



UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE

FACULTAD DE POSTGRADO

MAESTRIA EN ARTES VISUALES



TEMA:

**“PROPUESTA ARTÍSTICA: LA RELACIÓN CUERPO-BARRO EN EL
PERFORMANCE IBARREÑO”**

Trabajo de Investigación previo a la obtención del Título de Magister en Artes Visuales

DIRECTOR

PhD. YENNEY RICARDO LEYVA

AUTOR

JOHANA ALEXANDRA VARGAS CHAGNA

IBARRA – ECUADOR

Enero, 2022

DEDICATORIA

Dedico este trabajo de investigación primeramente a Dios, porque él es quien me da fuerzas, me inspira a seguir adelante para lograr el objetivo de subir un peldaño más en mi carrera profesional. A la Dra. Yenny Ricardo Leyva, Coordinadora de la carrera en Artes Visuales, quien más que una docente que transmitió conocimientos fue siempre un apoyo durante toda la carrera. A la Dra. Susan Gálvez, Asesora de mi trabajo de Titulación por haber compartido su tiempo para la revisión del estudio.

A mis padres, que gracias a ellos he logrado llegar hasta aquí y ser quien soy actualmente, porque con su ejemplo me han sabido inculcar el valor del esfuerzo en todas las cosas en la vida. A mis hermanas por guiarme y ser un apoyo emocional en los momentos importantes de mi vida. A todos quienes me han abierto la puerta y han compartido sus conocimientos conmigo, me han ayudado de una u otra manera a alcanzar el éxito y el triunfo en la culminación de mi carrera profesional.

AGRADECIMIENTO

Es un honor y un orgullo para mí expresar mi profunda gratitud a quienes estuvieron conmigo en esta etapa tan extraordinaria de mi vida, los cuales han sido mi inspiración, fortaleza y apoyo. Quienes contribuyeron de alguna manera antes, durante y al final en la consecución del objetivo tan esperado, obtener la Maestría en Artes Visuales. Para rendir homenaje a tan importante acontecimiento, quisiera agradecer en primer lugar a Dios por concederme un día más de vida, la fuerza, salud, voluntad, para elaborar y culminar este trabajo de titulación, el cual se ha convertido en una bendición en todos los aspectos, ya que es gracias a la voluntad divina que todo ha sido posible.

Agradezco a la Universidad Técnica del Norte por haber abierto las puertas para seguir con los estudios de cuarto nivel, proporcionándome el estímulo económico que tiene como incentivo la institución a la excelencia académica. Además, de sus instalaciones bien equipadas y el haberme brindado una experiencia tan hermosa e inigualable, al tener la oportunidad de profesionalizarme en este campo de las Artes Visuales. También me gustaría agradecer a la Facultad de Postgrado, por ofrecer todas las herramientas necesarias para aprender, contando con los mejores docentes que un maestrante pueden tener, los cuales, fueron actores muy importantes en el proceso educativo integral de la formación académica.

Además, me gustaría extender mi reconocimiento a la Dra. Yenney Ricardo Leyva, Coordinadora de la Maestría y Tutora de Tesis, por su paciencia, apoyo, guía y cooperación en la elaboración del trabajo de titulación y la culminación con éxito de la carrera. A la PhD Susan

Mercedes Gálvez Sánchez, Asesora de Tesis por su contribución, en la revisión, aprobación y aceptación de mi trabajo de grado.

A mi madre y hermanas, la MSc. Mariela Vargas por el apoyo brindado durante la realización de este estudio, a la Lcda. Evelin Vargas, por que siempre estuvieron presentes en cada momento significativo de mi vida. Finalmente, quisiera agradecer a ustedes lectores por permitirme incorporar de alguna manera mi investigación, experiencia y conocimientos, como información para formar parte de futuras investigaciones de artistas e investigadores que están por venir.



UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

UTN
IBARRA - ECUADOR
Facultad de
POSGRADO

AUTORIZACIÓN DE USO Y PUBLICACIÓN A FAVOR DE LA
UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE

IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA

En cumplimiento del Art. 144 de la Ley de Educación Superior, hago la entrega del presente trabajo a la Universidad Técnica del Norte para que sea publicado en el Repositorio Digital Institucional, para lo cual pongo a disposición la siguiente información:

DATOS DE CONTACTO			
CÉDULA DE IDENTIDAD	1002610119		
APELLIDOS Y NOMBRES	Vargas Chagna Johana Alexandra		
DIRECCION	Av. Mariano Acosta, calle 5 de Diciembre 1-47		
EMAIL	javargasc@utn.edu.ec		
TELÉFONO FIJO	06 2 632-642	TELEFONO MÓVIL:	0992133185

DATOS DE LA OBRA	
TITULO:	"PROPUESTA ARTÍSTICA: LA RELACIÓN CUERPO-BARRO EN EL PERFORMANCE IBARREÑO"
AUTOR (ES):	Johana Alexandra Vargas Chagna
FECHA: DD/MM/AAAA	22/01/2022
SOLO PARA TRABAJOS DE GRADO	
PROGRAMA DE POSGRADO	MAESTRÍA EN ARTES VISUALES
TÍTULO POR EL QUE OPTA	MAGISTER EN ARTES VISUALES
TUTOR	YENNEY RICARDO LEYVA Ph.D.

CONSTANCIAS

El autor manifiesta que la obra objeto de la presente autorización es original y se la desarrolló, sin violar derechos de autor de terceros, por lo tanto, la obra es original y que es el titular de los derechos patrimoniales, por lo que asume la responsabilidad sobre el contenido de la misma y saldrá en defensa de la Universidad en caso de reclamación por parte de terceros.

Ibarra, a los 22 días del mes de enero del año 2022.

EL AUTOR:

Firma: _____

Nombre: Johana Alexandra Vargas Chagna

APROBACIÓN DE LA TUTORA

Yo, Yenney Ricardo Leyva, certifico que la estudiante Johana Alexandra Vargas Chagna con cédula No 1002610119 ha elaborado bajo mi tutoría la sustentación del trabajo de grado titulado: "PROPUESTA ARTÍSTICA: LA RELACIÓN CUERPO-BARRO EN EL PERFORMANCE IBARREÑO".

Este trabajo se sujeta a las normas y metodologías dispuestas en el reglamento del título a obtener, por lo tanto, autorizo la presentación a la sustentación para la calificación respectiva.

Ibarra, 3 de diciembre del 2021.



Yenney Ricardo Leyva Ph.D.

C.C: 0962059788

TUTORA

APROBACIÓN DE LA ASESORA

Yo, Susan Mercedes Gálvez Sánchez, certifico que la estudiante Johana Alexandra Vargas Chagna con cédula No 1002610119 ha elaborado bajo mi tutoría la sustentación del trabajo de grado titulado: "PROPUESTA ARTÍSTICA: LA RELACIÓN CUERPO-BARRO EN EL PERFORMANCE IBARREÑO".

Este trabajo se sujeta a las normas y metodologías dispuestas en el reglamento del título a obtener, por lo tanto, autorizo la presentación a la sustentación para la calificación respectiva.

Ibarra, 03 de diciembre del 2021.



Susan Mercedes Gálvez Sánchez

C.C: 1710121920

ASESORA

INDICE DE CONTENIDOS

PORTADA	
DEDICATORIA	i
AGRADECIMIENTO.....	ii
AUTORIZACIÓN DE USO Y PUBLICACIÓN A FAVOR DE LA UNIVERSIDAD	
TÉCNICA DEL NORTE	iv
APROBACIÓN DE LA TUTORA.....	vi
APROBACIÓN DE LA ASESORA	vii
INDICE DE CONTENIDOS	viii
INDICE DE FIGURAS	x
RESUMEN.....	xii
ABSTRACT	xiii
1. INTRODUCCIÓN	1
Pregunta clave del proyecto de investigación.	3
2. FUNDAMENTACIÓN DEL TEMA DE LA OBRA	5
2.1 Conceptualización Teórica del Tema.	5
<i>2.1.1 El performance como práctica artística</i>	5
<i>2.1.2 La performance y su materialidad.</i>	10
<i>2.1.3. Uso del barro en el performance</i>	16
2.2 Contextualización y pertinencia del tema de la obra.	32

2.2.1 Contextualización.....	32
2.2.2 Pertinencia	34
3. FUNDAMENTACIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA.....	36
3.1 Fundamentación teórica y antecedentes de la obra	36
3.2 Definición conceptual de la obra.....	49
4. CONSTRUCCIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA	51
4.1 Plan estratégico de actividades.....	51
4.2 Preproducción de la obra.....	53
4.3 Producción de la obra	59
4.4 Presentación final de la obra.	60
5. DISCUSIÓN CRÍTICA DEL PROCESO.....	62
5.1 Análisis crítico y reflexivo sobre la funcionalidad de la obra.....	62
6. CONCLUSIONES.	64
7. BIBLIOGRAFÍA.....	65
8. ANEXOS.....	73

INDICE DE FIGURAS

Figura 1. <i>Transfiguración elemento tierra</i>	14
Figura 2. <i>Transfiguración con sobre modelado del cráneo y la cara</i>	15
Figura 3. <i>“Santo de Nemoensis”</i>	15
Figura 4. <i>Destierro</i>	18
Figura 5. <i>Paso doble</i>	19
Figura 6. <i>Transfiguración</i>	19
Figura 7. <i>Rito</i>	20
Figura 8. <i>Mater</i>	21
Figura 9. <i>Fuimos hechos de arcilla</i>	21
Figura 10. <i>Palimpsesto</i>	22
Figura 11. <i>Preparación del barro</i>	23
Figura 12. <i>Técnica del amasado</i>	24
Figura 13. <i>Elaboración de una Vasija de barro, con la técnica del cordel</i>	24
Figura 14. <i>Proceso de elaboración. Modelado</i>	25
Figura 15. <i>Las cabezas de Mendive</i>	37
Figura 16. <i>Ballet connects dancers in lockdown</i>	38
Figura 17. <i>La expresión de la máscara mediante la calidad del movimiento</i>	38
Figura 18. <i>Rito de passagem</i>	42

Figura 19. <i>Fuente con motivos marinos</i>	42
Figura 20. <i>Tazas para el té</i>	43
Figura 21. <i>Crater</i>	43
Figura 22. <i>Transfiguración elemento tierra</i>	46
Figura 23. <i>Intentando morir comencé a bailar</i>	47
Figura 24. <i>Transfiguración</i>	48
Figura 25. <i>Entre 4 paredes</i>	54
Figura 26. <i>Reminiscencia, el cuerpo como territorio de la memoria</i>	55
Figura 27. <i>“Vasija de barro”</i>	57
Figura 28: <i>Entre cuatro paredes</i>	59
Figura 29. <i>OBRA “ENTRE 4 PAREDES”</i>	60
Figura 30. <i>OBRA “VASIJA DE BARRO”</i>	61
Figura 31. <i>OBRA: “REMINISCENCIA, EL CUERPO COMO TERRITORIO DE LA MEMORIA”</i>	61



IBARRA - ECUADOR

**Facultad de
POSGRADO****UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE
FACULTAD DE POSGRADO****PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ARTES VISUALES****“PROPUESTA ARTÍSTICA: LA RELACIÓN CUERPO-BARRO EN EL
PERFORMANCE IBARREÑO”****Autor:** Johana Alexandra Vargas Chagna.**Tutor:** Yenney Ricardo Leyva.**Año:** 2021.**RESUMEN**

El arte performance permite la experimentación con otros materiales, como el barro analizado desde el cuerpo y la materialidad. En los países de América Latina sigue siendo un arte poco valorado y reconocido a diferencia de Europa. Es así como, en el Ecuador existen escasos estudios realizados sobre la performance y hasta el momento solo uno ofrece una producción como resultado. De igual manera en Ibarra hay una escasa diversificación y uso de otros materiales como el barro para la generación de nuevas experiencias artísticas visuales. Entonces el objetivo general de la investigación fue establecer los elementos que permitan realizar una propuesta artística a partir de las relaciones conceptuales del cuerpo y del barro. Para ello se utilizó como método de producción la práctica artística, para articular los conocimientos teóricos y prácticos con el proceso de creación e intervención escénica. La presentación final y la difusión de la propuesta se realizó en las diferentes plataformas virtuales y redes sociales, impulsando de esta manera el arte performance local. Como conclusión, en los resultados obtenidos, se pudo evidenciar que no existe el uso del barro, como material expresivo dentro de la Performance de la ciudad y se verificó que no hay un estudio científico experimental desde las Artes, que re-valore y re-signifique el barro mediante el cuerpo. Por ello, se recomienda tomar en cuenta este trabajo, para potencializar los estudios y futuras investigaciones sobre el tema.

Palabras clave: barro, cuerpo, performance.



