualidades, es una lectura que pretende ejemplificar algo tan común en la experiencia cotidiana: cómo usamos el martillo roto de Heidegger, más allá de su declarada rebeldía e impertinencia. Efectivamente comprobamos que la función, algo muy específico para los objetos que nos rodean, se replantea ante la contingencia permanente; este se convierte en el jugador suplente que



Universidad de Cuenca

resuelve el partido. Y ni se diga en contextos donde las carencias son continuas. Nada se pierde, todo se reutiliza. Al peatón o conductor contrariado (y que probablemente no ha leído a Heidegger o a Husserl), cualquier objeto abandonado en la calle le serviría para poner en aviso sobre algún daño o imperfecto en el tramo de la carretera. En la vida cotidiana el *estar-a-la-vista* asomará cuando se lo necesite más allá de sus intrincadas manifestaciones metafísicas.

Alentar esta noción difusa de identidad utilitaria, permite que podamos establecer algunos paralelos, con lo performativo, por ejemplo. En este caso hablamos de *performances* vernáculos, donde los objetos van arrastrados por la contingencia interpretativa de sus roles; en sí, están deliberadamente desorientados de unidireccionalidad, lo cual permite convocarlos a placer en cualquier momento.

Basarse en esta crisis identitaria entre objetos resulta estimulante para reflexionar sobre cómo, entre ellos, pueden llegar, a ser imitaciones o versiones subjetivas de otros; sofisticaciones de otros. Sería algo así como jugar a la idea de fabricar representaciones entre objetos que se hagan pasar entre sí. Estos irían desde dobles de riesgo hasta *doppelgangers* funcionales.

En ese sentido, se intentará llegar a unas dinámicas del juego, donde no solo nos encontremos con un plan representacional con un objeto determinado, ya sea nuevo, residual, efímero, natural o industrial, que tenga un estado semejante, o donde esté solamente basado en la lógica de la función contingente a lo CruzVillegas, que en su caso busca dejar en evidencia la precariedad económica (dichos objetos tienen circulación nuevamente con su valor de cambio afectado pero sirven para cumplir determinadas funciones necesarias en el hábitat cotidiano). Se propondría ir más allá; al pensar la idea de una especie de desvarío de identidad de los objetos, que ponga en evidencia su propio metabolismo funcional en activo y sus capacidades de reinención permanentes. En consecuencia, a continuación, expongo un punteo de posibilidades en las que la transicionalidad del objeto se reactiva más allá de sus dominios productivos.

a. Política de reciprocidad funcional entre los objetos. Como si se tratara de un intercambio simétrico de identidad y roles, lo que supone que los objetos no solamente se vuelvan obsoletos en sus nuevas funciones, sino que requieran ciertas adaptaciones para que puedan seguir cumpliendo sus funciones anteriores. Así, me interesa la idea de estas prótesis que hacen, nuevamente, funcionar los objetos mencionados. Se



piensa, entonces, en estas transformaciones como travestimientos o como estrategias de supervivencia funcional.

b. Hacer aparecer dichas operaciones a partir del dibujo y de sus hipotéticos primeros usos. Igualmente, a partir de sus imágenes fotográficas (referentes inevitables: Peter Fischli y David Weiss), por último, a partir de sus montajes como una especie de *casting* de los mismos, un estado pre-actoral. Allí donde se identifican las características que poseen a partir de sus nuevos roles. En otro plano, el teatro de sus apariciones.

c. No dejar que se consuman en el evento. Generalmente las carencias o la falta de *stock* apropiado cuando se es un infante, requieren que uno imagine las posibilidades materiales de dichos objetos, en la mayoría de los casos sin necesidad de hacerles adaptaciones. En algunos otros casos si se requieren adaptaciones. En este sentido, en la idea del juego, el problema es que estos objetos se transfiguran solamente en el tiempo que éste dura, también su nueva identidad es volátil; no necesariamente amnésica como en el caso de objetos en el imaginario de CruzVillegas (2014). Al respecto de su estética de autoconstrucción, el artista mexicano manifiesta:

la casa donde nací y crecí se fue construyendo, modificando y destruyendo en un proceso de aceleramiento (calor, frío) inercias (uso, abandono) transformaciones (adaptaciones, cancelaciones) y contradicciones (pretensiones estetizantes, aberraciones estilísticas) que han compuesto un conjunto que ahora, después de 40 años, es tomado como materia prima de una observación práctica. (p.57)

d. Pensar la relación de reconfiguración de dichos objetos a partir de las lógicas de la dramaturgia social (Goffman, 2001) o las que existen en el mundo del teatro. Pensar en las teorías de actores o en todas las cargas simbólicas que conlleva el acto representacional en el mundo del teatro o la vida para que no solamente el espectador las acepte como lo que declara el acto enunciativo o performativo sino también como memorias o reminiscencia propia que poseen los objetos. Estaría la idea de comportar los objetos performáticamente como si fueran actores o esquizofrénicos que asumen nuevas identidades o como individuos que han perdido la memoria y terminan adoptando las emergentes conductas reasignadas. Además, me resulta atrayente no solamente dejar que se acabe en el «juego de la sustitución» sino también abordar la posibilidad de fabricar una relación de objetos que alcancen un *status* de orquesta o de coro, de un texto dramático más complejo y otras vidas más allá de los formatos expositivos convencionales.



e. Pensar un estado de representación de dichos objetos bajo la lógica de documentos o monumentos, para preguntarme, ¿qué sucede si los mismos elementos ahora han tenido un *status* iconográfico que los sintetiza idealizadamente? Ya no son objetos erráticos sino más bien objetos que tienen misiones nuevas alternativas a las de sus predecesores. Se vuelven como próceres o como pioneros, hasta cierto punto míticos por sus roles iniciales. La idea de hacer dichos objetos de materiales blandos o monumentos de una duración muy reducida puede ser parte de las estrategias del juego de dicha vida útil en el estado de usurpación. Por ejemplo, ¿cómo se fabricarían juguetes que representen dichos objetos?

Tal como se ha señalado, al concluir la revisión de este punteo, se buscará, más adelante, continuar con la exploración y aplicación de estos recursos a través de propuestas y juegos que retroalimenten sus actuales alcances. Por ahora, su propósito principal es servir de encuadre a la presente investigación, con el objetivo de dejar entrever las diversas posibilidades que supone su ecosistema de relaciones. En este sentido, se insiste en el aviso de que aquí no hay estados finales, solo jornadas de *anagnorisis*. Estas estrategias de modificación constante, demandan una energía que separa y conecta términos equivalentes como revelado y rebelión: el trayecto de un objeto «X» existente, orientado hacia un *meta-objeto* desconocido a través de giros permanentes entre un objeto previo y uno reciente. A partir de estos desvíos y oscilaciones continuas, me interesa enfrentar la noción de inestabilidad e impermanencia presentes en la cultura material, incluso en sus estados de clausura funcional. Se trataría de una especie de alegato lúdico donde se versa en que, la diferencia, también se puede reposicionar.

3.3 Notas sobre la obra *Tener y no tener*: Informe de producción y proceso de creación

Usando la actividad prensil como recurso para relacionarme de manera natural con el mundo objetual, busco incrementar la indeterminación del contacto táctil con la cultura material como una instancia reflexiva. Si bien los diseñadores, al fabricar un objeto, siempre tienen en mente problemas como la ergonomía y aspectos que hacen de la experiencia táctil un fenómeno perceptual que puede llegar a ser placentero, en esta propuesta me interesa configurar combinaciones improvisadas de objetos donde la idea del sometimiento o manipulación pueda estar a la vista y pueda ser discutida.



En cuanto a los modelos seleccionados, hay que mencionar que se trata de objetos que, hasta cierto punto, han experimentado una «bajada de resolución», ya sea porque su valor de cambio está afectado (están rotos), porque han sido intervenidos, o porque simplemente son convocados desde sus lateralidades o segmentos y no por su totalidad. En ese sentido, a mi juicio, se vuelven inestables e irreconocibles. Por otra parte, al ser combinados con otros, manipularlos es como agarrar una herramienta que no se conoce y, hasta cierto punto, nos es inoportuna. Me interesa que quede reflejada esa transmisión de inseguridad, titubeo e incertidumbre en las diversas poses de las manos. Bajo esa perspectiva, desde la práctica artística, quisiera deliberadamente tensionar, al punto de «romper», mis aproximaciones interpretativas sobre ciertos presupuestos presentados en el marco teórico ya que, a mi modo de ver, el potencial de estas fracturas podría convertirse en sugestivas estrategias para entretejer un proceso ante todo exploratorio más que concluyente. En ese sentido, me interesa «reactivar» aquello que, como ya se dijo, Winnicott (1972) denomina «zona intermedia de la experiencia». Dicho umbral debería ser el marco de inscripción donde la relación de descubrimiento y conocimiento perceptivo sitúa a los objetos entre la revelación y la rebeldía.

Busco imaginar aquella *episteme* como un volumen (con frente y dorso), con sectores iluminados desigualmente, donde de manera subjetiva, pueda estallar a voluntad ciertos escorzos de objetos que ahora se presentan como unidades de sentido emergentes que celebran dicha finitud. Bajo esta tentativa, hay que decir además que, una de las características aplicables al objeto es su posibilidad de complejizar su estructura compositiva. Aquí encontraremos una variedad de clasificaciones que estudiosos como Moles (1974), Boudon (1974) o Van Lier (1974), en su momento, analizaron en detalle. Esto, por lo menos, nos lleva a reconocer que hay objetos configurados con un lado evidentemente visible y otro que es más parte de su lógica interna, destinado a existir solamente en la penumbra del encaje con otro componente.

Por otro lado, más allá de sus anatomías internas, existirán objetos técnicos cuya función inevitablemente le otorgue una cualidad visual reconocible a simple vista, entendiendo que, en consecuencia, existirán otros con aquella «cara», por llamarlo de algún modo, que difícilmente nos arrojará algún dato sobre su identidad. Li Hih Hua, de la dinastía *Ming*, manifestaba que los antiguos pintores orientales, cuando dibujaban un árbol o una roca, distinguían la cara y el dorso, la posición recta y la posición oblicua.



Universidad de Cuenca

Ante esta declaración y sin desviarnos demasiado en los acalorados debates sobre el correlacionismo, es inevitable que me asalte la pedestre pregunta: ¿cuál sería la cara de un árbol, o el culo de una piedra? Evidentemente la tentación de trasladar esta misma interrogante a los objetos que nos rodean (o llevarla a conceptos netamente abstractos) es, al menos, posible para mí y es, además, un inquietante desafío artístico.

Así pues, para el desarrollo de esta propuesta, he decidido trabajar con una combinación de medios. En este caso concreto, la fotografía digital, analógica y el dibujo. En ese sentido, me interesaría presentar de manera cronológica ciertos episodios del proceso de investigación, tomando en cuenta la naturaleza provisional de los desenlaces y bocetos.

Es así como las primeras versiones de este proyecto se concentraban en seleccionar objetos caseros como modelos donde el potencial de manipularlos los presentaba como entes opacos, apenas reconocibles. El repertorio procedía de diversas fuentes: desde juguetes, enseres de cocina, piezas de electrodomésticos, residuos de comida, objetos rotos encontrados, objetos naturales, objetos fabricados por mis hijos, etc. Además, incluí objetos «ficticios» y policromados que, a través de procesos como el forrado de papel maché, recuerdan un poco al material didáctico. Aquí, como en los otros casos, el desafío residía en reconocer cómo se manipulan estos objetos que no tienen un centro de agarre específico.



Figura. 43 Proceso y bocetos de propuesta “*Tener y no tener*”
Fuente: El autor

En principio estaba implementando como recurso la fotografía digital, utilizando una cámara *RICOH GR* con una focal de 18.3 mm, bajo una estética semejante a la fotografía instantánea, de *snapshot*, puesto que me resultaba apropiado destacar el



Universidad de Cuenca

estatus doméstico, de improvisación e inmediatez que representa este estilo de imagen. En la mayoría de los casos, utilizaba composiciones que tuvieran que ver con el instante aparente. Intentaba subrayar esa característica utilizando un *flash* bien fuerte a velocidades muy bajas. La mayoría de las fotos contienen un fondo neutral, resuelto desde las paredes de mi casa. En ocasiones el uso del *flash* hacía que la temperatura de color tendiera hacia tonalidades verdosas o azuladas, sin necesariamente utilizar filtros. Las sesiones, en su primera instancia, se concentraban en la manipulación de objetos donde utilizaba una mano para sostener el modelo y la otra para fotografiarlo. Trabajaba en búsqueda de una impresión que me llamara la atención, sin pensar demasiado en los criterios de composición, simplemente buscaba ajustarlos a una espontaneidad que bajo la lógica de *hand held*, el desenfoque, los planos cortados, me presentaran el objeto como una experiencia distinta.

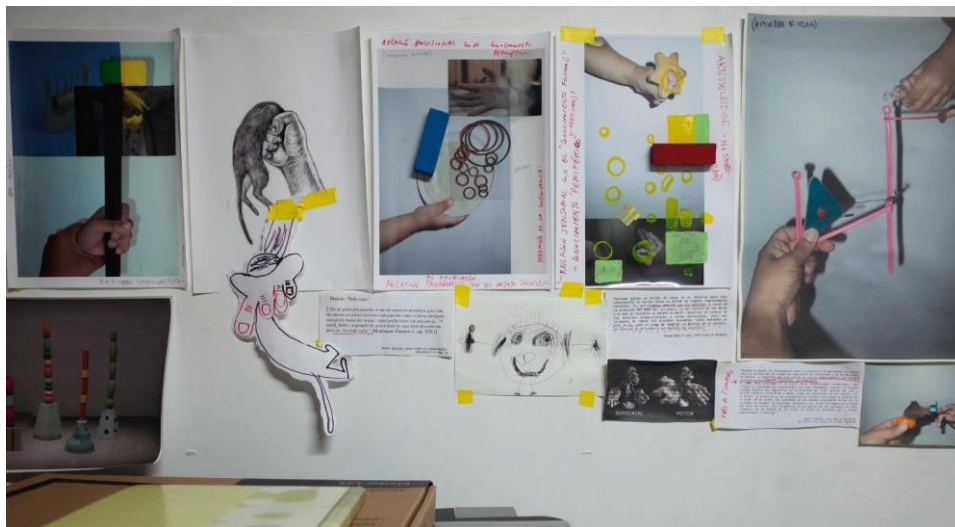


Figura. 44 proceso y bocetos de propuesta “Tener y no tener”

Fuente: El autor

Poco a poco fui incorporando a mis hijos que, por curiosidad empezaron a sumarse a este registro; también porque parecía más un juego que un proceso de creación. Podemos apreciar, a lo largo del proyecto, el cambio físico de sus manos acompañado del desarrollo de sus destrezas. Por otra parte, fui implementando reglas un tanto difusas a la hora de desarrollar las fotografías. Una de ellas estuvo ligada a la necesidad de trabajar de manera permanente con el fuera de cuadro de rostros en específico; no quería que los planos llegaran a distraer al espectador del *punctum* de la propuesta, que para mí era el registro errático de tanteos manipulativos de objetos ahora ilegibles.



Figura. 45 proceso y bocetos de propuesta “Tener y no tener”
Fuente: El autor

De tal forma, en las fotografías, predominan los primeros planos que se concentran, sobre todo, en detalles de las manos y su ejercicio de agarre. Mi rol, en este primer corte del proyecto, fluctúa entre una conducta deliberadamente vertical (cuando una mano manipula otra mano) a una donde predomina una horizontalidad falseada, supuestamente didactizante. La idea consistía en evitar perder el equilibrio de objetos diversos que, al entrar en contacto con otros (objetos), buscaban componer uno más extenso de manera momentánea. No había otro aglutinante más que el pulso y el azar de los participantes.

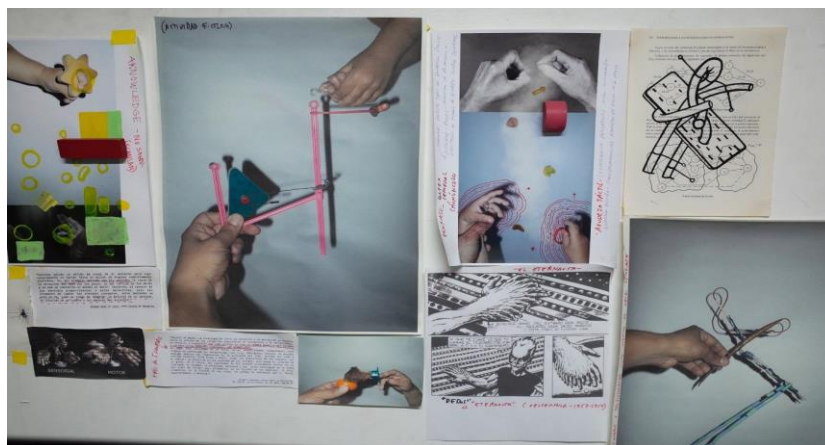


Figura. 46 Proceso y bocetos de propuesta “Tener y no tener”
Fuente: El autor



La siguiente parte del proceso consistiría en poner en diálogo mi registro con otros repertorios visuales como ingredientes para desarrollar *collages* digitales. Me interesaba, en este punto, aumentar más este contraste manipulativo, por ejemplo, citando fotografía proveniente del cine, la cultura popular o aquella proveniente de archivos científicos. Intentaba de esta manera hacer converger, bajo el pretexto de la extremidad, diferentes estadios de inteligencia y atrofia que sobrevivieran como una especie de palimpsesto perceptivo, con sus fugas y lateralidades presentes.



Figura. 47 proceso y bocetos de propuesta “*Tener y no tener*”
Fuente: El autor

El segundo momento del proceso estuvo compuesto por la necesidad de radicalizar mayormente los recursos técnicos de la propuesta. En este caso, decidí cambiar la fotografía digital, ya que en cierta medida era un territorio que me ofrecía demasiadas certezas; así que resolví experimentar con un campo que desconocía en su totalidad: la fotografía analógica de Gran Formato.



Figura. 48 proceso y bocetos de propuesta “*Tener y no tener*”

Fuente: El autor

Para ello, primero debí hacer una indagación de carácter técnica, tomando en cuenta que la curva de aprendizaje en este proceso es muy empinada y que, el margen de error se incrementa con una facilidad impresionante.

Ahora bien, algunos de los aspectos que a continuación voy a reseñar son aquellos ligados a tres partes del proceso técnico. El primer aspecto es la introducción en el manejo de la cámara. Utilicé una cámara de placas 9 x12 cm, que data de 1930, con una lente *Carl Zeiss Jena* de 135 mm, generalmente utilizada para fotografía con placas húmedas y secas. Un detalle importante es que este tipo de lente *Tessar* también está acompañado de una cualidad tecnológica ausente en las cámaras actuales. Seguido de esto, fue necesario familiarizarse con los tiempos de exposición y obturación, tomando en cuenta que la fotografía analógica, que dispone de fuelles, requiere la aplicación de una ley conocida como *bellow's factor*, donde la experimentación de prueba-error con la velocidad y los tiempos de exposición, el uso de exposímetros, etc., es un asunto crucial para tener resultados óptimos.

Fue preciso revisar y familiarizarse con métodos de exposición como el conocido *sistema de zonas*, de Ansel Adams. Ligado a este aspecto fue la utilización de un material filmico poco convencional: la película radiográfica. En este caso se utilizó película *Kodak Carestream MXG*, cuya naturaleza de carácter ortocromática, a diferencia de la película pancromática, no es sensible a las longitudes de onda del color



Universidad de Cuenca

rojo, pero si al azul y al verde, lo cual se refleja en la producción de altos contrastes según la fuente de iluminación y la hora del día. Por otro lado, la película ortocromática se caracteriza por ser de *ISO* lento, lo cual requiere de mayor tiempo de obturación en cada toma. Otra particularidad de la película radiográfica es que, al no ser una película tradicionalmente usada para la fotografía convencional, su sensibilidad es extremadamente alta. Esto hace que tienda a rasguñarse con mucha facilidad en el proceso de revelado.

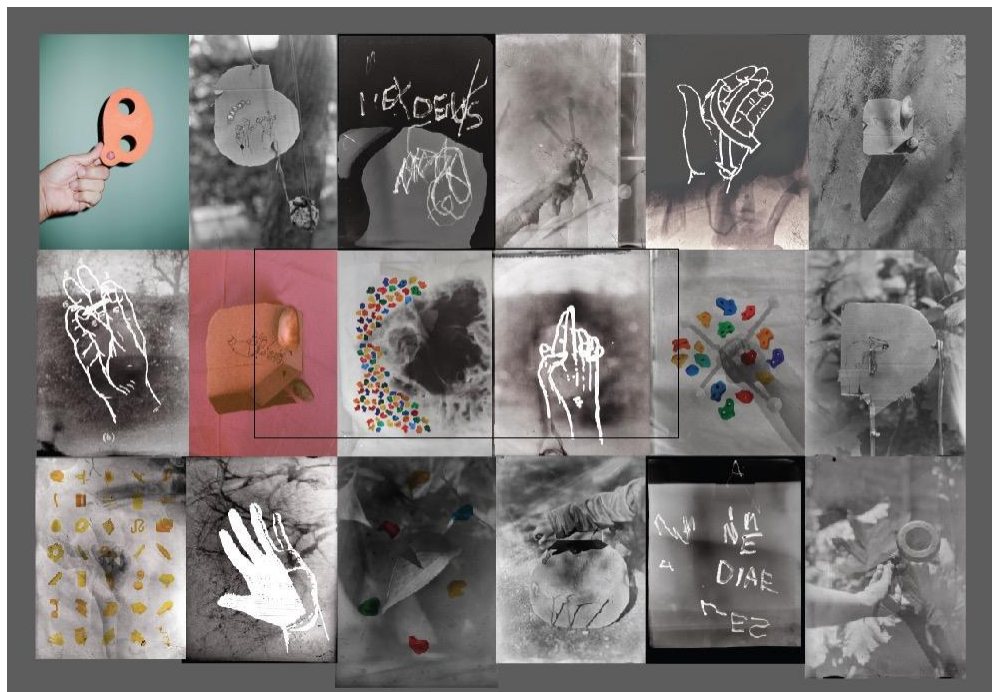


Figura. 49 proceso y bocetos de propuesta “Tener y no tener”

Fuente: El autor

Un segundo aspecto relevante en esta parte técnica sería la introducción a los procesos de revelado fotográfico en un cuarto oscuro. Esto significaba indagar en fórmulas y tiempos de desarrollo, también de acuerdo con lo que estaba a mi alcance. Hay que tomar en cuenta que la sistematización y rigurosidad de estos procesos químicos hace que pequeñas variantes, en las proporciones químicas, y ligeras modificaciones en los de tiempos inmersión, reflejen resultados totalmente imprevistos en la película. En mi caso, utilicé un revelador concentrado de grano grueso y de baja acutancia, llamado *Kodak HC-110*. La mayoría de las soluciones que utilicé son las sugeridas por la *Kodak*, la «disolución h» y la «disolución b». También habría que añadir



Universidad de Cuenca

que este proceso lo apliqué dividiéndolo en las siguientes partes: Remojo, Revelado, Baño de paro, Proceso de fijador, Lavado y Secado.

Un tercer aspecto por mencionar es que, al cambiar de tecnología sabía que ya no podía repetir la misma dinámica de los planos aplicados en la fotografía digital, sobre todo tomando en cuenta el carácter de apremio e inquietud impreso en la conducta de los niños. Ciertamente, este giro en la estrategia aumentaba el contraste de las temporalidades y los cuidados de los planos. Dadas las circunstancias, por momentos probé sustituir nuestras presencias por dibujos como móviles o carteles instalados en diversos espacios como el jardín. Los dibujos, fabricados por mi hija, contenían representaciones de manos cuya destreza mimética servía de correlato a mi propio proceso de aprendizaje técnico.



Figura. 50 proceso y bocetos de propuesta “*Tener y no tener*”

Fuente: El autor

Tiempo después, habiendo perdido el recelo por el uso de los materiales, decidí recrear ciertos presupuestos de la idea inicial, aprovechando la materialidad y la incertidumbre que me ofrecían los recursos analógicos. Esta presencia de la mano, en una operación semejante a un *fuera de campo*, se volvía mucho más activa en cuanto más torpeza técnica evidenciaba. Al final estas imágenes se regodeaban del accidente, como la transicionalidad de la doble exposición, la fragilidad de la película o el uso de un fijador agotado y contaminado, devolviéndole a las mismas cierta textura y una riqueza material que me resultaba potente para efectos de la idea.