IBARRA - ECUADOR

**Facultad de
POSGRADO****UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE
FACULTAD DE POSGRADO****PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ARTES VISUALES****“PROPUESTA ARTÍSTICA: LA RELACIÓN CUERPO-BARRO EN EL
PERFORMANCE IBARREÑO”****Autor:** Johana Alexandra Vargas Chagna.**Tutor:** Yenney Ricardo Leyva.**Año:** 2021.**ABSTRACT****"ARTISTIC PROPOSAL: THE BODY-MUD RELATIONSHIP IN THE IBARREÑO
PERFORMANCE"**

Performance art allows experimentation with other materials, such as clay analyzed from the body and materiality. In Latin American countries it continues to be an art little valued and recognized unlike in Europe. Thus, in Ecuador there are few studies conducted on performance and so far only one offers a production as a result. Similarly, in Ibarra there is little diversification and use of other materials such as clay for the generation of new visual artistic experiences. So the general objective of the research was to establish the elements that allow an artistic proposal to be made based on the conceptual relationships of the body and the clay. For this, artistic practice was used as a production method, to articulate theoretical and practical knowledge with the process of creation and stage intervention. The final presentation and dissemination of the proposal was made on the different virtual platforms and social networks, thus promoting local performance art. In conclusion, in the results obtained, it was possible to show that there is no use of clay as an expressive material within the Performance of the city and it was verified that there is no experimental scientific study from the Arts, which re-values and re-signifies mud through the body. Therefore, it is recommended to take this work into account, to enhance studies and future research on the subject.

Keywords: Mud, body, Performance

1. INTRODUCCIÓN

El arte performance es una de las expresiones artísticas que ofrece la oportunidad de producir obras impregnadas de una acción provocativa, un pensamiento reflexivo y crítico. El mismo que se encuentra en permanente evolución, en este sentido, se busca nuevas ideas y experiencias que muestren una alternativa para generar conocimientos. Por ello, introducir el estudio del cuerpo y la materialidad en la obra, es importante para el desarrollo de este arte.

Es así como, es menester del artista investigador abrir camino, en un arte no muy reconocido localmente, utilizando un elemento natural que aun todavía no ha sido explorado. En este sentido, la investigación se convierte en pionero en la experimentación con el barro y la exploración del cuerpo, como elementos de producción en las artes escénicas locales. Su desarrollo toma una perspectiva interdisciplinar, a través del cual, se puede examinar las significaciones del cuerpo y los usos del barro desde la práctica performativa.

Por tal motivo las obras realizadas giran en torno a la producción teórica y práctica, en combinación de la reflexión e indagación experiencial presentes en las micro performances. En tal virtud, se plantea para la propuesta artística mostrar las ideas, diseños, mediante la intervención y la producción creativa, realizada desde un arte performance de acción.

De igual modo, el tiempo, el espacio y el entorno juegan un papel importante en el escenario, donde el cuerpo se fusiona con la materialidad. Por ello, el uso del barro como material ancestral es valorado y resignificado, mediante acciones y gestos corporales. A la par también que tiene el potencial de expandir la práctica performativa en el ámbito local, desde la investigación y la propia experimentación.

Así, surge la necesidad de incluir un elemento orgánico, analizado desde el punto de vista del cuerpo y la materialidad, el cual permita generar una investigación desde las artes. Ya

que hay contados eventos culturales llevados a cabo dentro del país, en ciudades como Guayaquil, Quito, Cuenca, como, por ejemplo, en el Centro de Arte Contemporáneo o el antiguo Hospital Militar, que promueven presentaciones performativas para su mayor difusión.

En este sentido, existen pocos estudios realizados sobre la performance a nivel nacional y de los cuales, no ofrecen producciones artísticas como resultado de la investigación, porque son más de carácter explorativo y biográfico. Así mismo, en la ciudad de Ibarra se puede apreciar que no es tan frecuente hallar prácticas performativas, como resultado de indagaciones realizadas y aunque existen pocos registros visuales en el internet realizado por estudiantes universitarios de la localidad, estos no son suficientes.

Por tal motivo, hay poca ampliación y diversificación de otros materiales en la performance de la ciudad, a pesar de que a nivel internacional es ampliamente practicado y extendido más allá de la frontera marcada por el arte (Albarrán y Albarrán, 2019). Pues abarca distintos medios, lenguajes y materiales, como es el caso del barro, que no ha sido todavía explorado dentro del ámbito performativo local y no hay eventos o festivales culturales que promuevan este tipo de arte.

Por otro lado, no existen producciones performativas donde se use el barro, a pesar de que es un material que tiene una herencia histórica, artística y existen saberes heredados por los pueblos, no hay ningún evento cultural o festival que promueve la performance. Por consiguiente, esto ha significado una dificultad a la hora de generar experiencias diferentes en el arte, que permitan con el apoyo de la tecnología, pensar como una posibilidad o alternativa para la manifestación artística visual local.

Pregunta clave del proyecto de investigación.

¿Como se relaciona el cuerpo y el barro desde la performance, para la creación de una nueva propuesta artística en Ibarra?

En este sentido, el performance permite incluir otros elementos, como es el caso del barro que puede ser analizado y experimentado desde el punto de vista del cuerpo y la materialidad. Para generar de esta manera, una investigación desde las artes en Ibarra, puesto que aún no se ha realizado todavía un análisis investigativo a la par de un proceso de experimentación, sobre la relación del cuerpo y el barro desde la práctica performativa en la ciudad.

Aunque a nivel nacional, regional y mundial si se lo ha realizado, como lo hace notar un estudio argentino. Donde intentan examinar las acciones que desarrollan los estudiantes entre sus cuerpos y el barro, los cuerpos de otras personas, el espacio, en una relación que ya ha sido trabajada por varios artistas, que trascienden el lenguaje corporal y visual de manera proactiva e incluso crítica (Olio, Toro & González, 2018).

Así, los artistas internacionales promueven la creación de obras de arte diferentes, usando el barro como único material y el propio cuerpo para la generación de obras, desde una perspectiva diferente a la tradicional, con el fin de promover la expansión del material, desde el ámbito educativo a las futuras generaciones (Olio, Toro, & González, 2018)

En este sentido, el presente proyecto de investigación aporta a la ampliación de las prácticas artísticas, brindando un aporte cultural al arte Performance local, con respecto al abanico de posibilidades que puede ofrecer. Por esta razón, los resultados que se obtienen de la indagación contribuyen a generar un aporte y un cambio significativo, tanto a la sociedad

como a la cultura, arte, ciencia y educación, puesto que en el arte existen muchas alternativas de expresión libre, una de ellas es la performance.

Por ello, la investigación desarrollada está encaminada a ampliar las prácticas artísticas, a generar nuevas experiencias, desde la experimentación de materiales como el barro y desde las significaciones del cuerpo, para producir investigación desde las artes visuales. Tomando en cuenta el proceso como parte importante de la producción de las obras, las mismas que permiten una producción de obras performativas a nivel local.

Por eso, es necesario realizar una investigación enfocada desde la teoría y vinculada a la práctica, porque no existen estudios de la performance con esas características a nivel provincial y local. Por tal motivo, los conocimientos generados sirven como punto de partida, para realizar o ampliar futuras investigaciones, Para ello, se considera necesario tomar en cuenta el campo de la ciencia y el arte, para producir una propuesta diferente.

Los beneficiarios del estudio son las Artes Escénicas de Ibarra, el campo artístico de la cultura local, los artistas y artesanos que deseen explorar la práctica artística. De esta manera, el trabajo se convierte en un proyecto viable, porque ayuda a entender como desde las artes contemporáneas se puede generar importantes aportes en la investigación científica.

También, este estudio es un referente confiable, que contribuye a la reflexión, interpretación, creación de conocimientos tanto teóricos y prácticos en la investigación local. Además, este estudio sirve como fuente de consulta para estudiantes, como aporte a la cultura desde un arte contemporáneo más actual, sin dejar de lado las prácticas tradicionales de los pueblos, consiguiendo de esta forma, una resignificación del cuerpo y el barro como material ancestral.

2. FUNDAMENTACIÓN DEL TEMA DE LA OBRA

2.1 Conceptualización Teórica del Tema.

La inspiración para realizar las obras surge al usar el barro como material histórico, debido a su trayectoria y peculiaridades, en una fusión de los elementos de arte tradicional con el contemporáneo. Entonces, en las escenas se toma al cuerpo, como un soporte, un objeto, ritual, una extensión del espacio, un ente creador de la acción. En este sentido, el material se emplea bajo una concepción más contemporánea, desde el punto de vista de la materialidad, tomando en cuenta las emociones y expresiones corporales. Así también, los mensajes que se muestran en el desarrollo de las tres micro escenas de la propuesta artística.

2.1.1 El performance como práctica artística

Breve recorrido

El performance es considerado una manera de representación artística de las artes visuales y escénicas, que se caracteriza por incluir algunos elementos, ser interdisciplinar y tener un vínculo con el espectador. Ello permite expresar a través de las practicas corporales, emocionales y los saberes, las diversas manifestaciones y problemas sociales, políticos, económicos, culturales, del hombre, articulando, además, la danza, el teatro, música y el arte plástico. A continuación, un breve recorrido por los inicios y el desarrollo de la performance hasta la actualidad.

Los orígenes de la performance empiezan a principios del siglo XX, bajo la misma línea de las corrientes: Dadaísmo, Futurismo, Arte Conceptual, Bauhaus. Quienes desde ya rechazaban la obra de arte como producto final, en este sentido, se enfocaron más en valorar la reflexión conceptual que la obra en sí misma. Así pues, el cabaré Voltaire acogió en sus primeras acciones performativas al movimiento dadaísta. Entre los artistas más destacados

están: Tristán Tzara, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Jhon Café, Sol LeWitt, Allan Kaprow, etc (Blanca, 2016).

Es así como, la performance, acoge el concepto de producir arte en la calle, para transformar la vida de los seres humanos, abandonando los museos donde siempre la mayoría lo hacían (Mendoza, 2019). De la misma forma, en Alemania nace Fluxus con el artista estadounidense George Maciunas, este grupo llegaría a Europa, Estados Unidos, Japón, entre los años 60 y 70, aquí, se incluirían diferentes medios, la interdisciplinaridad, varios materiales de otros campos, por ello, con el artista John Cage este movimiento se volvería importante, para la evolución de la performance (Ferrer, 2020).

También en esta década aparece el Arte Procesual, originado en la mitad de los años 60, el cual, da más importancia a la parte del proceso que al objeto en sí mismo (Foster, Buchlon, Krauss, & Bois, 2006). Es así como, en 1970 aparece con más fuerza el vídeo performance, con el dúo formado por los artistas británicos Gilbert y George, quienes convierten sus cuerpos en esculturas vivientes, donde muestran su vida cotidiana, la moral, los valores de la sociedad, desde un arte contemporáneo actual (Flynn, 2002).

De acuerdo con Rubio (2016) quien afirma que, en los años ochenta la performance adquirió un tecnicismo, cuyo tema y estructura ya estaba definida, de esta manera, surge una performance desde un contenido social, político, cargado de metáforas corporales subversivas, feministas, poéticas, de protesta y desacuerdo, mediante la palabra, donde la conciencia del colectivo también forma parte. Es aquí, donde la artista Ana Mendieta permite a su cuerpo ser maltratado y violentado como crítica al arte feminista.

Así pues, el arte de acción en Latinoamérica está representada por la cubana Ana Mendieta, cuya crítica al arte feminista y su trabajo desde la escultura, el arte corporal, la

fotografía es muy reconocida. Puesto que, ella explora todas las posibilidades de los materiales orgánicos, incluso con el propio cuerpo, llevándolo a una comunicación intra y extrasensorial, desde la ritualidad, con los elementos de la naturaleza. En cambio, en el Ecuador el performance se configuró desde el lenguaje del cuerpo y las prácticas artísticas tradicionales, apareciendo a mediados del siglo XX, como una alternativa de comunicación para los artistas y de experimentación para la producción de obras (León, 2019).

Entonces, se puede decir que, este arte surgió en el país a raíz de la fusión de las Artes plásticas y los medios audiovisuales, fotográficos, como una categoría importante que evolucionó con el pasar de los años. De acuerdo con Diario La Hora (2010) el proyecto de registro en vídeo y foto performance "12 a 12" realizada por María López en el 2007, reuniría a artistas de Guayaquil, Quito y Cuenca, como Saskia Calderón, Andrade Valeria, Toro Damián, donde se recogería y analizarían algunas de las obras, para la generación de acciones performativas a partir de conceptos, referentes, teorías y disciplinas. Esta acción generaría en la década de los 90 el surgimiento en Quito, de artistas experimentales, que integrarían las relaciones entre las instituciones, artistas y la comunidad.

Las artes escénicas en la performance.

El performance es un arte escénico, capaz de integrar algunas disciplinas, como: el teatro, la música, el vídeo, la poesía. Además, permite vincular algunos elementos como el escenario, la interpretación, improvisación, para la manifestación artística del cuerpo en acción. Así, en la escena, la representación del cuerpo se puede mostrar desde diversas expresiones y no necesariamente tiene que establecerse desde un montaje escénico particular (Delgado & Hamm-Delgado, 2017).

Por tanto, puede ser desde un espacio físico real y también desde otra expresión artística como en el caso del teatro, que ha salido del ámbito de la actuación, de un libreto previo establecido; para incorporarse a la performance como una forma de lenguaje (García Pindado, 2017). Aquí, el drama se relaciona con la verdad presente de la obra y la narración se libera de un texto dramático, que generalmente tiene un argumento lógico, con un principio, desarrollo y fin (Riñao, Mier, & Pozo, 2017).

De esta manera, las imágenes brindan una información no narrativa, no lineal; además los gestos, elementos, no tienen sucesión o explicación, ya que el espectador es quien reconstruye la narración, apropiándose de esta forma de la obra y produciendo una morfosis con el significado de quien lo interpreta (Valero, 2017). Según Martínez (2020) Butler habla sobre el lenguaje performativo y la interpretación, hallando que el habla se encuentra en el cuerpo. Así, el habla le pertenece al cuerpo y este constituye una serie de aspectos relacionados con el lenguaje comunicativo general, como, por ejemplo, el corazón y la piel, pero en menor importancia.

Por tanto, el cuerpo manifiesta quien es, ya que tiene todos los elementos de la carne, la razón, la filosofía y la espiritualidad, porque no solo tiene la memoria en el cerebro, sino también en el tacto, el olfato, la piel, el cabello, las palmas, la mirada y las emociones. Pero al estudiar la historia, se encuentra muchas visiones, varios estudios interdisciplinarios sobre lo corporal. Una variedad entre el cuerpo artístico, fotográfico, escultórico y los cánones de belleza de la pasada época, así como, lo cibernético, la biopolítica y su reproducción física (Ursache, Nanu, & Calvente, 2017).

Entonces, la performance como proceso de investigación y producción artística brinda la capacidad de explorar diversas formas, varias expresiones, en un arte vivo. Restaurando la

comunicación entre el cuerpo, el barro, la exploración, la práctica y el video, para mostrar un proceso de acción y creación virtual. Además, cumple la función de profundizar los aspectos emocionales, sensoriales y reflexivos de la práctica, en una obra de acción mediante el lenguaje comunicativo corporal.

Por tanto, la imagen del artista se puede mostrar de algunas formas ante el público, una de ellas es la analógica, que raramente es examinada por las ciencias, pero que captura los gestos, posturas o movimientos del cuerpo en tiempo real. Y es el camino de quienes escogen ocupar espacios diferentes, injertando gestos particulares de su vida diaria de una esfera a otra. Así, en reflexión crítica al artículo de Mauss (1934) el cual trata sobre las técnicas corporales contemporáneas, se puede explicar que los movimientos corporales, tienen un enriquecimiento más amplio de las expresiones del cuerpo, al incluir el estudio entre las diversas disciplinas de la ciencia.

De esa manera, se puede señalar que la historia y la interculturalidad también intervienen, se muestran como razones explicativas de una relevancia social acerca del cuerpo. Ello se desprende de la observación, utilizando varios ejemplos, como la ubicación de los brazos y de las manos al caminar. Puesto que, a su vez se configura y constituye una naturaleza social, la cual, no es simplemente la consecuencia de movimientos físicos individuales, sino de algo que el cuerpo tiene que decir.

Alternamente, las afirmaciones sociales sobre los movimientos y gestos corporales no obstaculizan un pensamiento interdisciplinar más global (De la Calle, 2011). Con eso se puede decir que, la exigencia de las técnicas corporales, se establecen mediante la difusión de las mismas y la teorización del carácter social, que a un inicio a Mauss no le importaba mucho.

Entonces es evidente que, el desarrollo de la puesta en escena aporta significativamente desde la conciencia, la valoración e intervención corporal, como una contribución importante a la obra, donde se toma en cuenta la postura que adoptan las partes del cuerpo, con el objetivo de incrementar la conciencia física y los movimientos corporales (San Cristobal, 2018). También es posible crear movimientos suaves o discordantes, desde la construcción de acciones como resultado de la integración de diferentes posiciones fusionadas armoniosamente en la danza.

Así, la performance abarca algunas disciplinas, entre ellos la danza Butoh, por ello, en el proceso de acción, se incluye la interacción, interrelación, retroalimentación entre las prácticas de vida del artista, para poner a prueba la experiencia creativa. Así como lo expresa (Merodio, 2014), para impulsar los modos de atención, activar la participación física y las diferentes sensaciones, se incluye el video-audiovisual. Mediante los ejercicios de exploración, reflexión y participación, tomando en cuenta los recuerdos, palabras, gestos y la relación con la materialidad.

2.1.2 La performance y su materialidad.

Entonces en la performance, es importante añadir el mito como un aspecto a tomar en consideración, ya que es a partir de este, que se expresa e interpreta una relación primordial con lo ritual. Es decir que, la materialidad en el performance se cristaliza a partir de lo efímero, para la creación de la producción, tomando en cuenta el tiempo, espacio, la presencia corporal, el sonido, la atmósfera y el ritmo (Marrero, San-Martín, & Pérez, 2021).

Así, los elementos que se encuentran como materialidad orgánica son ideales para la creación de una propuesta artística. Por ejemplo: la hierba, árboles, tierra, así, como también la materialidad inorgánica, junto a las acciones del cuerpo, el drama y la comunicación del

artista. En este sentido, el espacio abierto en la naturaleza ofrece un amplio horizonte entre la tierra y el cielo, los vastos lugares urbanos de la ciudad o si se habla del espacio interno del artista que puede llegar a ser estrecho (Gómez, 2005).

Según García (2013) el artista Jhon Cage, consideraba al entorno como una fábrica de sonidos musicales diversos, que se puede investigar para la creación. Así mismo, la acústica es importante en el espacio, puesto que el sonido entra en juego con la dramaturgia. Por ejemplo, la representación de Monk Meredith "Canciones que brindan ascensión", lo objetual de la escalera juega con el espacio, además del sonido y la composición musical, aquí la artista busca el sitio que puede ser el adecuado, para la generación de una obra a partir de la investigación artística (Galera, 2020).

La performance como práctica artística y parte del proceso creativo.

El investigador y el artista durante el desarrollo de su trabajo puede cambiar los materiales, observar, efectuar el proceso, reflexionar, replantear para modificar el plan inicial sobre la obra. Es decir que, la práctica artística no se convierte solamente en el objeto de estudio, ni tampoco de ilustración, sino en el medio por el cual se efectúa la investigación (Cussen, 2017). Por lo tanto, el desarrollo de una obra de arte puede ir desde la idea, la experimentación de la materia prima, la investigación que es una parte fundamental que se ignora por completo, hasta la presentación de la misma.

La artista performativa María Contreras (2017), sostiene la necesidad de modificar el paradigma y la epistemología tradicional de las ciencias, que han migrado sin mayor dificultad al campo de las Humanidades y las Artes. Ya que, se ha venido minimizando el valor que tiene la práctica artística para la creación, por ello, este adquiere validez como medio de

investigación, para eliminar la idea existente de que sólo la teoría produce conocimiento científico (Cussen, 2017).

Como lo manifiesta la artista Esther Ferrer en una de sus exposiciones Espacios entrelazados, donde ejecuta sus obras desde una práctica experimental, creativa con un tinte emocional, reflexivo y social (Rekalde, 2018). La obra además puede estar integrada por elementos narrativos y no narrativos del teatro. De esta manera, el arte visual Performance incluye aspectos como: el espacio, tiempo, el sonido y el espectador, así como el concepto anteponiendo al objeto (Riñao, Mier, & Pozo, 2017).

La obra en este sentido es un proceso, una producción artística o un fenómeno social, en el cual, se distinguen situaciones internas o externas, por ello, es importante investigar cómo se realizó el objeto o símbolo y los contextos sociales que hay detrás. Ya que, la interpretación de la obra performativa puede cambiar su significado, con el paso del tiempo y convertirse en algo diferente para las generaciones futuras (Facuse, 2010).

Es decir, que el arte es la composición significativa de lo simbólico, sociológico, psicológico, antropológico y no solo lo que efectúa el artista. Por tanto, lo que se determine como creación debe ser concebido desde el contexto cultural o social del ser humano, analizado desde diversas disciplinas, perspectivas o ángulos, para aclarar con mayor especificidad que es arte y que no lo es, comprendiendo también que el proceso forma parte de la obra.

El video y la fotografía como partes integrantes de la acción.

El video a principios del siglo XX fue considerado por los movimientos artísticos como una herramienta de registro y documentación de las acciones performativas, puesto que anteriormente las fotografías desempeñaban esta función. Actualmente, con el avance

tecnológico es más accesible el uso de los dos recursos, convirtiéndose de esta manera, en una forma de grabación y registro (Cumplido, 2016).

El video y la fotografía entonces se constituyen en dispositivos referenciales tanto en la performance de acción, como en el teatro, la danza, en los medios digitales y audiovisuales ya que extraen los cuerpos que se han bloqueado históricamente y la imagen corporal se desarrolla en cada acto simbólico. Es así, que esta relación da lugar a numerosos discursos contemporáneos, formas, modas, géneros, dispositivos que se expanden y proliferan significados, que se encuentran conectando el arte con la nueva tecnología.

Entonces, el cuerpo refleja tanto los aspectos técnicos, como la capacidad del comunicador para expresarse personalmente, desde una variedad de experiencias vivenciales. En este sentido, los adelantos en la tecnología permiten comprender la multiplicidad de factores que intervienen al presentar el cuerpo desde ángulos, planos y condiciones distintas de manera virtual (Ceriani, 2012). Estos cambios, conducen inevitablemente a nuevos vínculos, en donde de manera consciente e inconscientemente se pueden experimentar nuevas sensaciones, percepciones, tanto emocionales como cognitivas, reflejadas en las formas que adopta el cuerpo.

Así mismo, el sonido ha evolucionado como una expresión automática que va a la par del fortalecimiento y mejora del video. En definitiva, la comunicación audiovisual, debido a los diversos medios visuales y sonoros que lo conforman, es uno de los modos de expresión que crea en el espectador la mayor ilusión apegada a la realidad, porque genera estímulos sensoriales, con el cual, desarrolla una forma para cubrir diferentes áreas de la percepción humana (Badía, Costales, & Del Valle, 2017).

Es decir, que el performance se convierte en un producto resultado de la aplicación de los medios tecnológicos, donde el sonido y el espacio se conjugan mientras la temperatura y el olor desaparecen. La pantalla de la cámara, el ángulo y el ambiente se convierten entonces en limitantes, así la transmisión en vivo desmaterializa al cuerpo, que es interpretado por la maquinaria virtual, transmitiendo la corporalidad y expresividad en las herramientas digitales (Faba, 2021).

Figura 1. *Transfiguración elemento tierra.*



Nota: Esta imagen titulada Transfiguración elemento tierra, corresponde a una de las obras de las artistas Yeni y Nan, de 1983/2013, quienes trabajaron con elementos que se encuentran en la naturaleza sus obras. Tomado de la Revista de Arte Contemporáneo Artishock. **Fuente:** Artishock, (2019).

Por tal razón, el cuerpo forma parte de una serie de experiencias diferentes e irrepetibles. Así, la exploración realizada, por ejemplo, por las artistas venezolanas Yenny y Nan, desde el medio video gráfico en relación con la naturaleza, muestra que, desde una experiencia existencial sin tomar en cuenta la construcción de objetos, se puede comprender la relación existente de lo corpóreo con los elementos naturales, teniendo en cuenta la espiritualidad y la psicología (Artishock, 2019).

Por otro lado, en la obra performativa "Transfiguration" del artista Olivier de Sagazan, quien integra en sus personajes elementos como: la fotografía, pintura, barro, escultura. Se puede observar, que el tiempo de duración del vídeo se ve cortado por el proceso de edición y montaje de la obra; además inserta efectos de aceleración y letargo en el tiempo, con esto

consigue acentuar los movimientos del cuerpo y su narrativa, en una danza ritual donde su personaje es creado (Cumplido, 2016). Así, en la escena "Santo de Nemorensis" emplea herramientas audiovisuales como: elipses temporales, ciertos planos y ubicaciones de la cámara, con la intención de incluir algunos lenguajes narrativos (Cumplido, 2016).

Figura 2. *Transfiguración con sobre modelado del cráneo y la cara*



Nota: En la performance en video del artista Olivier de Sagazan “Transfiguración” realizada en el 2008, muestra como poco a poco cubre su cuerpo con barro, iniciando por los brazos, torso, luego el cuello, cabello, terminando en su rostro. Cubriendo de esta manera su identidad personal y dando lugar a una transformación ritual de gestos y movimientos corporales, gestuales y de movimiento. **Fuente:** Cumplido (2016).

Figura 3. *“Santo de Nemorensis”*



Nota: El artista Olivier de Sagazan, incluye en su performance en video “Santo de Nemorensis” del año 2011, ciertos elementos como los planos medios y generales de la comunicación audiovisual, no con la intención de transformación como en la obra Transfiguración, sino para conseguir el desplazamiento de su cuerpo en algunos puntos del lugar. **Fuente:** (Cumplido, 2016).

En este sentido, en el espacio escénico, digital y simbólico, se evocan algunos pensamientos sobre la relación entre arte y las tecnologías actuales, de manera más determinada. Por tanto, el proceso de materialización entre el cuerpo, el espacio escénico, las

formas, pueden configurarse desde la técnica espacio temporal y la tecnología digital. Para Huerta y Domínguez (2019) la manifestación digital está directamente relacionado con el proceso de investigación y conocimiento, con prácticas estéticas y sensibles, que enlazan al cuerpo y a la mente con diferentes percepciones del entorno, aportando así una realidad nueva.

Por ello, para conocer lo que le ocurre al cuerpo entre las escenas analógicas y digitales, se considera la experimentación y la experiencia. Partiendo de la construcción de un performance vinculado a la acción en el escenario, antecedido por un lenguaje multimedia, con dispositivos audiovisuales de configuración interactiva (Ceriani, 2012).