Una ulterior fase del proceso correspondería a intervenir un grupo de negativos reciclados, dibujando sobre ellos con un *drawing machine*. Aquí, el contrapunto a la imagen técnica fotográfica sería la naturaleza del dibujo incluido. El repertorio de motivos seleccionados para las intervenciones proviene del imaginario del diagrama, utilizado desde repertorios visuales de la biomecánica de la mano (Kapandji, 2006), hasta imágenes de patentes de objetos técnicos como juguetes, utensilios, artefactos, etc.

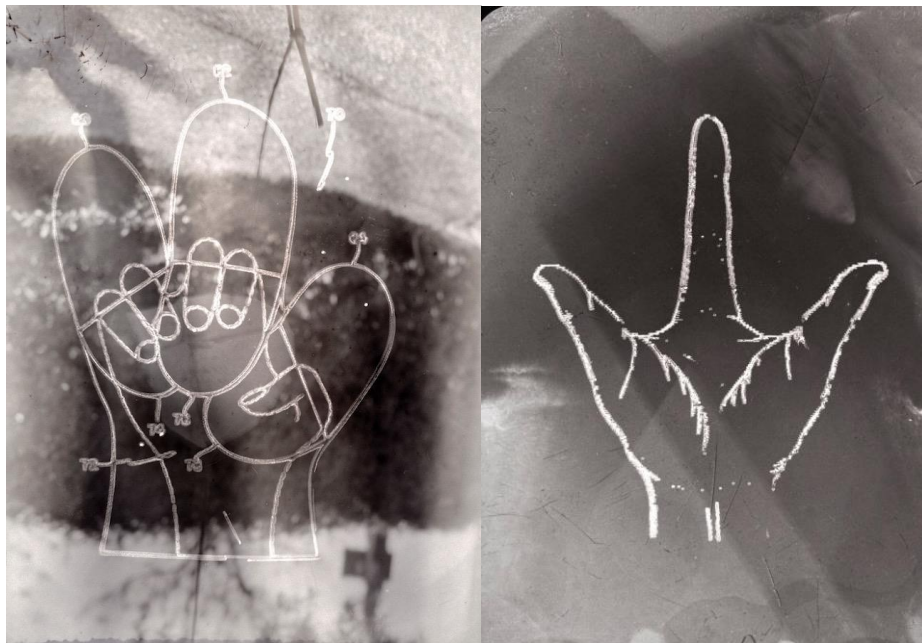


Figura. 51 proceso y bocetos de propuesta “Tener y no tener”

Fuente: El autor

Me resulta interesante y apropiada la lectura de que estas imágenes, por ahora, rozan con la idea de una proto existencia, con lo que se deja, así en entredicho, el contacto de unidad en el mismo plano. Finalmente, como parte del proceso de circulación de la propuesta, esta se presentará en dos canales paralelamente: en la plataforma *Behance* y en la revista de investigación artística *INDEX*, en su décima edición, que será publicada en formato digital el 31 de diciembre del 2020. En la sección de «Anexos» adjunto los links para su posterior consulta.



Figura. 52 Portada de la revista *INDEX*, 10
Fuente: (Revista *INDEX*, de Arte Contemporáneo, 2020)

Tomando en cuenta estas diferentes fases de desarrollo, intento tejer una serie de procesos que constituyen una breve muestra del universo de esta propuesta. Me interesa presentar la convivencia de estos resultados híbridos, que a momentos se contienen entre sí y que, en otras ocasiones, se expanden a las posibilidades de exploración, llevándolos a una estructura que no los funde del todo, sino que los respeta como piezas de un diálogo colectivo que se complementan como una constelación para reconocer de manera eventual su propia identidad. A continuación, se incluye un registro de las piezas desarrolladas.