De igual manera, el empleo del símbolo como sinónimo de profundidad, multiplicidad e imprecisión, incluye no solo el intelecto, sino también expresa la psiquis y las emociones. Ya que es a través de él que existe la vinculación entre la mente y los recuerdos, que es importante para el reencuentro. Por ende, la actividad simbólica es necesaria, para que la mente y el corazón reaccionen al mensaje y se unan a la experiencia, cumpliendo la función de esconder, mostrar, apartar y fusionar.

Es decir que, todo puede volverse simbólico si puede ocasionar una respuesta holística y emocional, en diferentes niveles o en otras ocasiones, siempre que active la parte simbólica en el sujeto (Tirado & Mora , 2017). Por esta razón, una parte fundamental que se tomó en cuenta en la investigación es la relación del cuerpo con el barro desde el conocimiento, la materialidad, espiritualidad y el proceso de creación. Donde, los elementos simbólicos dan lugar a la transmisión de esta mágica realidad, que la razón no puede comprender plenamente.

2.1.3. Uso del barro en el performance

El término barro comprende algunos elementos que la componen como: la arcilla, tierra orgánica y roca. Para (Guzmán & Villegas, 2020) los depósitos de este material están

compuestos por tierra, arcilla, agua, arena, en una mezcla formada por sedimentos. Así, el barro tiene una composición de elementos orgánicos, que le conceden la característica principal de ser plástica y modelable para la elaboración de objetos utilitarios, artesanales y únicos (Lynggaard, 1976).

Para que el barro funcione de manera adecuada, se debe considerar necesario entender al menos algunas características que la distinguen de otros, por ejemplo, es un material de formación laminar, muy absorbente. También, la masa en presencia del agua se extiende convirtiéndose en húmeda, plástica y blanda (Morales, 2010). A menudo, está mezclada se encoge en un 10% al secarse. Además, la dureza del barro aumenta cuando se expone a temperaturas superiores a 600 ° C en el horno (Pérez, 1987).

Para, Gardner (1997) la combinación de los materiales orgánicos le confiere al barro una calidad única. Es así como, resultado existen innumerables tipos de barros con variaciones mayores o menores de plasticidad. Según Lynggaard (1976) la calidad del barro aumenta en la cantera considerablemente, al estar expuesta durante varios meses en contenedores, para evitar su dispersión y estar bajo agentes como: la lluvia, el sol y el aire.

Entonces, el barro se convierte en un elemento modelable, que se usa no solamente para hacer utensilios de uso cotidiano o para el desarrollo del arte tradicional, si no que, además permite ser combinado con el cuerpo, para la realización de un arte más contemporáneo como el performance. Por ello, a nivel internacional es un material recurrente, que se emplea de maneras readaptadas, renovadas, poniendo en juego los procesos creativos, generando una contraposición a los estilos tradicionales (Leyun, 2017).

En este sentido, como contraste a lo analizado anteriormente, a continuación, se presentan a los artistas que utilizan el barro como material en sus obras. Los mismos que han

logrado resignificar el material y el proceso de la escena, mostrando a la par la relación del cuerpo con el material en la práctica performativa. Entre ellos tenemos el caso de Tania Bruguera, Miguel Barceló y Josef Nadj, Susana Guerrero, Saskia Calderón, Juliana Frías y Miriam Medrez, los cuales son analizados desde un punto de vista del uso del barro.

En este caso, la artista Tania Bruguera confeccionaría un traje con barro y clavos, que exhibiría en la Habana Cuba en 1998, el mismo que se encuentra basado en un mito, ya que en todas sus obras incluye el contenido histórico, a través de la combinación de su propio cuerpo. De esta forma, Tania expresa a una América Latina con una fusión de herencias ancestrales, tradiciones y costumbres, con una historia de conquistas que la hacen diferente a las demás culturas. Por ello prefiere aprovechar la tecnología mediante las plataformas virtuales para mostrar al mundo, la censura que existe en su país.

Figura 4. *Destierro*



Nota: A manera de protesta política y social, la artista Tania Bruguera realiza la obra “Destierro” **Fuente:** Prensa Malba, mencionado por Gigena (2020).

Por su parte, los artistas Josef Nadj y Miquel Barceló produjeron la obra Paso Doble, la cual, no tiene género porque es novedosa, en una mezcla entre el espectáculo y el acontecimiento. En este sentido, los artistas muestran el proceso de creación y fusión, buscando durante la escena, la esencia, mientras luchan con la materialidad. Para ellos lo fundamental es el proceso, en el tiempo y el espacio, ya que consideran que la creación es efímera.

Por ello, en el escenario presentan una pared de barro como un lienzo, donde modelan figuras antropomórficas, golpeando, destruyendo, realizando orificios, líneas, lanzando bolas, con las manos, haciendo gestos y trabajando en el piso. Además, el artista Barceló coloca en la escena vasijas de barro en el cuerpo de Nadj, convirtiéndolo de esta manera en una figura de barro viva, formando parte de la obra.

Figura 5. *Paso doble*



Nota: Los artistas Miquel Barceló y Josef Nadj en su presentación performativa “Paso Doble” en vivo utilizan la arcilla para crear una obra temporal, en un proceso de construcción y destrucción de la obra. **Fuente:** (Ramón, 2006)

Por otra parte, el artista performativo Olivier de Sagazan, se inclina por realizar obras visuales y escultóricas usando el barro, porque sostiene que sin el cuerpo no habría acción performativa. La misma que no solamente está relacionada con los significados corporales, o con la forma de hacer dramaturgia y danza, sino con el sentido de forma meta corporal. Oliver en la escena Transfiguración ejecuta un proceso ritual, utilizando sobre su rostro el material en un proceso de transformación y reconstrucción en su totalidad, encontrando varias posibilidades de rehacer su rostro.

Figura 6. *Transfiguración*



Nota: Representación de la obra “Transfiguración” del artista Olivier de Sagazan en el que paulatinamente se muestra los estados psicológicos del hombre de manera fílmica **Fuente:** (Snobclub, 2020).

En este sentido, el cuerpo se convierte en material que complementa la escultura viva, la cual, es realizada durante un proceso llevado a cabo de forma natural, ya que durante el filme paulatinamente va cambiando y transformándose en un organismo cinemático. Manteniendo de esta manera una crítica al estatismo y al quietismo, encaminado a contraponerse a la contemplación, prevaleciendo el movimiento performativo en la escena antes que la creación de la obra escultórica en el espectador.

Figura 7. Rito.



Nota: la performer Susana Guerrero en su obra “El despertar” expresa la existencia misma del artista
Fuente: (Colmenero, 2021).

Así, la artista Guerrero al exponer sus obras performativas para los turistas que visitan la ciudad de Toro, encamina su performance desde el nacimiento o cambio de ciudad, lo representa como una evolución desde el barro en el que Toro estaba sumido, de allí su nombre El despertar. Hoy por hoy gracias a las diferentes expresiones del arte como la música, todas sus obras se presumen a los turistas que visitan aquella ciudad.

Por otra parte, la artista Saskia Calderón en su obra Mater realizada en el 2017, habla sobre el matriarcado en las culturas aborígenes, que en algunos casos todavía prevalecen aún en la actualidad. Además del violento quebrantamiento que sufrieron a causa de la conquista, la colonialización, con la imposición de ideas sobre el pecado, la vida o la muerte, que modificaron las creencias existentes.

Figura 8. *Mater*



Nota: La artista Calderón en su obra titulada “Mater” (2017) muestra un performance donde ella se introduce en una vasija como si esta fuera simbólicamente un vientre o un útero, un espacio en el cual ancestralmente era ocupado por los cuerpos sin vida de nuestros antepasados. Tomado del estudio publicado en la revista de Arte Contemporáneo Index **Fuente:** (Bomnin, 2020).

Aquí, la activista en la obra ingresa a una vasija de barro, recordando aquella ritualidad llevada a cabo por los ancestros, produciendo melodías con la voz que evocan la existencia de la mujer como protagonista en la antigüedad. En este sentido, la vasija de barro se convierte así en un útero donde se origina la vida, devolviendo la artista de esta manera, la femineidad al universo y el lazo con la madre tierra, sin dejar a un lado los procesos de fusión cultural y de creencias.

Figura 9. *Fuimos hechos de arcilla*



Nota: Momento de la performance Juliana Frías y más artistas realizando la obra Fuimos hechos de arcilla. **Fuente:** (Ramírez, 1990).

Por su parte, Frías, pintora y ceramista argentina en 1990 desarrolla la obra Fuimos hechos de arcilla, en donde se transforma en una escultura viva de arcilla. La obra está inspirada

en los diferentes mitos que hablan sobre los hijos de las entrañas y se desarrolla a orillas de una playa, en donde junto a otras artistas cavan un hueco, para mezclar el agua de mar con la tierra y luego introducirse en él.

Figura 10. *Palimpsesto*



Nota: Fina Ferrara durante la performance “Palimpsesto” **Fuente:** (Diario El Norte, 2020).

La artista Ferrara, combina en sus obras performativas el barro con su cuerpo, para mostrar las experiencias que viven muchas mujeres. Las mismas que trata de proyectar haciendo una reflexión, para borrar esta herencia que existe en el pensamiento de todos los actores de la sociedad. Alrededor de la escultura de la artista Miriam Medrez, la bailarina performativa Fina se coloca barro en su cuerpo, como si este fuera un lienzo, realizando diferentes movimientos, que reflejan una danza contemporánea expresiva.

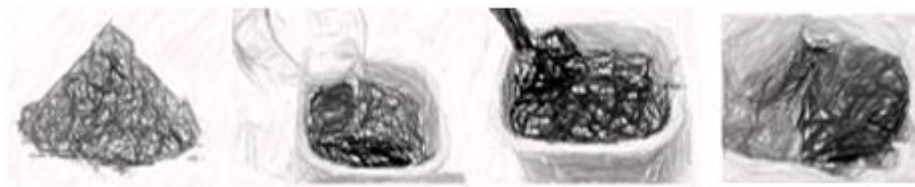
A continuación, se efectúa un análisis reflexivo sobre el barro de alfarero, los materiales, la preparación adecuada, con sus diferentes usos y técnicas tradicionales, aplicadas a un arte más contemporáneo, para la creación de objetos que formarán parte de la propuesta creada. Cabe señalar que, el barro para alfarero es de color marrón rojizo por su alto contenido en óxido de hierro, se utiliza para la fabricación de ladrillos, vasijas, maseteros, tiestos, ollas, jarras, entre otros (Dilon, 2020). De acuerdo con Pérez (1987) el barro graso, debido a su

plasticidad y alta contracción, se puede combinar con las pastas de porcelana y cerámica para obtener más plasticidad, translucidez y resistencia.

Por otro lado, los instrumentos que utilizan los ceramistas en sus obras son muy diversos, de acuerdo con los requerimientos, Sin embargo, según Gálvez (2017) tanto los alfareros prácticos como los experimentados terminan creando sus propias herramientas, porque es muy fácil de hacer y es una extensión de las manos. Según Gardner (1997) sugiere que la lista de herramientas es variada, por ejemplo, se emplean estecas, pinceles, vertedor, esponja, balde, agua, cuerdas de nailon, paneles de yeso, tela, rodillo de madera, tamiz, cuchillas y delantal.

Para preparar el material, hay que triturar la arcilla en varios pedazos. Depositándolos en un recipiente con agua, permitiendo la absorción por algunas horas, luego se tamiza con una malla de nylon, para obtener una consistencia cremosa y suave (Gómez, 2019). Además, Lynggaard (1976) indica que se debe agregar una porción de ladrillos molidos y cernidos para proporcionar dureza a la mezcla. Luego se coloca en paneles de yeso, para absorber el exceso de agua, posteriormente se recoge y se guarda en un recipiente para su posterior utilización.

Figura 11. *Preparación del barro.*



Nota: Proceso de elaboración del barro (Dibujo realizado por la autora, 2021).

2.1.3.1 El barro y su presencia en las artes.

Para la elaboración de la vasija de barro, existen diferentes técnicas que se puede aplicar, tales como, la del amasado que consiste en quitar las burbujas de aire con las manos por unos minutos, manteniendo la humedad y plasticidad adecuada (Lynggaard, 1976).

Figura 12. *Técnica del amasado.*



Nota: Amasado del barro (Dibujo realizado por la autora, 2021).

Después de amasar está listo para su uso, para ello, se puede utilizar la técnica del cordel, donde se toma un trozo de arcilla, se forma una cuerda con las dos manos, haciendo presión sobre la mesa (Tomei, 1974). De igual modo, el cordel es enrollado entre sí, para formar la base del objeto, luego se realizan más tiras de barro del mismo grosor para colocarlas sobre la base y enrollarlas una sobre otra, para levantar la pared del objeto, hasta obtener la altura deseada (Tomei, 1974). Para finalizar, se alisa el interior y el exterior con los dedos o un pedazo de cuero, para darle un mejor acabado al modelado (Gardner, 1997).

Figura 13. *Elaboración de una Vasija de barro, con la técnica del cordel.*



Nota: Proceso de elaboración. (Dibujo realizado por la autora, 2021).

Uso del barro en la parroquia de Tanguarín.