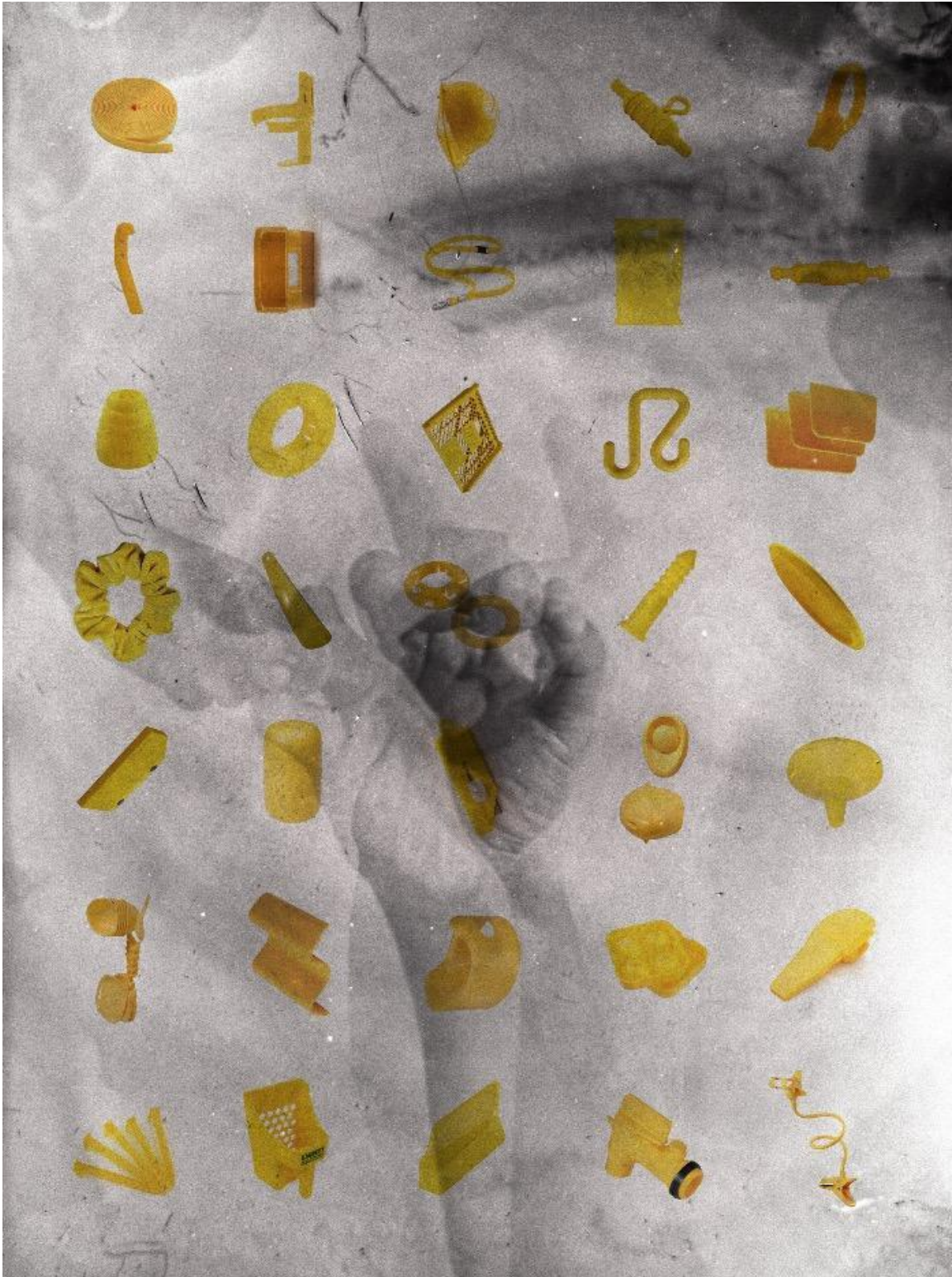


Figura. 53 S/t, 2020, de la serie “Tener y no tener”
Fuente: El autor



Figura. 54 S/t, 2020. De la serie *“Tener y no tener”*
Fuente: El autor



Figura. 55 S/t, 2020. De la serie *“Tener y no tener”*
Fuente: El autor

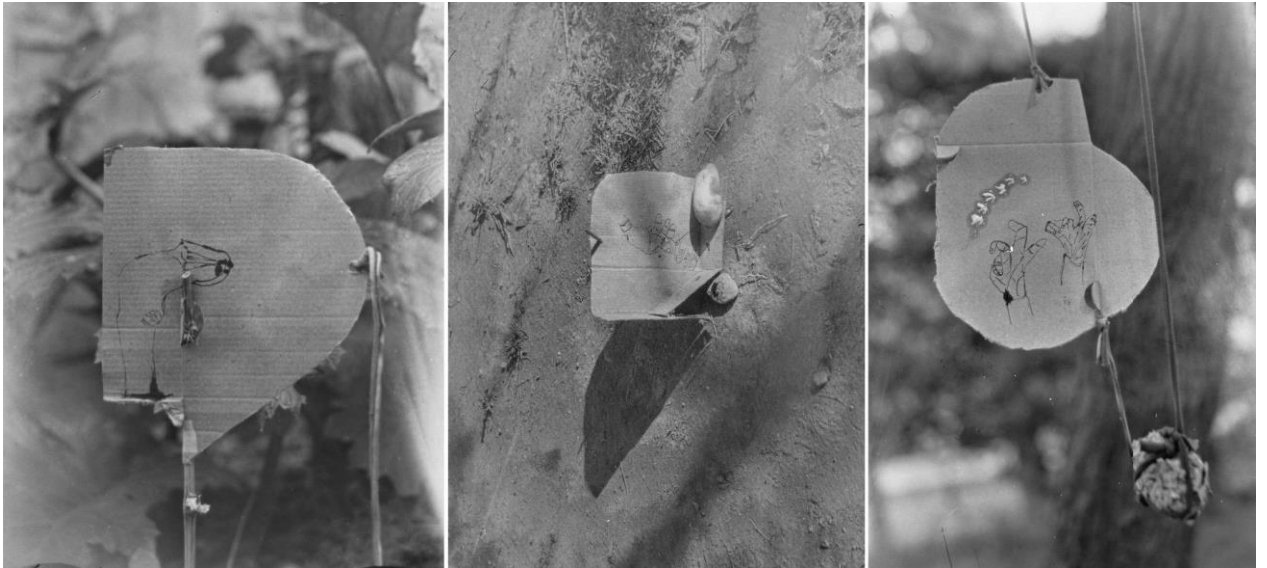


Figura. 56 S/t, 2020. De la serie “Tener y no tener”
Fuente: El autor

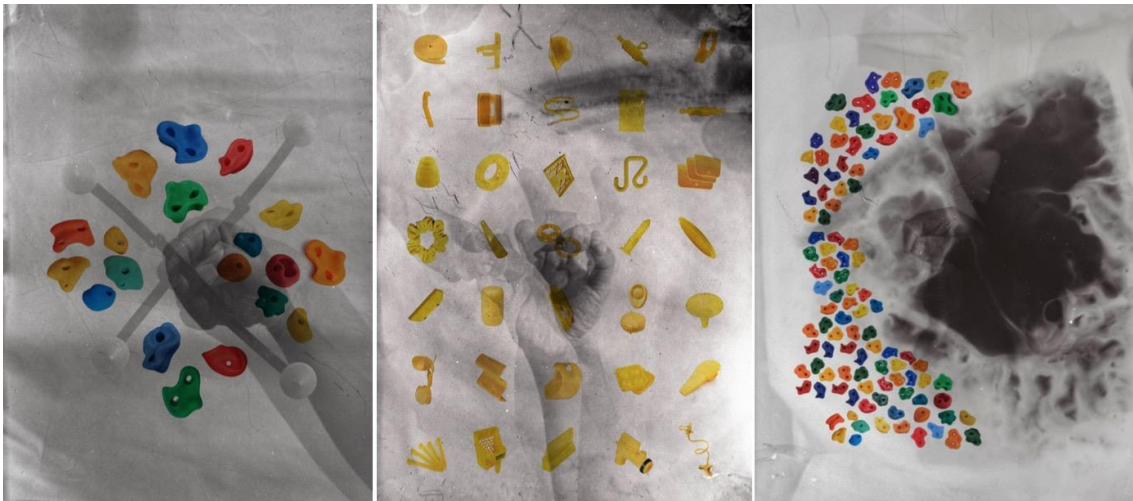


Figura. 57 S/t, 2020. De la serie “Tener y no tener”
Fuente: El autor

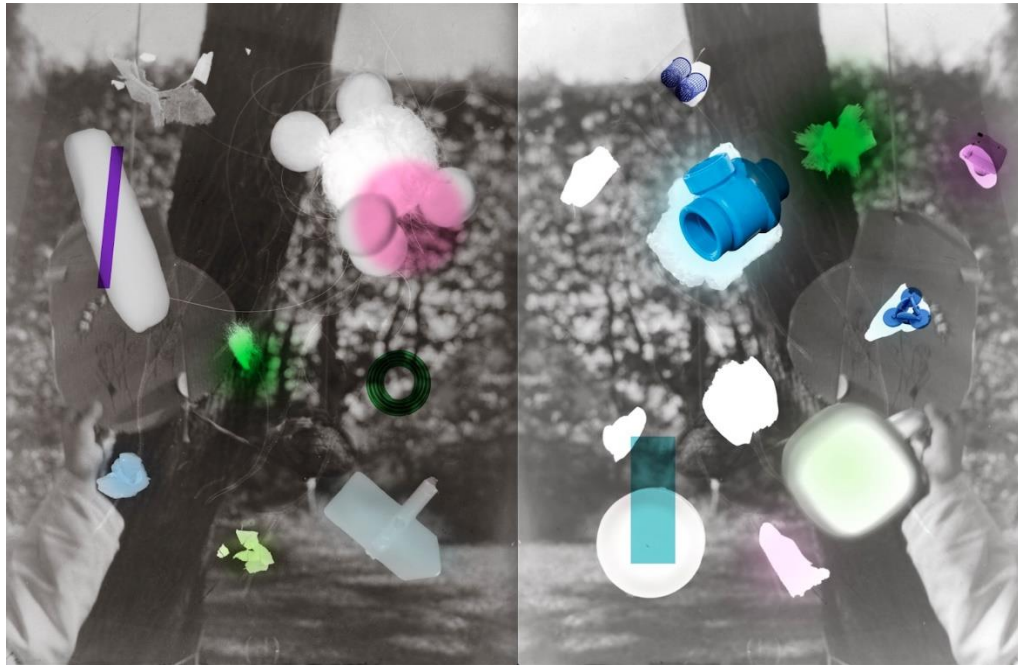
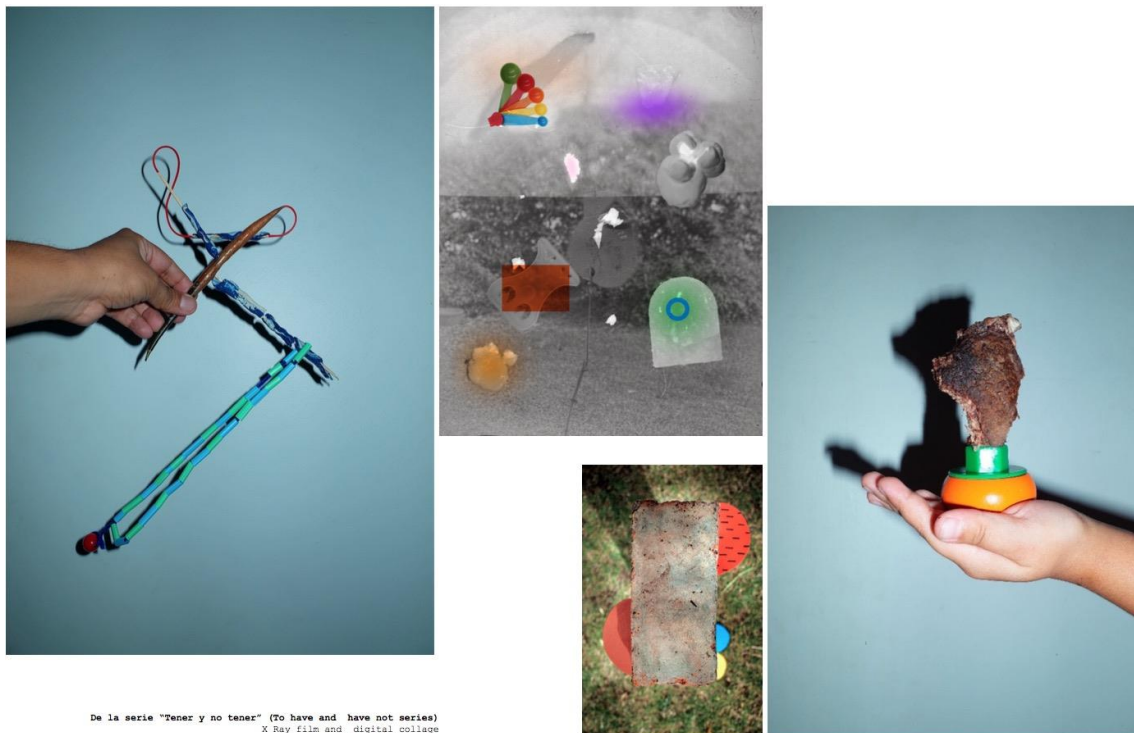


Figura. 58 S/t, 2020. De la serie "Tener y no tener"

Fuente: El autor



De la serie "Tener y no tener" (To have and have not series)
X Ray film and digital collage
Variable measures
2020

Figura. 59 S/t, 2020. De la serie "Tener y no tener"

Fuente: El autor

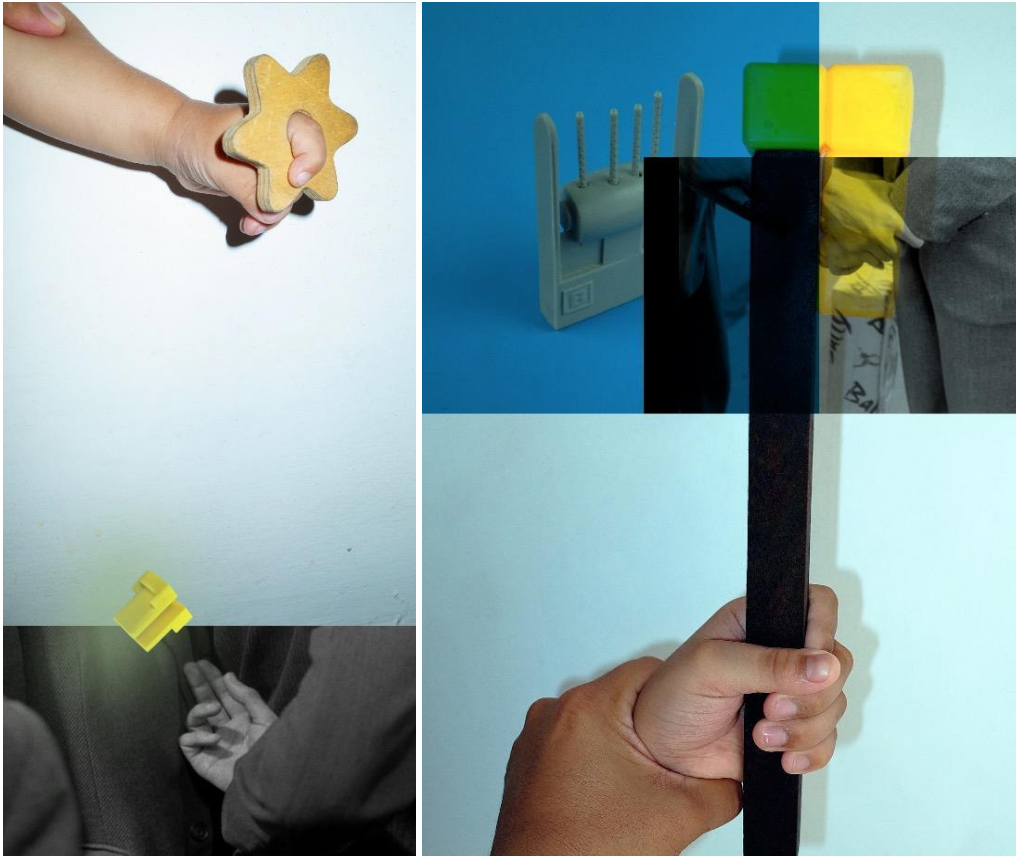


Figura. 60 S/t, 2020. De la serie “Tener y no tener”
Fuente: El autor



Conclusiones

A modo de *racconto*, el presente documento ha procurado reflexionar sobre el uso de objetos cotidianos en mi experiencia doméstica, más allá de su dramaturgia funcional; también de su posterior reinención a través del juego y la creación artística. Se ha ofrecido un repaso por experiencias artísticas y perspectivas teóricas que han abonado, con distintas intensidades, los vectores que articulan la propuesta **Tener y no tener**. Tomando en cuenta que, parte importante de este proceso consistió en la articulación de esta memoria como un ejercicio de sistematización, abierto al pensamiento sinuoso de aquella *xeno-episteme* (oportunamente mencionada por Sarat Maharaj) que es la creación artística, se procede a señalar las siguientes conclusiones generales y recomendaciones para efectos de futuras consultas y desarrollos:

- Se ha presentado un pormenorizado trayecto de referentes artísticos contemporáneos, tanto locales como internacionales, que abordan el interés por problematizar la mano como un agente instrumental que cuestiona, desde sus alcances performativos, nuestro contacto con el mundo a través de diversos desenlaces y soluciones. En esa travesía, se ha buscado generar interlocuciones en las que participan no sólo perspectivas endémicas al arte sino además territorios muy sugestivos como el del cine o el diseño, cuya cercanía con la visualidad los convierte en contrapuntos legítimos a considerar. En esa misma línea, se ha procurado hilvanar diálogos sobre dicha extremidad no solo desde sus nociones representacionales (enmarcadas en el mundo del arte y la cultura), sino además entre aspectos científicos como el de la anatomía funcional desde las perspectivas de Kapandji o Pallasmaa, los estudios neurológicos de Penfield, hasta la literatura de ciencia ficción en autores como Bergerac o Clarke. Con ello se pretende explorar la evolución de la mano y su participación directa sobre cómo nos aproximamos al mundo para su posterior dominación y catalogación. Se ha buscado relacionar estos materiales de divulgación científica con miradas más desenfadadas, donde las anécdotas aterrizan y contrastan los datos duros que nos arrojan estas fuentes.



Universidad de Cuenca

- En consecuencia, se ha intentado abordar el presente documento a partir de un trastabillante equilibrio entre la anécdota y el escrutinio, reposicionando de manera estratégica el uso de la primera persona y el infinitivo discursivo, sin perder de vista que la función principal de esta instancia es servir de motor reflexivo para el desarrollo de la propuesta en cuestión, en donde el *locus* del artista no quede entrampado en una supuesta objetividad que en ningún momento se reclama. En ese sentido, aquel intento extravagante por reinterpretar o mejor dicho deliberadamente «malinterpretar» ciertas teorías (algunas entendidas como conocimiento obsoleto o superado), ha fungido como un gesto de indagación artística que a voluntad trabaja con el detritus o el reciclaje y que, además, intuye en estos presupuestos la potencialidad de importunar la inobjetable vigencia del *statu quo* epistémico.
- Otro de los factores claves en este proceso ha sido la recopilación de miradas sobre el objeto como un ente que se manifiesta, en principio de manera traslúcida, mientras es asumido como parte integral del ser humano a consideración de especialistas como Klein. Por otra parte, según las perspectivas psiconalíticas de Winnicott, el objeto poco a poco va desprendiéndose del ser humano y ganando una identidad propia y opaca inscrita en el mundo funcional pero que a su vez le permite al individuo propiciar una conciencia sobre sus propios límites perceptivos. En este trayecto se modelarían nuestras dimensiones subjetivas y objetivas. Tomando en cuenta esta teoría y asociándola con presupuestos provenientes de la fenomenología, autores como Heidegger o Husserl paradójicamente sugerirían una segunda desaparición de los objetos en tanto estos permanecen enmarcados en sus devenires utilitarios, apenas haciéndose visibles en sus estados de importunismo o avería. Desde aquella intermitencia perceptiva, la dimensión crítica que le imprimirán los artistas al objeto (con Duchamp como principal responsable) jugarán a desconfigurar la noción cerrada y opaca de estos ofreciéndoles otros grados de complejidad y existencia en tanto estos se reenuncian y desmaterializan como accidentes tangibles tal como los conocíamos.
- Uno de los retos para la formulación del presente documento ha consistido en la fabricación de una metodología prístina que permita aterrizar el desarrollo de



Universidad de Cuenca

una propuesta de una manera unánime e infalible. No obstante, como ya se ha señalado, si bien esto ha supuesto un cortocircuito en términos de ajuste científico, para efectos de la creación el descentramiento voluntario de un método en concreto (tal como lo indica Feyerabend) se ha convertido en una tendencia de naturaleza experimental con la que se pretende precipitar otro tipo de resultados de ningún modo definitivos. Bajo esa tónica la operatoria metodológica ha consistido en contaminarse de bagajes como el de la lógica combinatoria de Kircher, donde el inventario de diversas experimentaciones e insumos son leídos como ingredientes a combinar con resultados disímiles. Si bien este ciclo descrito por los elementos: *generación*, *selección* y *articulación* requieren que de manera constante uno ponga en diálogo aquellos insumos, los lentos procesos de decantación y en ocasiones de conclusión se rebelan de formas tanto provisionales como diferidas.

- La entrada que corresponde al desarrollo de la propuesta **Tener y no tener** en principio, genera una tabulación subjetiva, a modo de inventario, sobre los diversos insumos e interpretaciones que nos tienen acostumbrados los objetos. Esta dimensión escorzada de sus existencias (pero también de sus performatividades) configura el caldo de cultivo con el cual me interesa no sólo desarrollar la pieza inscrita en este documento, sino además posteriores indagaciones que, como un tejido, sean capaces de complementarse e interlocutar los procesos previamente desarrollados. Como una evidencia a esta dinámica abierta, expongo uno de los trabajos que se incluyen, pero que no se detallan en el documento. Retomo diversos materiales de descarte que se originaron en la travesía de esta propuesta y llego a combinarlos de una forma consecuente a la idea en cuestión. Para ello selecciono mis primeros negativos de gran formato (donde los motivos predominantes recopilan ambientes domésticos) cuyos resultados están llenos de imprecisiones técnicas propias del aprendiz o *amateur*: problemas de desenfoco, subexposición o sobre-revelados que afectan la acutancia de la imagen. Con ayuda de mis hijos monto sobre los negativos, objetos periféricos pertenecientes a nuestro ambiente en común, tales como residuos de comida que ellos dejan, piezas de juguetes rotos, la micro basura que se va conformando de manera cotidiana y a posterior los refotografío en formato digital. De manera ficticia estas nuevas «fotos de las fotos» dialogan formalmente con los fotogramas que hacía Man Ray en los años 20. Esta



Universidad de Cuenca

hibridación entre el revelado analógico y digital, a mi modo de ver, se convierte en un paralelo a lo que Winnicott define como la «zona intermedia de la experiencia». Hasta cierto punto existiría un carácter documental en los objetos que nos rodean, pero a su vez las contingencias lúdicas de sus manipulaciones permanecen apenas sugeridas.

Recomendaciones

Tomando en consideración el núcleo de antecedentes artísticos, andamiajes teóricos e intersecciones metodológicas para el proceso de creación de la obra ***Tener y no tener***, es viable plantear una serie de recomendaciones para la posterior divulgación de esta memoria en la comunidad científica y artística.

La sistematización de presupuestos teóricos y sus aplicaciones en el desarrollo de la obra, operan como antecedente para próximos estudios que abordan la relación persona-objeto en un marco histórico tan crítico como el actual (con una pandemia declarada en marzo de 2020 y que continúa al concluir el presente documento). Se recomienda que para futuras investigaciones afines esta investigación pueda ser de utilidad.

Se recomienda continuar profundizando en la bibliografía sobre la fórmula persona-objeto y sus antecedentes en otras esferas, como una forma de enriquecer los estudios sobre dicha ecuación desde otras bases teóricas y creativas. En esa sintonía, se recomienda revisar las presencias de los objetos en territorios como el cine donde la figura del *prop* plantea otra dimensión a las presentes del documento. De la misma manera se sugiere revisar insumos generados en las corrientes de Antidiseño, cuyo contrapunto a la noción de forma-función, se convierte en una provocación propia de la época, pero vital como correlato a las teorías de desmaterialización del objeto artístico

Como reiteradamente se ha señalado en el presente documento, esta memoria pretende reactivarse como un agente pertinente que interlocuta nuevas posibilidades de formulación y enunciación para esta línea de investigación. Bajo esa perspectiva, se recomienda la necesidad de expandir el desarrollo del presente tema, pero ahora desde los campos de la creación artística.



Universidad de Cuenca

En ese sentido, y en el acento en la esfera de la creación, se recomienda continuar explorando los alcances y resistencia de lo que en el documento se define como «conocimiento hetero-direccionado», tomando en cuenta que la errancia cognitiva a la que alude esta idea, (como contrapunto a los procesos de adquisición de la *episteme* tradicional) busca participar como un *simil* a los procesos neuro-atípicos de adquisición de conocimiento, mientras se asume como otra estrategia poético-política de desaprendizaje.

Más allá del mencionado reciclaje contingente de conocimientos obsoletos, o de la apuesta ingenua por la *doxa* como una variante bastarda de *conocimiento situado*, se recomienda indagar (como otra pregunta artística), el potencial del malentendido como una sombra productiva para el conocimiento formal. Aquí quizás valdría extrapolar lo que Susan Sontag (1984, p.15) denomina «erótica del arte», ahora al servicio de una «erótica de la *episteme*».



Bibliografía

- Abaroa, E. (2009). "CIFO anuncia últimos días de la exhibición de ganadores del Programa de subvenciones 2012". *Arte al Día*. Recuperado de: http://es.artealdia.com/International/Contenidos/Novedades/CIFO_anuncia_ultimos_dias_de_la_exhibicion_de_ganadores_del_Programa_de_subvenciones_2012
- Agamben, G. (2015). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Anagnost, A. (2017, 10 de mayo). Presence, Silence, Intimacy, Duration: Lygia Clark's Relational Objects. *Pelican Bomb*. Recuperado el 1 de noviembre de 2020, de <http://pelicanbomb.com/art-review/2017/presence-silence-intimacy-duration-lygia-clarks-relational-objects>
- Aristóteles. (2010). *De anima*. Buenos Aires: Colihue.
- Baldessari, J. (1971). *Im making art*. Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI). New York: Moma. Recuperado el 14 de octubre de 2020, de <https://www.moma.org/collection/works/110546>
- Ball, P. (2012). *Curiosidad. Por qué todo nos interesa*. Madrid: Turner Noema.
- Ballesteros, S. (1993). Percepción háptica de objetos y patrones realizados: una revisión. *Psicothema*, 5(2), 311-321. Recuperado el 3 de noviembre de 2020, de <http://www.psicothema.com/psicothema.asp?id=885>
- Black, B. (2013). "La abolición del trabajo". Logroño: Pepitas de calabaza. Recuperado de: <https://mirror.anarhija.net/es.theanarchistlibrary.org/mirror/b/bb/bob-black-la-abolicion-del-trabajo.c109.pdf>
- Boudon, P. (1974). Sobre un status del objeto: diferir el objeto del objeto. En *Los objetos* (pp. 95-128). Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Ediciones ERA S.A.
- Brito, S. (2002). Último intento de coger algo. *Último intento de coger algo*. Guayaquil, Ecuador.
- Brovelli, B. (2006). Lectura crítica del concepto de Objeto transicional. Contribución a la obra de Winnicott. *UBA Psicología*. Recuperado el 20 de noviembre de 2020 de: http://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/practicas_profesionales/820_clinica_tr_personalidad_psicosis/material/objeto_transicional.pdf
- Bukhari, K. (2017). *Movimientos de los medios de comunicación en Yvonne Rainer's Hand Movie (1966) y Richard Serra's Hand Catching Lead (1968)*. Recuperado el 15 de junio de 2019, en The international Journal of Screendance: <http://screendancejournal.org/article/view/5366/4641#.XRf-KpNKiV4>
- Campany, D. (2011). *Arte y fotografía*. Phaidon.
- Caro, A. (1974). *Defienda su talento*.



Castillo, I. (2009). Proyecto doblaje (cine para ciegos contado por sordos) Blak Mama. [Documental]. Recuperado el 14 de octubre de 2020, de <https://vimeo.com/21723964>

Castillo, I. (2012). *Touch*. [Documental]. Recuperado el 14 de octubre de 2020, de <https://vimeo.com/60867607>

Coccia, E. (2011). *La vida sensible*. Buenos Aires: Marea Editorial.

Collick, J. (2012, 2 de Julio). *Warwick Goble's original illustrations to The War of the Worlds*. Recuperado el 3 de noviembre de 2020, de <http://johnguycollick.com/warwick-gobles-original-illustrations-to-the-war-of-the-worlds/>

Colorsystem. (s.f.). Recuperado el 7 de noviembre de 2020, de https://www.colorsistem.com/?page_id=349&lang=en

Cortázar, J. (1995). *Historias de Famas y de Cronopios*. Buenos Aires: Alfaguara.

Cruzvillegas, A. (2014). *La voluntad de los objetos*. DF, México: Sexto piso.

Chaplin, C. (Dirección). (1936). *Modern times* [Película]. Recuperado el 3 de noviembre de 2020, de <https://www.imdb.com/title/tt0027977/>

Clark, L. (1966). *Pedra e Ar*. Recuperado el 11 de noviembre de 2020, de <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2396>

Clark, L., Figueiredo, L., y Oiticica, H. (1996). *Cartas, 1964-1974*. Río de Janeiro: UFRJ.

Clarke, A. (1968). *2001 A space Odyssey*. Ediciones G. P.

Crespo, H. (2010). Sensación y pintura en Deleuze. *Aisthesis*, 272-283. Recuperado el noviembre 3 de 2020, de <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812010000100019>

De Azúa, J. (1994). La distinción ser-a-la-mano/ser-a-la-vista en Ser y tiempo de Heidegger. *RcatT*, 195-205. Recuperado el 4 de noviembre de 2020, de <https://www.raco.cat/index.php/RevistaTeologia/article/download/70171/99904>

De Bergerac, C. (1657). *Histoire comique des états et empires de la Lune et du Soleil*.

Deleuze, G. (2005). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.

Diccionario de Psicología científica y filosófica. (s.f.). Catexis. Recuperado el 4 de noviembre de 2020, de <https://www.e-torredebabel.com/Psicologia/Vocabulario/Catexias.htm#:~:text=O%20catexis.,estas%20descargas%20de%20energ%C3%ADa%20ps%C3%ADquica>.

Duchamp, M. (1961). Documentos sobre los Ready-Made. *Archivo surrealista*. Recuperado el 4 de noviembre de 2020.

Eisner, E. W. (1998). *Cognición y curriculum. Una visión nueva*. Buenos Aires: Amorrortu.

Feyerabend, P. (1988). *Against Method*. London.