Durante varias generaciones el pueblo ibarreño especialmente el indígena ha desarrollado una relación muy cercana con el material, especializándose en el manejo tanto de las técnicas como en los diferentes tipos de barro. Las mujeres de las comunidades han jugado un papel fundamental, para la conservación de este antiguo oficio en la ciudad de Ibarra, el cual, ha servido como medio de sustento económico para las familias desde hace generaciones.

Figura 14. *Proceso de elaboración. Modelado.*



Nota: Para la elaboración de una vasija de barro, los artesanos de Tanguarín mezclan tipos de barro que son mezclados y amasados bien y a continuación proceden a colocar el material sobre una olla vieja, estirando la masa hacia arriba para levantar las paredes del objeto y finalmente con un trozo de cuero viejo dan forma a la boca de la vasija **Fuente:** (Viajandox, s.f).

Así, la parroquia de Tanguarín en San Antonio de Ibarra, es una localidad perteneciente a la ciudad de Ibarra, aquí viven artistas reconocidos en diversos campos del arte y la artesanía a nivel local, provincial e internacional, que se dedican a la elaboración de objetos utilizando el material. En el caso de los objetos artesanales de barro se emplean para la decoración interna y externa del hogar. Para elaborarlos, la arcilla es sacada de la cantera y es llevada al taller en cestas y bolsas a la casa del alfarero, donde es secada en terrazas o pasillos, extendiéndola en esteras (Cadena , 2002).

En este sentido, estos objetos son típicos de la artesanía local y nacen de la creación de los artesanos, quienes realizan ceniceros, saleros, floreros, recuerdos, lámparas. Además, elaboran réplicas de instrumentos musicales de la cultura Chorrera como: ocarinas, silbatos de agua, botellas, con formas zoomorfas que producen sonidos (Rosales, 2020). Utilizando el barro procedente de algunas provincias del Ecuador como: Carchi, Imbabura, Loja.

Para el mejoramiento de la calidad de los objetos, se deben combinar algunos tipos de arcillas, una vez conseguido el material líquido, se procede a colocar en moldes para luego darle un terminado artesanal a mano (Cadena , 2002). Es así que, los materiales empleados para el proceso de producción son: el agua, barro, barniz, pintura, etc. Aquí, la arcilla es

colocada a secar al sol, luego es triturada, tamizada, puesta en agua para conseguir una masa homogénea, y es amasada durante un determinado tiempo (Gardner, 1997).

A continuación, se modela la figura y se procede a secar al sol, para que adquiera dureza, luego es puesta en el horno a una temperatura mayor de 600 °. Una vez que ya está cocida la pieza, es colocada en un lugar para que se enfríe y como último paso es sumergida en pintura (Pérez, 1987). Por otro lado, el proceso para realizar una vasija comienza haciendo una bola de barro, la cual, es aplanada con las manos y con el rodillo. Hasta conseguir una plancha de barro, que es colocada sobre una cacerola vieja, cubierta previamente por una tela, que posteriormente es ubicada en la puerta o pasillo de la entrada del hogar (Cadena , 2002).

Comenta (Cadena , 2002) que, sin conocer el torno, el alfarero va dando la forma que tiene la olla, después realiza un cordel, que es aplanado con las manos y el rodillo. Luego es puesto alrededor de la olla levantando las paredes de la vasija, de esta manera. obteniendo la altura del objeto. Para conseguir el cuello, se emplea un trozo de cuero empapado en agua y se procede a dar la forma, con los cantos doblados hacia el exterior mientras se gira la figura y, finalmente, en el borde inferior son realizadas incisiones como decoración única.

Por otro lado, en la ciudad de Caranqui, Chuquín Jhonny opina que la forma de las vasijas recuerda a los antiguos recipientes que se usaban para hacer la chicha de maíz. En este sentido, María Tránsito sostiene que, para obtener un barro de mejor calidad, este debe provenir de la combinación de tres arcillas, para evitar que las piezas se quiebren al momento de someterlas al fuego. De ahí que, los objetos hechos con el material son secados de 15 a 20 días a la sombra, luego bajo la irradiación del sol, con la finalidad de ser quemados en un horno manual, construido con troncos y bejucos. En tanto, Chuquín cree que reevaluar la profesión

alfarera es importante, para que no se pierdan las técnicas heredadas de sus antepasados (El Comercio, 2019).

2.1.3.2 El cuerpo como territorio de expresión y experimentación en la performance.

A partir del 2006 se desarrollan una variedad de obras de arte, producto de investigaciones articuladas con la ciencia y la tecnología (Cárdenas, 2016). De esta manera, se ha logrado un sentido infinito, donde la piel se convierte en un espacio abierto sin límites, la epidermis sobre la que se proyectan diferentes pieles. Igualmente, según Viera (2019) la piel es en cierta forma, un dispositivo que se expande y cuya noción de órgano emocional, de territorio interno y externo, de material se expresa en el arte.

La performance muestra la piel como un sitio de experimentación, sin referencias concretas, pero que se establece independientemente abierta, magnificada y sin restricciones de la corporalidad del artista, con mucha expresión y estructuración de conceptos que deben reconsiderarse. También, la piel se asemeja a una página que puede ser leída, donde la materialidad del barro aparece como elemento que se expande y cuya textura se manifiesta con la capacidad de cuestionar el concepto de cuerpo (Brus, 2016).

Entonces, basada en estas palabras, el arte corporal permite a la piel convertirse en un dispositivo de arte, porque ya no se limita al interior y exterior. Por consiguiente, se puede expandir y reflejar como un órgano material capaz de expresar sensibilidad. En el trabajo de investigación se incluyeron algunas teorías que sustentan el estudio, desde el punto de vista del sujeto y las relaciones mantenidas con el cuerpo como: territorio, soporte material e inmaterial, ritual, memoria, metáfora, objeto y discurso, ligado a la configuración de las prácticas performativas.

En el arte performance el cuerpo es utilizado como soporte para la creación artística, por ello, la articulación de lenguajes artísticos en el espacio, el tiempo, se muestran como una relación entre la corporalidad del artista con la materia y la conexión del significado metafórico con la obra (Cárdenas, 2016). De modo que, el cuerpo es considerado como un objeto de arte por su estado material y la obra de arte también es mirada como sujeto, comportándose de una manera dual al mismo tiempo, adquiriendo un significado que es compartido.

Por ello, la corporalidad en la performance es tomada en cuenta como un medio, por el cual, el artista puede expresar diferentes temas. Un ejemplo de ello son los artistas George y Gilbert, que usan sus propios cuerpos como esculturas vivas y lienzos capaces de interpretar significados, reflexionar introspectivamente, de forma individual (Schimmel, 1998). Así como, la artista Trina Merry que establece como objetivo de la obra, la transformación sin prejuicios del cuerpo, siendo parte de un todo, cómo una fusión integral incluso del entorno, lugar o espacio (Gimeno, 2015).

De ahí que, el cuerpo como territorio material e inmaterial tiene una evolución importante, puesto que, el arte desde la objetualidad hacia lo inobjetual provoca que sea capaz no solamente de dimensionarse como imagen u objeto, sino también, como un vehículo de reflexión, discurso, protesta, activismo social, hacia una construcción con el otro y un cambio de su contexto (González, 2011). De manera que, la existencia identitaria del hombre está vinculada con la identidad, en este sentido, el cuerpo se convierte en un sujeto constituido de representaciones simbólicas culturales, sociales, que forman el yo y la persona.

Por este motivo, la corporalidad se convierte en un lugar o un sitio donde se crean imágenes impregnadas de recuerdos, experiencias, en el espacio y en el tiempo. Por tanto, en la actualidad se ha convertido en un objeto de estudio de las ciencias, teniendo en cuenta que

su uso en el mundo virtual ha sido reemplazado. Para de esta manera, integrarse y enlazarse a una memoria cerebral y emocional, donde las imágenes se apoderan del cuerpo.

Castro (2019) considera que, como lo sostenía Foucault, lo fundamental para el capitalismo es la corporalidad, lo biológico y somático. Por consiguiente, como lo afirman Zizek, Alemán y Rendueles (2008) la materialidad, la densidad corporal pueden desaparecer, para transformarse en una intervención tecnológica. Es decir que, el hombre tiene un vínculo con su identidad, la cual, se encuentra enmarcada en el cuerpo existencial, conformada por representaciones simbólicas, sociales e individuales.

El cuerpo como objeto, metáfora, ritual y memoria.

Por otro lado, en la geografía del cuerpo conflictúa un campo de batalla, términos utilizados por Barbara Kruger en una famosa foto de 1989, frase que coloca y pone al descubierto una confrontación infinita. De esta forma, el cuerpo humano siempre ha sido un campo de batalla, convertido en un mediador y transmisor de razones históricas, sociales, culturales, etc. De ahí que, los objetos, las cuestiones vivas y las discusiones de biología, retan los conceptos normativos, específicos del pensamiento histórico, y las teorías o áreas del arte, para la creación artística (Ramírez, Manonelles, & López, 2019).

En tanto, la composición de la obra está formada por una secuencia de sucesos, que sirven de guía hacia la formación del mapa geográfico del cuerpo en general, estos tienen sentido, cuando la experiencia se comunica y los procesos además de las emociones son fundamentales para la corporalidad (Cardona, 2017). A la vez, las experiencias describen cómo surge la construcción del significado en relación con el organismo, a partir de la práctica en el mundo que lo rodea, desde la experiencia del individuo, en el proceso de interacción,

aprendizaje y creación (Sanabria & Ávila, 2014). Entonces, este se manifiesta en los sentidos, en la esencia de los límites visibles, específicos, simbólicos y físicos.

Así, los elementos del lenguaje corporal que especifican estas partes tienden a decodificar la unión entre los espacios, los tiempos y los objetos en diferentes idiomas (Mallarino, 2017). Por tal motivo, los nombres que representan las partes del cuerpo forman campos que permiten expresar de manera efectiva nuevos significados, sin importar el idioma. Por eso, mediante la práctica y desde la vivencia propia, se forman los orígenes conceptuales, estructurales de una obra, haciendo que se comprendan las entidades o eventos desde el punto de vista corporal.

De esa manera, la performance se convierte en un mediador y catalizador de experiencias, que van más allá de la naturaleza de nuestro propio ser, para conectarse con lo espiritual o divino. Como sucedía con algunas culturas ancestrales, que se vinculaban con lo sobrenatural desde el rito o las ceremonias. Por eso, como parte de esa práctica, se incluyen algunos elementos de la naturaleza entre ellas: la tierra, semillas, agua, velas, sangre, fuego, etc. Entonces, la existencia identitaria del hombre está vinculada con su identidad y el cuerpo.

También, la corporalidad es considerada como lugar o límite, el constructo, que aporta a las interpretaciones culturales. Además, es analizado como espacio interno de la memoria, donde las experiencias vividas se recuerdan de forma individual o de manera colectiva (Aguiluz, 2004). De este modo, el cuerpo es capaz de recordar su historia, cultura, costumbres, vivencias, experiencias, saberes, cómo lo sostiene Gabriel Flores autor de la entrevista al artista Esteban Donoso dedicado a la danza en su país.

Por lo que, el cuerpo es una unicidad de herencias culturales, la suma de complejas vivencias, experiencias individuales y propias, que se pueden ir mostrando, expresando y

liberando, en una multiplicidad de emociones internas que afloran (Flores, 2019). Por tanto, el cuerpo es considerado como un territorio vasto, compuesto de memorias pasadas, presentes, que aprende, vive y está vinculado a la vida diaria.

Marco Legal.

Constitución de la República del Ecuador artículo 21.

La Constitución de la República del Ecuador (2018) establece que:

Art. 21.- Las personas tienen derecho a construir y mantener su propia identidad cultural, a decidir sobre su pertenencia a una o varias comunidades culturales y a expresar dichas elecciones; a la libertad estética; a conocer la memoria histórica de sus culturas y a acceder a su patrimonio cultural; a difundir sus propias expresiones culturales y tener acceso a expresiones culturales diversas. (p.16)

Plan Nacional del buen vivir 2017 artículo 22.

Dentro del Plan Nacional para el Buen Vivir 2017-2021 se promueve la potencialización de las manifestaciones artísticas, el intercambio cultural, los espacios artísticos, para expresar dichas libertades estéticas y difundir dichas expresiones culturales diversas como un derecho propio y colectivo de la comunidad local. (Plan Nacional para el Buen Vivir, 2017).

La Constitución de la República del Ecuador (2018) que establece que:

Art. 22.- Las personas tienen derecho a desarrollar su capacidad creativa, al ejercicio digno y sostenido de las actividades culturales y artísticas, y a beneficiarse de la protección de los derechos morales y patrimoniales que les correspondan por las producciones científicas, literarias o artísticas de su autoría.

Por lo tanto, se considera que la generación de esta propuesta artística en el performance Ibarreño es factible ya que se encuentra establecido como un derecho en la Constitución de la República del Ecuador, la cual, está articulada con la academia y también porque permitirá generar un aporte cultural como alternativa de ampliación a las prácticas artísticas del performance local (Plan Nacional para el Buen Vivir, 2017).