- Filliou, R. (2003). *El Arte es lo que hace la vida más interesante que el arte. Quebec: Inter Editeur.*
- Florey, R. (Dirección). (1946). *The beast with Five Fingers* [Película]. Recuperado el 3 de noviembre de 2020, de <https://www.imdb.com/title/tt0038338/>
- Freud, S. (1992). *Obras Completas 1917-1919 Tomo XVII. Amorrortu Editores.*
- Gamero, A. (2014, 7 de diciembre). *Cómo tu cerebro ve a tu cuerpo: el homúnculo cortical. La piedra de Sísifo.*
- García Márquez, G. (2018). *El otoño del patriarca.* Debolsillo.
- Goffman, E. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana.* Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Goldsmith, K. (2007). *Poetry Foundation.* Recuperado el 3 de noviembre de 2020, de <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2007/06/pro-consumerist-poet-1>
- Glissant, É. (2008). *Festival de poesía de Medellín.* Recuperado el 3 de noviembre de 2020, de https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Diario/05_18_05_09.html
- Gray, C., & Malins, J. (1993). *Procedimientos/ Metodología de Investigación para Artistas y Diseñadores. The Centre for Research in Art & Design, Gray's School of Art, Faculty of Design, The Robert Gordon University, Aberdeen, Scotland, UK, 6.* Recuperado de: <http://carolegray.net/Papers%20PDFs/EPGAD%20Spanish%20translation.pdf>
- Gullar, F. (2014). *Fecha de elaboración/ fecha de vencimiento.* Buenos Aires: Manantial. Recuperado de: https://books.google.com.ec/books?id=6oFsBwAAQBAJ&printsec=copyright&redir_esc=y#v=onepage&q=no%20es%20un%20antiobjeto%20sino%20un%20objeto%20especial%20&f=false
- Hammonds, K. (2017). John Baldessari señalando cosas. *Revista Animal.* Recuperado el 14 de octubre de 2020, de https://revista-animal.com/archive_item/animal-26/gabinete-john-baldessari-senalando-cosas/
- Harman, G. (2015). *Hacia el realismo especulativo: Ensayos y conferencias.* Buenos Aires: Caja Negra.
- Harman, G. (2018, 4 de Julio). Objeto. *Arquine.* Recuperado el 4 de noviembre de 2020, de <https://www.arquine.com/objeto-graham-harman/>
- Heeren, A. (2017). La Mano que Viste el Guante: Lygia Clark, Hélio Oiticica, Paulo Freire y las políticas subversivas de su Arte Participativo. En D. M. López, *Dolor, represión y censura política en la cultura del siglo XX* (pp. 117-130). Libargo.
- Heidegger, M. (2009). *El ser y el tiempo.* Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Hernández, A. (2014). *Experimentos sensitivos de Lygia Clark.* Recuperado de: <https://unojoparaelarte.wordpress.com/2014/10/10/experimentos-sensitivos-de-lygia-clark/>.



Hoffer, W. (1961-1962). La boca, la mano y la integración del yo. *Revista uruguaya de psicoanálisis*, IV(03). Recuperado de:
<https://www.apuruquay.org/apurevista/1960/1688724719611962040306.pdf>

Hahn, O. (Ed.). (2006). *Antología del cuento fantástico hispanoamericano: siglo XX*. Editorial Universitaria. Recuperado de:
https://books.google.com.ec/books?id=yjnTml49W5AC&pg=PA106&lpg=PA106&dq=%E2%80%9Clos+dem%C3%A1s+sentidos+se+conforman+con+la+pasividad;+el+sentido+o+manual+experimenta+y+a%C3%B1ade,+y+con+los+despojos+de+la+tierra,+edifica+un+orden+humano%E2%80%9D&source=bl&ots=V9HQVpmF78&sig=ACfU3U3KRBc7kZnHW3udCN458I_twgZQzw&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwj5ulGp3aPtAhUCQjABHSUcAicQ6AEwAHoECAIQAg#v=onepage&q=%E2%80%9Clos%20dem%C3%A1s%20sentidos%20se%20conforman%20con%20la%20pasividad%3B%20el%20sentido%20manual%20experimenta%20y%20a%C3%B1ade%2C%20y%20con%20los%20despojos%20de%20la%20tierra%2C%20edifica%20un%20orden%20humano%E2%80%9D&f=false

Jaime, E. (2013). Bird-Day. Ecuador. Recuperado el 11 de noviembre de 2020, de <http://www.riorevuelto.net/2013/08/eduardo-jaime-bird-day-galeria-mirador.html>

Jarret, C. (2015). *Grandes mitos del cerebro*. Intervención Cultural.

Johnson, K. (1998, 11 de diciembre). Arte en revisión: John Baldessari. New York: *New York Times*. Recuperado el 14 de octubre de 2020, de <https://www.nytimes.com/1998/12/11/arts/art-in-review-john-baldessari.html>

Jones, J. (2015, 2 de Septiembre). *Open Culture*. Recuperado el 3 de noviembre de 2020, de <http://www.openculture.com/2015/09/the-first-illustrations-of-h-g-wells-war-of-the-worlds.html>

Joynes, L. D. (2020, 16 de julio). *Review of Lucy Cotter (ed.) "Reclaiming Artistic Research"*. *Journal for artistic research*. Recuperado el 7 de noviembre de 2020, de <https://www.jar-online.net/review-lucy-cotter-ed-reclaiming-artistic-research>

Kapandji, A. I. (2006). *Fisiología Articular Tomo I*. Madrid: Editorial Médica Panamericana. Recuperado de https://www.academia.edu/35112135/Kapandji_Fisiologia_Articular_Tomo_I

Klein, M. (2019). Objetos internos. *Melanie Klein Trust*. Recuperado el 4 de noviembre de 2020, de <https://melanie-klein-trust.org.uk/es/theory/objetos-internos/#:~:text=El%20significado%20esencial%20de%20la,han%20proyectado%20en%20el%20mismo>

Krauss, R. A. (1996). Notas sobre el índice (Parte 1). En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.

Kronfle Chambers, R. (2017). Limpio, Lúcido y Ardiente: Artes visuales y correato (Ecuador 2007-2017). *Paralaje*. Recuperado de

https://www.academia.edu/34530762/Limpio_L%C3%BAcido_y_Ardiente_Artes_visuales_y_correato_Ecuador_2007_2017_Rodolfo_Kronfle_Chambers



Kronfle Chambers, R. (2017, 9 de noviembre). Confirmación de los acontecimientos II de Ilich Castillo. Premio CIFO 2017. *Paralaje*. Recuperado el 3 de noviembre de 2020, de <http://www.paralaje.xyz/confirmacion-de-los-acontecimientos-ii-de-ilich-castillo-premio-cifo-2017/>

Kronfle Chambers, R. (2013). Eduardo Jaime / BIRD DAY / Galería Mirador, Guayaquil. *Río revuelto*. Recuperado el 24 de octubre de 2020, de <http://www.riorevuelto.net/2013/08/eduardo-jaime-bird-day-galeria-mirador.html>

Kubrick, S. (Dirección). (1968). *2001 A space odyssey* [Película].

Lambert-Beatty, C. (2004). Other solutions. *Art Journal*, 48-61. Recuperado el 10 de noviembre de 2020, de <https://sci-hub.se/10.1080/00043249.2004.10791134>

Levin, S. R., Scott, T. W., Cooper, H. S., & West, S. A. (2019). Darwin's aliens. *International Journal of Astrobiology*, 18(1), 1-9.

Lledó, G. (1997). Entre la presencia y la representación: acerca del objeto recontextualizado. *Arte, individuo y sociedad* (9), 209-221. Recuperado el 3 de noviembre de 2020, de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9797110209A>

López Pérez, N. (2014). John Langshaw Austin: De las palabras a las acciones. *Revista de Filosofía*(18), 15-31. Recuperado el 14 de octubre de 2020, de https://www.researchgate.net/publication/282706061_John_Langshaw_Austin_De_las_palabras_a_las_acciones

Macas Paredes, J. (2014, 14 de octubre). Serie Borradores. Recuperado el octubre de 2020, de <https://www.joseluismacasparedes.net/portfolio/serie-borradores/>

Maharaj, S. (2009). Know-how and No-How: stopgap notes on "method" in visual art as knowledge production. *Art and Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 2(2). Recuperado de: <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/pdfs/maharaj.pdf>

McLuhan, M. (1994). *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Buenos Aires: Paidós. Recuperado de: https://issuu.com/saladeprensa/docs/mcluhan_marshall_comprender_los_me/31

Miranda, J. J. (2019, 28 de noviembre). Crítica a la teoría de la maternidad de Winnicott: ¿necesito ser mujer para cuidar a los niños? *Psicología: ciencia y profesión*. Recuperado de: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932019000100140&tIng=pt

Moles, A. (1975). *Teoría de los objetos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Moles, A. A. (1974). Objeto y comunicación. En A. Moles, J. Baudrillard, P. Boudon, H. Van Lier, & V. Morin, *Los objetos* (págs. 9-36). Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

Montessori, M. (2004). *La mente absorbente del niño*. México: Diana. Recuperado de: https://www.academia.edu/24162085/La_mente_absorbente_del_nino_Maria_Montessori

Morales Gonzáles, E. d. (2015). *Conceptuación y desarrollo del diseño sensorial desde la percepción táctil y háptica (Tesis de doctorado)*. Valencia.



- Morton, T. (2018). *Hiperobjetos: Filosofía y ecología después del fin del mundo*. Adriana Hidalgo.
- Munari, B. (1989). *Cómo nacen los objetos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Munari, B. (2014). *Suplemento al dizionario italiano*. Corraini.
- Munari, B. (2020). *El arte como oficio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Nauman, B. (2017, 10 de noviembre). El verdadero artista ayuda al mundo. Reino Unido: *Tateshots*. Recuperado el 3 de noviembre de 2020, de <https://www.tate.org.uk/art/artists/bruce-nauman-1691/bruce-nauman-true-artist-helps-world>
- Neurorhb. (2018, 9 de julio). *Neurorhb*. Recuperado el 3 de noviembre de 2020, de <https://neurorhb.com/blog-dano-cerebral/habilidades-manipulativas-pinzas-funcionales/>
- Oesterheld, H. G. (2012). *El eternauta*. Buenos Aires: Doedytores.
- Pallasmaa, J. (2012). *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Pissard-Mirabel, A. (1999). Bruno Munari: transparente, cortante y suave como la hierba... (A. E. Tilde, Ed.) *Educación y Biblioteca*, 104, 62-65.
- Prieto, E. (s.f.). *Centro Español de Metrología CEM*. Recuperado el 3 de noviembre de 2020, de https://www.cem.es/sites/default/files/files/breve%20historia_de%20la%20metrologia_doc.pdf
- Public Delivery Org.* (2016, 26 de diciembre). Ai Weiwei gives world his middle finger. Recuperado de <https://publicdelivery.org/ai-weiwei-study-of-perspective/>
- Puricelli, F. C. (2018, julio-diciembre). Edmund Husserl: los objetos como unidades de sentido. *Thémata Revista de Filosofía*(58), 137-156. Recuperado el 4 de noviembre de 2020, de: https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/download/5277/pdf_126
- Rainer, I. (1966). Yvonne Rainer *Hand Movie*. *Moma*. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/125928>
- Rejtman, M. (2017). *Literatura y otros cuentos*. Buenos Aires: Random House.
- Reyes, A. (1949). *La mano del comandante Aranda en Mitología del año que acaba: memoria, fábula, ficción*.
- Richter, G. (s.f.). Gerhard Richter. *Atlas*. Recuperado el 7 de noviembre de 2020, de <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas>
- Rodari, G. (1999). *Gramática de la fantasía*. Bogotá: Panamericana.
- Rousseau, J. (2017). *Emilio o De la Educación*. textos.info Biblioteca Digital Abierta.
- Rozen, S. (1924, 3 de junio). Atlas Mnemosyne. *Proyecto Idis*. Recuperado el 7 de noviembre de 2020, de: <https://proyectoidis.org/atlas-mnemosyne/>



- Sacks, O. (2017). *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Barcelona: Anagrama.
- Sánchez, J. (2010). In-Definiciones: El campo abierto de la investigación en artes. España: *Artes la Revista*, 12(19), 36-51. Recuperado de: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/26282/20779518>
- Santana, A. I. (2007). *Nosotros, los más infieles: narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*. CENDEAC.
- Scanlan, J. (2018). Not Knowing: Contemporary Art and the Amateur. *Joe Scanlan*. Recuperado el 7 de noviembre de 2020, de <https://joescanlan.biz/not-knowing-contemporary-art-and-the-amateur/>
- Shklovski, V. (2013, agosto). El arte como artificio. *Catedra Melon*. Recuperado el 3 de noviembre de 2020, de: <http://www.catedramelon.com.ar/wp-content/uploads/2013/08/El-Arte-como-Artificio.pdf>
- Simondon, G. (2012). *Curso sobre la percepción*. Buenos Aires: Cactus.
- Solans, P. (1996). La palabra. *Espacio, tiempo y forma Serie VII, H. del Arte*, 437-459. Recuperado el 10 de septiembre de 2020, de <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/2280>
- Solnit, R. (2006, noviembre). *Exit 24- Ruinas*, 160-200. Recuperado el 4 de noviembre de 2020, de <https://exitmedia.net/EXIT/es/exit/46-EXIT-24-Ruinas.html>
- Sontag, S. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Seix Barral, Barcelona, 1984
- Spears, D. (2017, diciembre). Bruce Nauman, Playing His Hand(s). New York: *Huffpost*. Recuperado el 9 de octubre de 2020, de https://www.huffpost.com/entry/bruce-nauman-plays-his-ha_b_782099?guccounter=1
- Universidad de Andalucía. (2002). "Sarat Maharaj: An Unknown Object in Uncountable Dimensions: Visual Arts as Knowledge production in the Retinal Arena". *Andalucía: Arte y pensamiento*. Recuperado el 7 de noviembre de 2020, de http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=376
- Van Lier, H. (1974). Objeto y estética. En Varios, *Los objetos* (pp. 129-152). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Vaquero Díaz, R. (2010, 10 de junio). Performance y cuerpo extendido en la piel de Rebecca Horn. *Mundo Performance*. Recuperado el 2 de noviembre de 2020, de <https://mundoperformance.net/2020/06/10/performance-y-cuerpo-extendido-en-la-piel-de-rebecca-horn/>
- Warburg, A. (1924-1929). – Aby Warburg created marvellous theoretical fictions. *Atlas Mnemosyne*. Recuperado el 11 de noviembre de 2020, de <https://kunstkritikk.com/aby-warburg-created-marvellous-theoretical-fictions/>
- Weerasethakul, A. (Dirección). (2004). *Tropical Malady* [Película]. Tailandia.



West, S. (2019, 19 de enero). Alien Life: What to Expect Out There. *Capeia Beta*. Recuperado el 3 de noviembre de 2020, de <https://beta.capeia.com/cosmology/2018/12/31/alien-life-what-to-expect-out-there>

Winnicott, D. W., y Mazía, F. (1972). *Realidad y juego* (pp. 93-94). Barcelona: Gedisa. Recuperado de: http://files.usal-psiopatoinfanto.webnode.com.ar/200000283-a83cea9364/WINNICOTT_realidad-y-juego.pdf

Wittgenstein, L. (2012). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Alianza Editorial.

Wittgenstein, L. (1921). *Logisch-philosophische abhandlung. Annalen der Naturphilosophie*, 14, 185-262.

Yanes, J. (2017, 13 de noviembre). Así sería un extraterrestre según Darwin y su teoría de la evolución. *El Español*. Recuperado el 3 de noviembre de 2020, de https://www.elespanol.com/ciencia/investigacion/20171113/261724117_0.html

Zabala, H. (2009). *Vademecum para artistas: observaciones sobre el arte contemporáneo*. Buenos Aires, Argentina: Asunto Impreso Ediciones.

Zabala, H. (2009). *Vademecum para artistas: observaciones sobre el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Autoimpreso Ediciones.



Índice de ilustraciones

Figura 1 <i>Inventario de procesos</i> , Ilich Castillo, 2005-2015.....	pág. 13
Figura 2 <i>Último intento de coger algo</i> , Saidel Brito, 2002.....	pág. 16
Figura 3 <i>Mano para ser leída</i> , Jorge Velarde, 2013.....	pág. 18
Figura 4 <i>Borradores</i> , Macas Paredes, 2014.....	pág. 19
Figura 5 <i>Proyecto Doblaje: cine para ciegos contado por sordos</i> , Castillo, 2009.....	pág. 20
Figura 6 <i>TOUCH</i> , Ilich Castillo, 2012.....	pág. 22
Figura 7 <i>The beast with Five Fingers</i> , Florey, 1946.....	pág. 23
Figura 8 <i>Video(juego)</i> , Conlon y Harker, 2008.....	pág. 24
Figura 9 <i>Palma, cuarta, dedo y pulgada</i> , Prieto, s.f.....	pág. 25
Figura 10, 11 y 12 <i>Bird-Day</i> , Jaime, 2013.....	pág. 26
Figura 13 <i>Lago Agrio-Sour Lake</i> , Cardoso, 2012.....	pág. 27
Figura 14 <i>Comissioned Paintings</i> , Baldessari, 1969.....	pág. 28
Figura 15 <i>I'm making art</i> , Baldessari, 1971.....	pág. 29
Figura 16 <i>A hand movie</i> , Rainer, 1966.....	pág. 30
Figura 17 <i>Hand catching lead</i> , Serra, 1968.....	pág. 30
Figura 18 <i>From the hand to mouth</i> , Nauman, 1967.....	pág. 31
Figura 19 <i>Continuera a crescere tranne che in quell punto</i> , Penone, 1968-1978	pág. 32
Figura 20 <i>Pedra e Ar</i> , Clark, 1966.....	pág. 33
Figura 21 <i>Diálogo de mãos</i> , Clark, Figueiredo, Oiticica, 1996.....	pág. 34
Figura 22 <i>Finger gloves</i> , Horn, 1972.....	pág. 35
Figura 23 <i>Fragmento para manos humanas</i> , Abaroa, 2009.....	pág. 36
Figura 24 <i>Modern times</i> , Chaplin, 1936.....	pág. 37
Figura 25 <i>S/T</i> , Leia Castillo Escoda, 2016.....	pág. 39
Figura 26 <i>2001 A space odyssey</i> , Kubrick, 1968.....	pág. 41
Figura 27 <i>El eternauta</i> , Oesterheld, 2012.....	pág. 42
Figura 28 <i>Dyrcona y el gigante</i> , Observador, 2018.....	pág. 43
Figura 29 <i>La guerra de los mundos</i> , Alvim Correa, 1906.....	pág. 43
Figura 30 <i>Darwin's Aliens</i> , Levin, 2019.....	pág. 45



Figura 31 <i>Homúnculo de Penfield</i> , Price-James, 1990.....	pág. 48
Figura 32 <i>Fisiología Articular</i> , Kapandji, 2006.....	pág. 49
Figura 33 <i>La mano de Dios</i> , Longoni, 1986.....	pág. 51
Figura 34 <i>Pinzas y presas con la mano</i> , Neurorhb, 2018.....	pág. 54
Figura 35 <i>Dispositivo non-touch</i> , Enfermería de navarra, 2020.....	pág. 55
Figura 36 <i>Objetos transicionales</i> , Winnicott, 1972.....	pág. 60
Figura 37 <i>Dispositivo procedimental/metodológico para estudiantes de Arte y Diseño</i> , Gray, 1993.....	pág. 77
Figura 38 <i>Tabula combinatoria</i> , Kircher, 1664.....	pág. 77
Figura 39 <i>Room of curiosities</i> , Imperato, 1559.....	pág. 79
Figura 40 <i>Atlas Mnemosyne</i> , Warburg, 1924-1929.....	pág. 79
Figura 41 <i>Variedad de deformaciones en los peces</i> , Thompson, 1980.....	pág. 80
Figura 42 <i>Morsa sobre Gata</i> , Ilich Castillo, 2020.....	pág. 83
Figura 43 Proceso y bocetos de propuesta <i>Tener y no tener</i> , Ilich Castillo, 2020.....	pág. 88
Figura 44. Proceso y bocetos de propuesta <i>Tener y no tener</i> , Ilich Castillo, 2020.....	pág. 89
Figura 45 Proceso y bocetos de propuesta <i>Tener y no tener</i> , Ilich Castillo, 2020.....	pág. 90
Figura 46 Proceso y bocetos de propuesta <i>Tener y no tener</i> , Ilich Castillo, 2020.....	pág. 90
Figura 47 Proceso y bocetos de propuesta <i>Tener y no tener</i> , Ilich Castillo, 2020.....	pág. 91
Figura 48 Proceso y bocetos de propuesta <i>Tener y no tener</i> , Ilich Castillo, 2020.....	pág. 92
Figura 49 Proceso y bocetos de propuesta <i>Tener y no tener</i> , Ilich Castillo.....	pág. 93
Figura 50 Proceso y bocetos de propuesta <i>Tener y no tener</i> , Ilich Castillo, 2020.....	pág. 94
Figura 51 Proceso y bocetos de propuesta <i>Tener y no tener</i> , Ilich Castillo, 2020.....	pág. 95



Figura 52 Portada de la revista *INDEX*, 2020.....pág. 96

Figura 53 *S/T* de la serie *Tener y no tener*, Ilich Castillo, 2020.....pág. 97

Figura 54 *S/T*, de la serie *Tener y no tener*, Ilich Castillo, 2020.....pág. 98

Figura 55 *S/T*, de la serie *Tener y no tener*, Ilich Castillo, 2020.....pág. 98

Figura 56 *S/T*, de la serie *Tener y no tener*, Ilich Castillo, 2020.....pág. 99

Figura 57 *S/T*, de la serie *Tener y no tener*, Ilich Castillo, 2020.....pág. 99

Figura 58 *S/T*, de la serie *Tener y no tener*, Ilich Castillo, 2020.....pág. 100

Figura 59 *S/T*, de la serie *Tener y no tener*, Ilich Castillo, 2020.....pág. 100

Figura 60 *S/T*, de la serie *Tener y no tener*, Ilich Castillo, 2020.....pág.101



Fuentes fotográficas

Abaroa, E. (2009). CIFO anuncia últimos días de la exhibición de ganadores del Programa de subvenciones 2012. [Figura]. *Arte al Día*. Recuperado de: http://es.artedidia.com/International/Contenidos/Novedades/CIFO_anuncia_ultimos_dias_de_la_exhibicion_de_ganadores_del_Programa_de_subvenciones_2012

Baldessari, J. (1971). *Im making art*. Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI). [Figura]. New York: Moma. Recuperado el 14 de octubre de 2020, de <https://www.moma.org/collection/works/110546>

Baldessari, J. (1969). *Comissioned Paintings*. [Figura].

Brito, S. (2002). Último intento de coger algo. *Último intento de coger algo*. [Figura]. Guayaquil, Ecuador.

Castillo, L. (2016). Sin título. [Figura]. Guayaquil, Ecuador.

Castillo. (2005-2015). *Inventario de procesos*. [Figura]. Guayaquil, Ecuador.

Cardoso, P. (2012). *Lago Agrio-Sour Lake*. [Figura]. Recuperado el 14 de octubre de 2020, de <http://www.pablocardoso.com/lago-agrio---sour-lake.html>

Clark, L. (1966). *Pedra e Ar*. [Figura]. Recuperado el 11 de noviembre de 2020, de <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2396>

Conlon, D., & Harker, J. (2008). *Donna Conlon*. [Figura]. Recuperado el 14 de Octubre de 2020, de <https://www.donnaconlon.com/videos>

Correa, A. (1906). La guerra de los mundos de H.G. Wells ilustrada por Alvim Corrêa. [Figura]. El Bolintxi. Revista digital de las bibliotecas de Santurtzi. Recuperado el 20 de noviembre de 2020, de <https://elbolintxies.wordpress.com/2015/06/02/la-guerra-de-los-mundos-de-h-g-wells-ilustrada-por-alvim-correa/>

Enfermería de Navarra. (2020). *Dispositivo non-touch*. [Figura]. Recuperado de <http://enmovimiento.enfermerianavarra.com/non-touch/>

Horn, R. (1972). *Finger Gloves*. [Figura]. Recuperado el 11 de noviembre de 2020, de <http://rebeccahornart.blogspot.com/2009/11/finger-gloves-1973.html>

Imperato, F. (1559). *Room of curiosities*. [Figura]. Naples, Italia. Recuperado de <https://www.dailyartmagazine.com/cabinets-of-curiosities/>

Jaime, E. (2013). *Bird-Day*. Ecuador. [Figura]. Recuperado el 11 de noviembre de 2020, de <http://www.riorevuelto.net/2013/08/eduardo-jaime-bird-day-galeria-mirador.html>

Levin, S. R., Scott, T. W., Cooper, H. S., & West, S. A. (2019). Darwin's aliens. [Figura]. *International Journal of Astrobiology*, 18(1), 1-9.

Longoni, E. (1986). *La mano de Dios*. [Figura].



Universidad de Cuenca

Macas Paredes, J. (2014, 14 de octubre). Serie Borradores. [Figura]. Recuperado el octubre de 2020, de <https://www.joseluismacasparedes.net/portfolio/serie-borradores/>

Nauman, B. (1967). *From hand to Mouth*. [Figura]. *Art Net*. Recuperado el 3 de noviembre de 2020, de <http://www.artnet.com/artists/bruce-nauman/from-hand-to-mouth-tyMfC1YSAC3nXUeGoRL4Ng2>

Neurorhb. (2018, 9 de julio). *Neurorhb*. [Figura]. Recuperado el 3 de noviembre de 2020, de <https://neurorhb.com/blog-dano-cerebral/habilidades-manipulativas-pinzas-funcionales/>

Observador, E. (2018, 15 de diciembre). El verdadero Cyrano de Bergerac, el hombre que diseñó naves espaciales en 1657. BBC. News Mundo. [Figura]. Recuperado el 11 de noviembre de 2020, de Este artículo lo puede ver en este link: <https://www.elobservador.com.uy/nota/el-verdadero-cyrano-de-bergerac-el-hombre-que-diseno-naves-espaciales-en-1657-201812158323>

Oesterheld, H. G. (2012). *El eternauta*. [Figura]. Buenos Aires: Doedytores.