2.2 Contextualización y pertinencia del tema de la obra.

2.2.1 Contextualización

El origen del barro es la misma tierra, como símbolo de identidad de donde surge toda la vida, la cual, esta entrelazada con tradiciones, conocimientos, usos cotidianos, que le confieren su propio valor, función y simbolismo dentro de la comunidad. Por tal motivo, la forma en que se utiliza el material para realizar las escenas también está basada en las experiencias, conocimientos propios y ancestrales, en la memoria del cuerpo, tradiciones, rituales, como una reconstrucción del pasado.

Por eso, en la obra: Reminiscencia, el cuerpo como territorio de la memoria, se piensa en el caminar histórico que ha realizado el cuerpo para convertirse en lo que es ahora, pudiendo observar el pasado en la corporalidad actual. También de las características físicas que forman parte, así como, de los ancestros anteriores a ellos, cuya herencia ha sobrevivido en el tiempo y en el espacio. Así, el cuerpo se convierte en un depósito de momentos de un pasado, en un conjunto de elementos históricos, que pueden reequilibrar las huellas de momentos anteriores y de tiempos pasados.

Por otro lado, el tema de la obra: Entre 4 paredes, tiene una producción artística de mediana complejidad, es efímera y es realizada dentro del arte performance. Aquí, se emplea las técnicas como: la puesta en escena, la expresión del cuerpo y la improvisación. Tomando

en cuenta los referentes artísticos como: Manuel Mendive Hoyo, Dutch National Ballet, Alfa Institute. En este sentido, para la caracterización del personaje se realiza una descripción narrativa, mediante actos, expresiones y movimientos del cuerpo.

De ahí que, el espacio en el que se elabora la escena es una habitación vacía y los materiales son: una máscara de barro, estecas, un traje negro, mascarilla, agua, una cámara fotográfica digital, con el cual se procede al registro fotográfico, con una secuencia narrativa fotográfica. Además, los códigos que se utilizan en la estructura son: conceptos mixtos, históricos, psicológicos, filosóficos, sociológicos, culturales, artísticos, etc. Con un enfoque interdisciplinario.

Así, el concepto de la obra está relacionado con la etapa de confinamiento, la idea es representar mediante el cuerpo, las expresiones de angustia, miedo, ansiedad, incertidumbre, estrés y soledad. Para lo cual, se emplea la improvisación, la realización de líneas abstractas en la pared, piso y el espacio, con un lenguaje propio e individual.

De la misma forma, en la escena: Vasija de barro se expresan las emociones internas, el conocimiento de generaciones atrás, de forma consciente e inconsciente. Aquí, la idea es representar la realización del objeto, el cual, surge por la necesidad de perpetuar el conocimiento transmitido por los artesanos de la zona de Ibarra. Por eso, en la obra el personaje recrea el conocimiento heredado por los ancestros alfareros y da valor a la materialidad, mientras lo realiza con sus propias manos.

De esta manera, el elemento simbólico es representado en el contexto de la puesta en acción, presente en la escena. Allí se muestra el proceso, para la creación de una vasija como emisor de conocimientos culturales y ancestrales. En donde la destreza, imaginación y emoción de los alfareros, refleja una dimensión que va más allá de la utilización,

representación y significación. Durante la investigación, se observa que el barro es considerado por los alfareros, como material indispensable para la producción de objetos en la alfarería.

2.2.2 Pertinencia

En la propuesta artística se propone el empleo del barro en una relación con el cuerpo, en el espacio y el tiempo, tomando en cuenta el proceso, dentro de un contexto y punto de vista que trasciende los significados. Entonces, las obras realizadas no solamente pueden comunicar, expresar y mostrar la belleza, sino también, ser un componente con el cual se puede empezar a rastrear relaciones genealógicas a partir de un viaje histórico, recopilando e identificando momentos, situaciones y lugares que la conforman.

Por ello, para la realización de las escenas se formula la búsqueda y utilización de un barro local, con el que se muestre el uso que se le puede dar al barro en el arte Performance de Ibarra. Tomando en cuenta la plasticidad, textura, y combinación. En este sentido, en la composición de las micro obras se emplea una iluminación natural, el espacio urbano, el formato jpg y de video.

De esta forma, con la propuesta artística se pretende llevar a cabo una reflexión ante lo establecido en la sociedad, cultura, estética e imagen. Porque, a través de ella, se pretende romper con los convencionalismos instituidos. Por eso, el acto de acción en la escena muestra las ideas a través de los movimientos corporales, para plantear contribuciones desde la identidad propia, como lo sostenía Judith Butler filósofa que contribuyó con importantes aportes a la identidad y al género.

Entonces, para la ambientación de los videos, se toma en cuenta la claridad del día, en una dimensión de ritualidad y espiritualidad, donde los elementos se establecen en una relación

más íntima con el material, desde una representación de las costumbres, tradiciones y rituales relacionadas al contexto cultural, tomando en consideración el punto de vista emocional y psicológico. Por eso, en la realización del escenario también se toma en cuenta el espacio, la conformación de los elementos de carácter simbólico, el tiempo y el lugar.

3. FUNDAMENTACIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA

3.1 Fundamentación teórica y antecedentes de la obra

Tomando en cuenta el tema de la obra, la relación cuerpo-barro en el performance, se decidió realizar tres micro obras propias relacionadas con el tema, las cuales son: Entre 4 paredes, Vasija de barro y Reminiscencia, el cuerpo como territorio de la memoria. Que fueron desarrolladas a la par, como resultado de la reflexión y el análisis de la investigación. Las mismas que se encuentran descritas a continuación, para facilitar la comprensión desde un enfoque más autorreferencial.

La escena: Entre 4 paredes, dejó entrever la pérdida de la identidad como seres humanos en esta pandemia, el confinamiento obligatorio a causa del virus, y el daño psicológico producido en las personas debido a esta situación. Actualmente, esta epidemia ha limitado al hombre a permanecer dentro de sus hogares por largo tiempo, obligándolo a utilizar mascarillas al salir, quitándole su identidad, por lo que, esto se trató de reflejar en el trabajo.

De igual manera, la situación generó que el ser humano dejara de ser un ser social, perdiendo incluso el contacto con los demás. También truncó el no poder visitar lugares naturales u otras ciudades, sin que el miedo este latente a cada instante. De tal manera que, el hombre dejó de vivir en la realidad, para convertirse en un ser que está más conectado al internet y al trabajo. Desde un computador, un celular, viviendo un mundo paralelo llamado virtual que nos une y nos separa a la misma vez.

El tema expresó lo que el hombre piensa, siente y lleva por dentro en estos momentos de confinamiento y distancia social. Además, la escena reflejó esos estados de angustia, depresión, estrés, incertidumbre, que tienen las personas como resultado de su encierro, a causa de no poder compartir, los momentos o las emociones con los seres que más quiere.

Las obras representadas por los artistas a continuación han servido de telón e inspiración para la elaboración de la obra performativa “Entre 4 paredes”. Entre ellos están, Manuel Mendive Hoyo, el Ballet Nacional Holandes y Alfa Institute. En este sentido la escena tuvo un punto de vista interdisciplinar, analizada desde diversas disciplinas.

Así, el arte legendario de Mendive tiene profundas raíces afrocubanas. Su trabajo palpitante tiene mucho contenido de santería, desarrollado entre los esclavos negros de cuba. Aquí, el artista acoge la parte religiosa de la etnia Yoruba y la combina con elementos católicos, los espíritus guardianes de Eleguá y la vinculación de elementos de la naturaleza como: el agua, la tierra, los animales, los cuales, se combinan equilibradamente en sus representaciones.

Figura 15. “*Las cabezas de Mendive en el Prado*”



Nota: El artista refleja su creatividad sobre cuerpos que ocupan espacios urbanos, cuyas máscaras se asemejan a las metáforas entre lo divino, la fantasía y lo expresivo. **Fuente:** Pinterest (s.f.)

Luego de graduarse de la Academia San Alejandro, Mendive utilizó diferentes materiales, incluso los cuerpos de bailarines, para transformarlos en obras vivas con rostros enmascarados. Aquí, el artista incluye el material orgánico tierra en las acciones artísticas, que interactúan en un entorno, en un contexto, de manera libre y armónica. Otorgándole la importancia trascendental a la espiritualidad de este elemento y a la propia conciencia del

destino.

Figura 16. *Ballet connects dancers in lockdown.*



Nota: La coreógrafa Sidorova Milena junto al Ballet Nacional Holandés realizaron la danza titulada Ballet connects dancers in lockdown, la misma que está basada en la situación de encierro a causa de la pandemia del COVID 19, esta coreografía trata de dar una esperanza y distracción a través del movimiento del cuerpo. **Fuente:** Nationale Opera & Ballet (2020).

También, el Ballet Nacional Holandes bajo la dirección de la coreógrafa Sidorova Milena, crearon la coreografía 'Hold on', que habló sobre el encierro de los habitantes del mundo a causa del virus Covid 19. Aquí, la escena mostró la nueva realidad que debe vivir el ser humano a causa del aislamiento, esto ha ocasionado el encierro en un espacio delimitado en el hogar, el debilitamiento de las relaciones familiares y sociales. Es así como, la obra pretendió brindar un consuelo, una manera para desestresarse y hacer más llevadera la situación a través de la danza.

Figura 17. *La expresión de la máscara mediante la calidad del movimiento.*



Nota: La máscara como elemento generador de movimientos corporales y gestuales. Tomado de Youtube. **Fuente:** Mercedes Ridocci (2016).

Alfa Institute Movimiento y Expresión Corporal, es una organización social y cultural de Madrid que tiene una sede en Barcelona. La misma que está integrada por miembros especialistas en movimientos, técnicas y expresión corporal. El trabajo que vienen desarrollando está enfocado en la expresión y el movimiento del cuerpo, esto sirvió de inspiración para la creación de movimientos en la obra escénica.

En la obra “Vasija de barro” el estudio del cuerpo surgió desde el arte, la antropología, la sociología, como una necesidad personal de reconstrucción sociocultural, para la realización de la praxis artística, con relación a los análisis tanto teóricos como prácticos en la performance. Entonces, la imagen fue un constructo de subjetividades, de actitudes, valoraciones estéticas, pensamientos, sentimientos, de proyecciones canónicas y de contemplación, en el acto performativo, expresando la vida a través de una vivencia propia (Sánchez, 2019).

En este trabajo realizado ya no solo se miró al cuerpo como como un objeto invadido por la materia natural, sino como una reconstrucción social, esto brindó una mirada diferente a lo que se ha visto tradicionalmente. Entonces, mostró sentido cuando se agregó un componente social, a lo concebido como biológico, con el objetivo de tratar problemas que surgieron dentro de un contexto, dando lugar a un hibridaje de lenguajes artísticos dentro del performance. Los dibujos, las fotografías, el video sirvieron como registro para materializar la teoría y la práctica artística de la obra (Gannon, 2019).

Por ello, se empleó al cuerpo como un soporte expresivo, subjetivo, identitario, como una escultura efímera de acciones imprevistas, en un espacio, utilizando elementos como el barro líquido. De acuerdo con Saltre, la corporalidad se muestra como algo conocido, como lo esencial de cada uno, que depende de la apreciación de los demás. Así también, el

naturalismo mira a la figura corporal como un fundamento, un organismo y una cosa en oposición a su pensamiento referente al corpus (Campagnoli & Ferrari, 2018).

Así, la luz del ambiente y la mirada del rostro en el espacio fue develada y la corporalidad estuvo relacionada con la materialidad del barro, como si de una reconstrucción de las costumbres se tratase al crear una vasija, que simbolizó la tradición alfarera de nuestros pueblos. Aquí, el espectador tuvo su propia manera de observar e interpretar la puesta en escena y fue partícipe como un cuerpo activo, de un acto que mostró su principio vital (Ranciére, 2015).

Así, el estudio publicado en la revista de Arte Contemporáneo Index, habló de un performance, como lo ejecutó la artista Saskia Calderón con un pensamiento crítico, que traspasó las fronteras de la estética, lo mercantil, el exhibicionismo, para ir más allá de lo preconcebido, sin tomar en cuenta demasiado el inicio o el fin de la obra (Bomnin, 2020). En este sentido, son pocos los artistas que emplean el barro como material expresivo a nivel nacional y más aún con el cuerpo como soporte de la obra. Por ello, en las escenas se utilizó el material en combinación con el cuerpo, fusionándolo en uno solo, aquí se transportó la energía que emana de la tierra a la piel, estableciendo de esta manera una conexión inmediata con la naturaleza.

Así como, lo hizo la artista Celeida Tostes en su obra titulada: Rito de Passagem, donde reconoció al barro como un material primordial, esencial de la cerámica y la tradición alfarera de los pueblos, aquí elaboró una vasija de barro, la misma que fue una experimentación e interpretación con el propio cuerpo, dando valor a este material y resignificando la tradición alfarera ancestral de los pueblos (Mendes, 2009). La obra en este sentido dio importancia a la resignificación, la memoria individual, la historia personal, como

un cuerpo invisible en una mimesis con el espacio y el tiempo. Desde un material ancestral cuyo pasado, se reflejó en el presente y se proyectó como un planteamiento del arte diferente al tradicional.

Tal como aseveró la artista Rosalind Krauss, quien hizo una reflexión abierta acerca de las fronteras mantenidas en cuanto a la expansión del barro hacia otras disciplinas. Puesto que es un material que tiene la capacidad de acoplarse, expandirse e integrarse fácilmente en cualquier expresión del hombre. Ya que, debido al desarrollo tecnológico, está dejando de ser valorado por las presentes generaciones.