Penone, G. (1968-1978). *Continuera a crescere tranne che in quell punto*. *Artsy*. [Figura]. Recuperado el 3 de noviembre de 2020, de <https://www.artsy.net/artwork/giuseppe-penone-continuera-a-crescere-tranne-che-in-quel-punto-it-will-continue-to-grow-except-at-that-point>

Price-James, S. (1990). Homúnculo de Peinfield. [Figura].

Prieto, E. (s.f.). *Centro Español de Metrología CEM*. [Figura]. Recuperado el 3 de noviembre de 2020, de https://www.cem.es/sites/default/files/files/breve%20historia%20de%20la%20metrologia_d oc.pdf

Rainer, I. (1966). *Yvonne Rainer Hand Movie*. *Moma*. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/125928>

Serra, R. (1968). Hand catching lead. [Figura]. Recuperado el 14 de octubre de 2020, de https://www.ubu.com/film/serra_lead.html

Velarde, J. (2013). Mano para ser leída. [Figura]. Guayaquil, Ecuador.

Warburg, A. (1924-1929). – Aby Warburg created marvellous theoretical fictions. [Figura]. *Atlas Mnemosyne*. Recuperado el 11 de noviembre de 2020, de <https://kunstkritikk.com/aby-warburg-created-marvellous-theoretical-fictions/>

Wentworth T. (1980). *Sobre el crecimiento y la forma*. [Figura]. Madrid: H. Blume Ediciones. Recuperado el 7 de noviembre de 2020, de: <https://bibliodarq.files.wordpress.com/2015/10/thompson-d-el-crecimiento-y-la-forma.pdf>

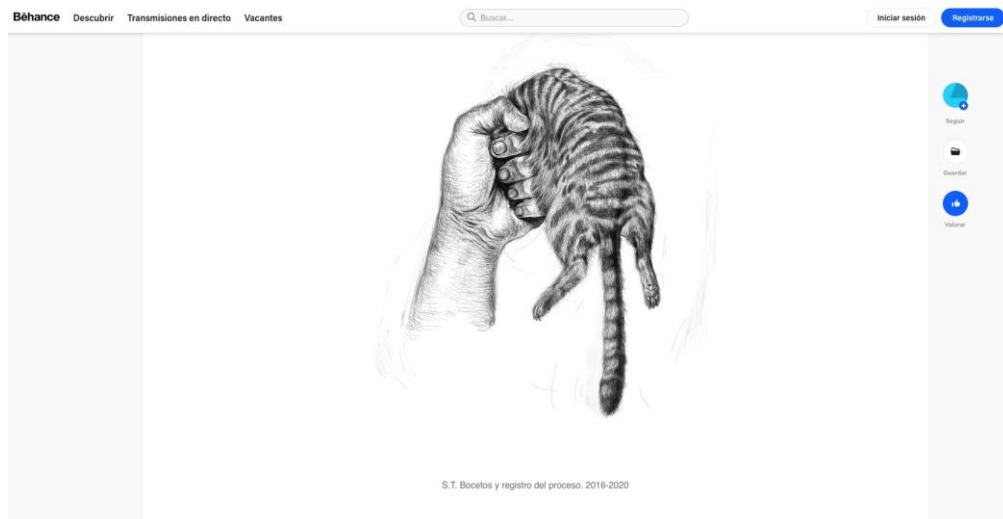
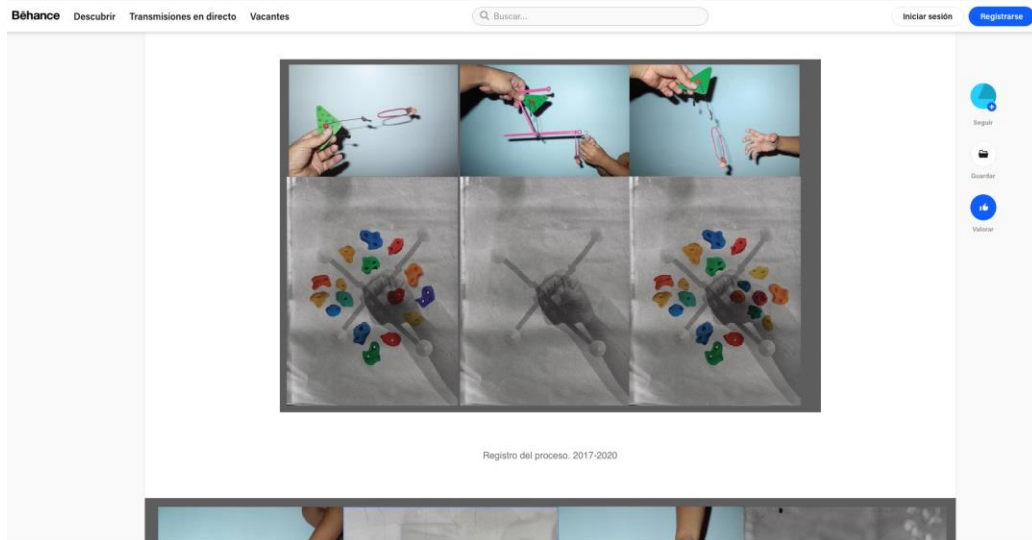


Anexos

Serie *Tener y no tener*_ Propuesta de *collage* (Plataforma *Behance*)

<https://www.behance.net/gallery/109667637/TENER-Y-NO-TENER-%28PROPUESTA-DE-COLLAJE%29> -







Serie *Tener y no tener* 2017-2020 (Revista *INDEX* No 10)

<http://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/396>

INDEX #10



TENER y NO TENER
Illich Castillo

4

5

DOI: 10.26807/cav.v10.396

TENER Y NO TENER

TO HAVE AND HAVE NOT SERIES (2017-2020)

Illich Castillo

ISSN (imp): 1390-4825
ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 20/12/2020
Fecha de aceptación: 20/12/2020

Resumen:

La relación persona-objeto resulta una fórmula constante y, sin vez por ello, invisible en nuestras actividades cotidianas. Me propuse aproximarme reflexivamente a esta relación, enfocándome en la tridimensionalidad mano-objeto. Esta investigación se origina a partir de una metodología de escala doméstica que he explorado en mi trabajo y que consta de tres etapas, no necesariamente consecutivas o lineales: *experiencia-experimento-conciencia*. Como resultado surgieron collages fotográficos que exploran la percepción táctil en el espacio cotidiano. La idea central fue generar estudios/especializaciones con la cultura material originada/adaptada en la contingencia doméstica, representada como una imagen que fluctúa en sus propósitos originales, atendiendo mayormente a sus periferias funcionales o cognitivas, quedando al servicio del instante lúdico experimental o a una especie de didáctica opaca. Aquí solo doy cuenta de algunas de estas posibilidades, entendidas como posibilidades de organizar mi experiencia con el mundo material.

Palabras clave:

percepción-mano-objeto, objeto transaccional, arqueología doméstica, no-objeto, experiencia táctil, darwinismo post-funcional, bestiario objetual, didáctica opaca, periferia funcional, falso-falso negativo, post-fotograma

Abstract:

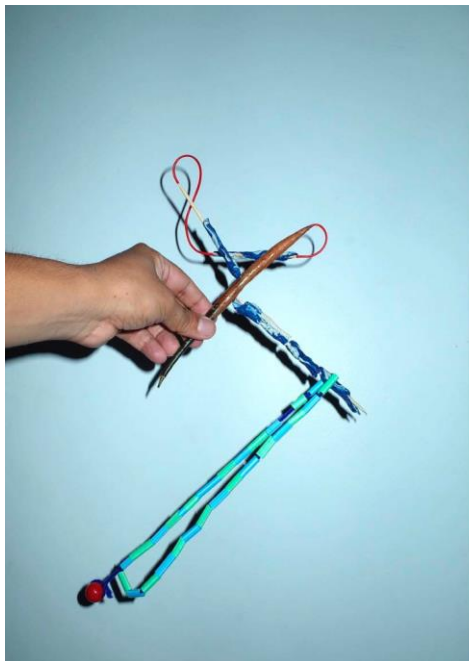
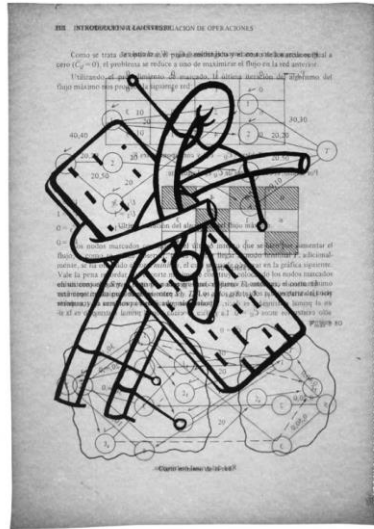
The person-object relation develops a constant formula and, seemingly due to the fact, invisible in our daily activities. I proposed to approach myself reflexively in this relation, focusing on the perception-hand-object triad. This reflection came up whenever, due to a domestic scale methodology that I have explored in my job occupation. It contains three phases, not necessarily consecutive or linear: *experience-experiment-knowledge/awareness*. As a consequence, photographic collages arise, looking into the tactile perspective of the daily space. The central idea was to generate studies/specializations with the original/adapted material culture within the domestic contingency, balanced in as much that fluctuates on its original purposes, minded in preference at its functional or cognitive peripheries, keeping up at the service of the experimental ludic instant, or a kind of opaque didactic. Here I have only given an insight on some possibilities, conceived as possibilities to organize my material world experience.

Key Words:

perception-hand-object, transactional object, non-object, domestic archeology, tactile experience, post-functional darwinism, objectual bestiary, opaque didactic, functional periphery, false-false negative film, post-photogram

Biografía del autor:

Illich Castillo. (Guayaquil, 1978). Ha realizado exhibiciones individuales en el Centro de Arte Contemporáneo CAC, Quito- IN- Arte Contemporáneo, Cuenca- Ecuador; Fundación Odeón, Bogotá-Colombia; Demolition Video Project, Santander- España. Ha participado en numerosas muestras colectivas en lugares como MAC, Santiago- Chile, MARCO, Vigo- España; CIFO Art Space, Miami- E.U., Lugar a Dubái, Cali- Colombia, Telefónica, Lima- Perú, La Casa Encendida, Madrid- España, entre otros. También ha representado al Ecuador en las siguientes bienales y festivales internacionales: Bienal de la Imagen en Movimiento (BIM), Buenos Aires (2011-2014), 15th Edition Festival des Cinémas Différents et Expérimentaux de Paris, Collège Jeanne Cinéma, Paris; 8th Festival "Journées de Reappropriation", México D.F. (2012); Bienal Internacional de Cuenca (2004, 2011, 2016). Bienal de Valdivia, Banco Interamericano de Desarrollo BID, Washington D.C. (2010) Entre sus distinciones se incluyen: Programa de Becas y Comisiones CIFO- Cinemas Formales Art Foundation, Miami, Florida (2017); Primer Premio, Salón Fundación El Comodoro, Quito (2007); Primer Premio, 49 Salón de Julio, Museo Municipal de Guayaquil (2005); Premio París, (con La Jirapa), 8va. Bienal Internacional de Arte, Cuenca (2004).





10

11

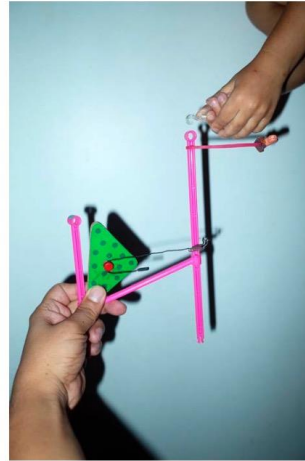


12





14



15



16





INDEX #10



18

19

INDEX #10



20



21



24