Esto lleva a pensar, como lo manifestó Rancière Jacques, sobre la importancia de crear nuevas prácticas de experimentación con el cuerpo, que no solo traspasen los límites de lo establecido, sino que puedan generar nuevos espacios en el campo de la materialidad y en los procesos de creación y expresión artística.

En este sentido, los artistas Barceló y Nadj en su obra Paso doble, mostraron la expresión de sus cuerpos al trabajar la arcilla, en una metáfora que contrastó los sistemas sociales, políticos, culturales, creados por el hombre. Aquí, manifestaron la realidad a partir de las acciones durante el proceso de la escena, la cual, estuvo llena de creatividad y fantasía. Además, en su obra utilizaron el suelo y el barro para hacer una pared, donde emplearon una serie de recursos como herramientas para modelar creativamente, entre ellas: las manos, los pies, palas, agua.

Otra de las artistas antecedentes de la obra es Tostes de Brasil, quien fue reconocida en la primera Bienal de Barro de Puerto Rico en 1986. Ella consideró al barro como su materia prima en la obra, otorgándole la independencia del lazo tradicional que mantiene con la cerámica, para incluirlo junto al cuerpo en la performance y fundirlo con el proceso de la

acción.

Figura 18. *Rito de passagem*



Nota: La artista Tostes Celeida, en la fotografía de su obra titulada “Rito de Passagem” presentada en la galería Artes do Fogo en Río de Janeiro en 1979, se encuentra cubierta con barro líquido desde el cabello, la cara, y todo su cuerpo se encuentra dentro de una vasija de barro, preparándose para un renacer **Fuente:** (Tostes, 2020).

Por esta razón, en la escena no fue necesario la conservación de la obra o que se concluya con una quema de la pieza elaborada, puesto que esa no era la intención de la artista. Así, en su interpretación performativa: Rito de Passagem, ella se revistió de barro e ingresó en una vasija construida por dos asistentes. Donde fue cubierta totalmente, para finalmente destruir lo que consideraba un útero, saliendo de la misma y renaciendo de nuevo en un acto simbólico.

Figura 19. *Fuente con motivos marinos*



Nota: La artista Liza Gardner muestra el proceso de construcción de una “Fuente con motivos marinos” o florero a base de la superposición de cordeles alrededor. **Fuente:** Gardner, (1997) Alfarería y Cerámica. Blume.

También, Liza Gardner artista ceramista, en su libro de Artesanía Contemporánea – Alfarería y cerámica, mostró imágenes correspondientes a una fuente y ensaladera que realizó con la técnica del cordel (Gardner, 1997). Donde, construyó un pequeño florero o fuente a base de churros, que fue colocando uno sobre otro hasta que obtuvo la altura deseada y cuyas paredes fueron alisadas con un trozo de metal, para una mejor resistencia y estructura del objeto elaborado.

Figura 20. *Tazas para el té*



Fuente: (Lynggaard, 1976).

Figura 21. *Crater*



Nota: Cuenco titulado “Cráter”, elaborado por el artista escultor y ceramista Jacobsen Hansen de forma rústica y manual. **Fuente:** Finn Linggaard (1976).

Finn Lynggaard es un artista ceramista que realizó en 1968 una serie de tazas en arcilla modeladas con las manos, las cuales, se encuentran en su libro Tratado de Cerámica. Los objetos conservan una forma rústica y una decoración a base de una capa ocre, que las hace mantener un efecto que las distingue (Lynggaard, 1976). Además, se tomó en cuenta a Niels Hansen Jacobsen, un escultor conocido por sus obras en cerámica, quien realizó de 1920 a 1932 objetos de arcilla, que a pesar de los años aún mantienen su importancia, entre ellos está

un cuenco que conserva una forma rustica (Lynggaard, 1976).

En este sentido, se consideró a los artistas mencionados anteriormente como referentes artísticos, porque usan el barro como elemento esencial a la hora de realizar todo el proceso de elaboración de sus representaciones. De igual manera, porque se encontró una relación en la forma en que ellos utilizan el material, a las ideas que se produjeron en las micro obras. Además, los artistas performativos Nadj y Barceló, contribuyeron al trabajo, puesto que expresaron sus ideas creativas a través del cuerpo y el barro.

Así, la artista Tostes, de cierta manera aportó significativamente en las escenas, porque mostró y le dio importancia al proceso de creación, que de alguna forma se asemejó a lo que se realizó en la propuesta. Por tal motivo, a los escultores y ceramistas mencionados en la investigación, también se los tomó en cuenta como referentes técnicos, porque los mismos realizaron estudios sobre los usos del barro en la alfarería. Como es el caso de una serie de objetos de uso utilitario, artesanal y decorativo, que ellos realizaron, así, tenemos: un cuenco, las tazas de té, una fuente y ensaladera, que forman parte de los elementos que corresponden a una vajilla.

En la obra: “Reminiscencia, el cuerpo como territorio de la memoria” la materialidad se transformó en sustancia delicada. Es decir, que las ideas de control impuestas a través de la historia se desarmaron. Por tal razón, la resignificación del cuerpo, su fuerza y los daños que ha sufrido siendo libre, se generó en una memoria doble, capaz de dar a luz a una realidad.

El consciente referido a las experiencias, vivencias, tiempo, a los órganos y a la piel conformaron una memoria, un mismo cuerpo, como un tiempo vivido donde se llevó una carga memorial de los antepasados, abuelos y padres. En cuanto al inconsciente, el cuerpo tuvo una memoria no vivida, que se desencarnó y se exteriorizó, desarrollando un aspecto en

particular. Pero que, al mismo tiempo mantuvo una comunicación dual, para la reconstrucción de un tejido que fue más allá del ser y de la línea del tiempo.

Así, el cuerpo siempre estuvo consciente de todos los eventos sensoriales a través de sus movimientos, en un recorrido donde rompió con los límites del territorio corporal. Trasladándose a un a un hábitat de interacción, experimentación con la materia, el objeto, el espacio y el tiempo. En un intercambio de conocimientos multidisciplinar, donde se abrieron los canales vivos, poéticos, la identidad y el ego en transición paralela a la práctica artística.

Además, el cuerpo se ubicó en el límite entre el desempeño y la configuración de la actuación temporal, en el espacio y el tiempo. Como reflejo de la memoria, que se transformó al encontrarse conectado a un material natural como el barro, cambiando el volumen corporal. Y se convirtió de esta manera en un juego entre la acción corpórea lenta y pausada, en el aire, el espacio, en el tiempo e imaginario.

El cuerpo entonces reflejó lo que está pasando en el interior, la forma que se vive, los recuerdos, costumbres, lo que se cree, la historia, las propias muertes internas, que sufre el territorio corporal, las cuales, se produjeron encarnándose en el cuerpo en múltiples personajes. Por ello, se hizo una reflexión sobre las experiencias traumáticas al igual que la artista Doris Salcedo, que analizaba los temas acerca del recuerdo, el dolor, la pérdida, el trauma, como un espacio de interpretación y a la vez de crítica (Beltrán, 2015).

Los movimientos corporales fueron minimalistas, volviendo a los principios del ser como la respiración, el balance corporal, que dio paso a un lenguaje de expresión y dramatismo. Con una serie de posiciones, donde los brazos, manos, torso, cadera, pies, trajeron a la memoria recuerdos, que pasaron por la mente en unos minutos. Porque el cuerpo se torna en un territorio lleno de memorias, desde el momento en que se nace hasta que se

muere.

En este sentido, en la obra se aplicó la danza Butoh como medio de expresión escultural corpórea, buscando el encuentro con el inconsciente, en el descubrimiento del propio ser, aplicando una auto etnografía que representó las experiencias, recuerdos y vivencias de una manera interdisciplinar (Miró, 2019). Por ello, las acciones del cuerpo se realizaron con movimientos: estáticos, lentos dando lugar a una comunicación, cuyo lenguaje expresó sentimientos, intenciones, formas, buscando lo esencial.

De esta manera, se usó el barro líquido como material natural, el cuál fue extendido en el cuerpo, y su humedad fue absorbida dando un efecto de craquelación, que se fusionó como uno solo. Entonces, en este ritual transformador, participativo, ceremonial hubo gestos y sonidos en una cosmovisión alineada con el universo, haciendo de este, un espacio de memoria y vida (Falabella, 2016).

Así, nació la escultura viva del mismo barro, siendo parte integral con él y situando al cuerpo en la escena. En donde, llevó un proceso de desterritorialización del pensamiento, para ir al encuentro con el pensamiento primario. A la vez, el cuerpo se articuló con la memoria y el arte, a partir de los procesos de resignificación, de transformación de las expresiones, en el espacio y el tiempo (Lamborghini, 2019).

Figura 22. *Transfiguración elemento tierra*



Nota: Las artistas venezolanas Hackshaw Jennifer y Gonzáles Nan, muestran en su obra performance “Transfiguración elemento tierra” (1983), como sus cuerpos se relacionan con los elementos de la naturaleza en una constante con la identidad, la espiritualidad, la psiquis y el espacio **Fuente:** (ArtNexus, s.f.).

Como antecedentes de la obra se encuentran las artistas Hackshaw y González, quienes fundaron un grupo de arte en Venezuela y trabajaron juntos desde los años 70 hasta los 80, desarrollando las primeras obras performativas en este país. Ellas comprendieron que el cuerpo es un lugar que debe estar en armonía con: el aire, tierra, agua, para ello, utilizaron el autodescubrimiento psicológico, espiritual, la metáfora y la poesía (Artishock, 2019).

De esta forma, el trabajo interdisciplinario realizado por Yeni y Nan inspiraron a realizar la obra, buscando alimentar el trabajo con varios recursos, medios y disciplinas. En este caso, las artistas emplearon lo que tenían, experimentaron con el propio cuerpo, con la existencia del espacio, en relación con el medio natural y el poder que emana de él.

En este caso, se esforzaron por aprender a ver sus cuerpos desde nuevas formas, mentales, físicas y psicológicas. Que, de alguna manera, se expresaron en las obras, las cuales, va más allá del ser físico, para entrar en equilibrio con el barro, en una relación y fusión esencial con el material. Partiendo de la premeditación de crear experiencias más que objetos, como lo hicieron las artistas que fueron referentes artísticos en el presente trabajo.

Figura 23. *Intentando morir comencé a bailar*



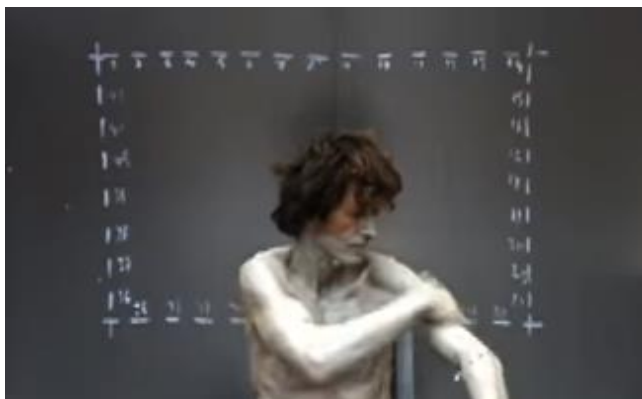
Nota: El artista Ko Murobushi heredero de la danza Butoh, muestra en su performance “Intentando morir comencé a bailar” al cuerpo como objeto, como un elemento que está en constante movimiento **Fuente:** (Manusdea Antropología Escenica, 2018).

Otro artista que sirvió de referente en la escena fue Murobushi, un famoso de la danza

Butoh, nacido en el Japón y que murió en el 2015 en México dejando una inmensa obra. Se convirtió en el heredero del arte de Tatsumi Hijikata, por ello, fue tomado en cuenta en la realización de la propuesta artística, surgiendo el deseo de incluir este arte. Ya que se encontró fascinante la intervención de Murobushi en sus trabajos, puesto que no se limitaba a la danza, sino que incluía en su obra el cuerpo, el pensamiento, la textualidad y la condición de la práctica artística, como especificación crítica importante (Caudillo, 2018).

En la obra “Reminiscencia, el cuerpo como territorio de la memoria”, no solo se quiso mostrar la influencia de la danza Butoh, sino también, a la par la relación entre cuerpo y el barro en un proceso subjetivo interdisciplinario. Aquí, la creatividad se manifestó en la expresión de la deconstrucción en la creación artística y en la reconfiguración de la ilusión subjetiva, como una unidad múltiple que la conforma (Caudillo, 2018).

Figura 24. *Transfiguración*



Nota: El artista performativo Sagazan Oliver en la obra titulada “Transfiguración” muestra en las imágenes estados de dolor o sufrimiento, en un espacio con un color neutral y una luz no tan clara, indicando su torso.
Fuente: (Cumplido, 2016).

Por eso, el artista De Sagazan entiende que la performance es la vida, porque no se sabe lo que va a pasar, ya que nada está escrito. En este sentido, utilizó en la obra la técnica de la improvisación, para reflejar el sentimiento hacia la propia vida, que está constituida de momentos inesperados. Por otro lado, en cuanto a los límites tratados en el cuerpo ellos

declinan y a la vez responden a las situaciones de los tiempos, entonces, más que pensar en ello, hay que tener en cuenta que se encuentran en comunión y no en separación, ya que entran en armonía (La Hora, 2017).

3.2 Definición conceptual de la obra.

El barro es considerado un material tradicional en la historia del arte, el cual, ha sido trabajado en la cerámica y alfarería. Por ello, durante el trabajo de investigación, se analizó el barro con miras a incluirlo en el estudio de la performance, para darle un nuevo uso enfocándolo a una disciplina más contemporánea, dentro del ámbito de la performance en la ciudad de Ibarra. Así, el concepto de cuerpo y barro estuvieron ligados, ya que tienen antecedentes desde la misma creación. El vínculo lo podemos apreciar en los objetos elaborados por los primeros pueblos aborígenes, que se asentaron en las regiones del Ecuador.

Los mismos que fueron encontrados en excavaciones realizadas por pobladores y arqueólogos, que se dedican al estudio de estas manifestaciones ancestrales. Por ende, los hallazgos invitan a una reflexión, para revalorizar el conocimiento y la experiencia en el manejo del material, desde la práctica artística personal. Entonces, es importante pensar en el barro, como un elemento que puede llegar a convertirse en parte esencial en una obra, por su legado histórico.

De la misma manera, cuando se habla del cuerpo y el barro, se refiere a un término en un espacio sin reglas, para reubicarse en un arte que se expande, hacia la materialidad para su producción. Entonces, en la práctica artística o en la producción de las obras, la materia se transformó en un elemento de ampliación, extensión, traspasando más allá del territorio cerrado. Donde, se exploró y experimentó el material con el cuerpo, aumentando las

posibilidades de crear escenas diferentes, que integraron la investigación y la práctica del material tanto como fue posible.

Es así como, la obra "Entre 4 paredes" expresó la realidad en el que vive el ser humano a causa del COVID-19 y la etapa de confinamiento que provocó un aislamiento entre las personas en todo el mundo, por lo que, la única comunicación que se mantuvo a partir de ese momento fue desde la virtualidad. Lo que causó internamente, el apareamiento de estados psicológicos profundos en el ser humano, que provocaron el no poder compartir y expresar las emociones con los demás. Por ello, la escena reflejó las emociones y las expresiones del cuerpo en un lenguaje performativo transitorio.

Por otro lado, en la puesta en escena de "Vasija de barro", el material se relacionó a nivel corporal, en una reconstrucción social, desde diferentes puntos de vista, como: el contextual, tradicional, artístico, histórico, interdisciplinario, que permitió abordar la obra desde la indagación y creación. Es por ello, que el cuerpo en la acción se convirtió en un canal empleado para manifestar la subjetividad y expresividad en cada movimiento. Así, la piel como lienzo se transformó en una escultura viva. Reconociendo, como en las obras de la artista Tostes, al barro como material esencial, de las tradiciones alfareras de los pueblos (Mendes, 2009).

En la obra "Reminiscencia, el cuerpo como territorio de la memoria", el personaje se desprendió de sus recuerdos, para dar vida a una realidad que aparece desde la sensorialidad y los movimientos corporales, trapeando sus límites territoriales. A su vez, tanto la experimentación con la materialidad del barro en el contexto trajo un constante análisis memorial de las experiencias vivenciadas a lo largo de la existencia. Expresadas desde la danza Butoh, en busca de una representación consciente e inconsciente del ser (Miró, 2019).

4. CONSTRUCCIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA

4.1 Plan estratégico de actividades

Objetivo general.

- Establecer los elementos que permitan realizar una propuesta artística a partir de las relaciones conceptuales cuerpo-barro mediante la práctica del arte performance en Ibarra.

Metas específicas.

- Desarrollar una propuesta artística desde la práctica del Arte Performance en Ibarra.
- Definir las temáticas de las obras y los materiales a utilizar.
- Desarrollar el proceso teórico y práctico de cada obra.
- Establecer el espacio de exposición final.

Acciones determinadas para lograr el objetivo.

La forma que se mostró las obras no son las únicas maneras de representar una performance, lo que se quiso fue exponer de una forma abierta y libre, una propuesta artística que exprese ideas, pensamientos y creatividad, sobre la relación existente del cuerpo y el barro, ya que la naturaleza de la performance es diversa e infinitamente inmensa. En la propuesta se propuso tres micro performances inspiradas en la investigación realizada y en la interpretación de obras de artistas internacionales, que ejecutaron sus obras de manera similar.

Como se mencionó anteriormente, la forma de expresar y de hacer una obra en el performance es diversa. Por lo tanto, se ofreció unos ejemplos dentro de la propuesta, como aporte investigativo y artístico en el arte performance local. Ya que el propósito desde un inicio fue demostrar la relación existente tanto del cuerpo como del barro, mostrando el proceso de inicio a fin. Por otra parte, es importante destacar que la artista y actriz fue quien llevó a cabo

la concepción, creación y realización de las 3 micro obras ya antes mencionadas, que es la misma autora del presente trabajo de investigación. Para ello, se tomó en cuenta la planificación de las siguientes actividades:

En la organización, se estableció el día, espacio, tiempo, la hora, tomando en consideración la temática, disposición, los materiales, lo que se quiso expresar y lograr. Entonces en la propuesta se desarrolló tres temas referentes a la relación del cuerpo y el barro en el performance, eligiéndose el estilo, la técnica y los materiales apropiados.

Así, el tiempo de las obras oscilaron entre 3, 7 y 14 minutos, en una exploración individual y creativa, como un laboratorio para reflexionar sobre la relación del cuerpo y el barro. Tal como lo sostenía el grupo Fluxus, una obra performativa puede llevarse a cabo desde un instante hasta la eternidad, tomando en cuenta que el cuerpo en sí mismo es una obra y la vida es un conjunto de experiencias, que pueden convertirse en representaciones artísticas.

De la misma forma, el plan de trabajo incluyó el diseño de algunos bocetos, también el lugar de la ubicación de la obra, los materiales más simbólicos que formaron parte, por ejemplo, el uso del barro como materia prima que se obtuvo de la naturaleza, el cuerpo del artista, traje de color negro, habitación y terraza. Además, se tomó en consideración la trayectoria a seguir de las acciones, la escenografía, el tiempo, el día, la hora y las connotaciones de la acción.

En este sentido, la planificación se realizó mediante una ejecución sencilla, eligiendo de manera libre el soporte relacionado con las acciones de la obra. Como el artista Allan Kaprow fundador del movimiento happening, quien no se aferró a sus partituras, sino que las dejó abiertas, para que cualquier persona pudiera tomar las ideas y las reinventara, porque no temía a la copia ya que comprendía que era una gran oportunidad para crear nuevas propuestas.

Así, la responsabilidad de la ejecución, para elaborar el montaje de las obras artísticas y de las primeras acciones propuestas, estuvo dirigida por la artista investigadora, tomando en cuenta los diseños e ideas planificadas. Aquí, para el desarrollo de las escenas se usó la técnica de la improvisación, con acciones y movimientos abiertos, libres, en un espacio o lugar fijado, incluyendo la experimentación de los elementos seleccionados. De esta manera el desarrollo de las tres obras se comenzó a realizar en el mes de octubre y se finalizó en el mes de noviembre.

Se tomó también en cuenta los sentidos: el tacto, gusto, oído, olfato, vista, además, del cuerpo, al ser considerado como herramienta u objeto de trabajo. Por eso, para la exploración, experimentación y la transformación de la expresión, se tomó en cuenta las distintas posturas generadas con el movimiento. Así como, el recorrido, la respiración, los gestos, en un lenguaje corporal.

Además, se realizó el registro de la puesta en escena, con la ayuda de un colaborador que llevó a cabo la fotografía y filmación, utilizando la cámara del teléfono. De esta manera, se grabaron las micro acciones, sin hacer aún lado la improvisación, definiendo el tiempo y la naturalidad del personaje.

En este sentido, los archivos digitales que se realizaron durante el proceso de creación fueron tanto en fotografías como en videos, constituyéndose en registros documentales. Es así como, se tuvo otra perspectiva de la experiencia, la cual, pudo ser apreciada en las diferentes plataformas y redes sociales en el internet.

4.2 Preproducción de la obra.

PROCESO CONSTRUCTIVO DE LA ESCENA

"ENTRE 4 PAREDES"

Figura 25. *Entre 4 paredes*



Nota: Proceso de construcción y materialización de la obra “Entre 4 paredes” (Dibujo realizado por la autora, 2021).

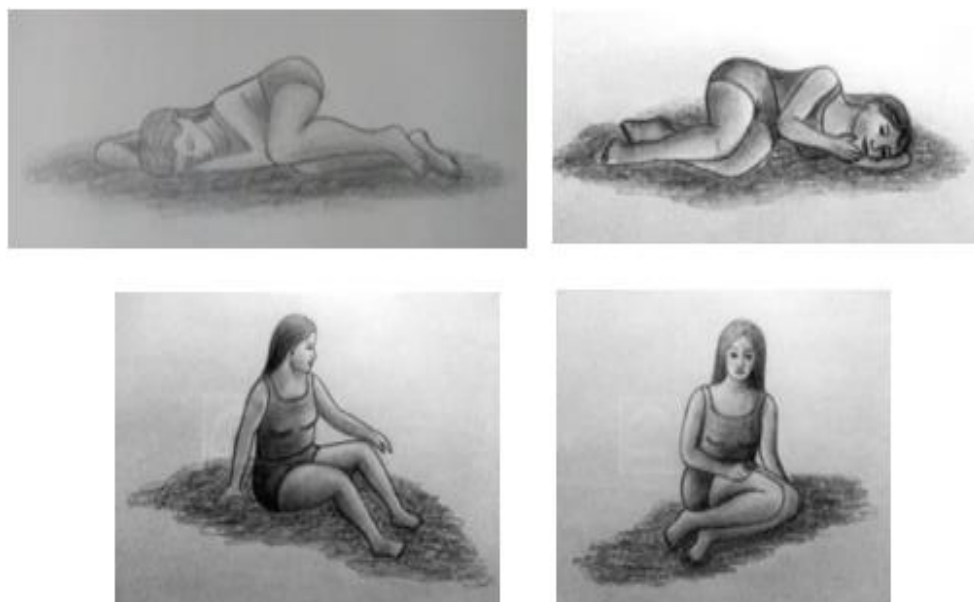
La puesta en escena empezó en una habitación vacía, la figura femenina se encontró en el piso sentada, recogida los pies con las manos y la cabeza hacia abajo. Lentamente la cabeza comenzó a moverse hacia arriba, los pies se extendieron y las manos modelaron una máscara de barro. El antifaz fue colocado en el rostro femenino y sobre ella, una mascarilla sujeta a la cabeza. Poco a poco el cuerpo se levantó haciendo movimientos con las manos, realizando una serie de figuras abstractas en la pared, mientras lo hizo, expresó fuerza y coraje.

En un momento determinado el cuerpo se separó de la pared y empezó hacer movimientos abstractos, teniendo los pies en el suelo y los brazos en el aire. Aquí, se mostró las sensaciones de miedo, ansiedad, angustia, incertidumbre, estrés, soledad, desesperación, por estar encerrado en un lugar la mayor parte del tiempo. Así, el cuerpo continuó explorando las paredes de la habitación, haciendo una serie de movimientos hasta llegar a un instante en

el que el cuerpo llegó agotarse. Finalmente, comenzó a decaer hacia el suelo terminando en la misma posición en la que empezó al inicio de la obra.

PROCESO CONSTRUCTIVO DE LA ESCENA" REMINISCENCIA, EL CUERPO COMO TERRITORIO DE LA MEMORIA "

Figura 26. *Reminiscencia, el cuerpo como territorio de la memoria*



Nota: Proceso de construcción y materialización de la obra “Reminiscencia, el cuerpo como territorio de la memoria” (Dibujo realizado por la autora, 2021).

La obra habló de la relación que ha mantenido el cuerpo con el barro, desde la creación del mundo en las diversas culturas, por diferentes periodos históricos hasta la actualidad. El cuerpo matérico al inicio está en posición fetal por unos minutos, cubierto de polvo de barro, el mismo que después empezó a moverse lentamente, hasta conseguir la posición sentada, dejando caer parte del material al piso mientras lo hizo.

Entonces, el cuerpo se convirtió en el reflejo de la memoria y al conectarse con un material natural como el barro sufrió una transformación, cambiando el volumen del mismo. Como una transmutación, en un juego entre la acción lenta de los brazos y piernas, en el espacio, durante unos minutos de tiempo. A continuación, se mezcló el agua y el barro con las

manos produciendo una especie de colada, el cual, fue extendido en todas las zonas del cuerpo empezando por el cabello, la cara, los brazos y las piernas, transformándose de esta manera en una escultura de barro viva, cuya humedad fue absorbida por la piel constituyéndose en uno solo. Después de un tiempo establecido el barro empezó a secar, mostrando el efecto de secado y craquelación. (Olio, Toro, & González, 2018).

Una vez que se estableció la relación del cuerpo con el barro en la escena, en un proceso exploratorio y experimental, se procedió a deconstruir y construir el material, extendiéndolo en el propio cuerpo, como parte de una fusión para la creación. Entonces, los movimientos del cuerpo fueron lentos volviendo a los principios del ser, empleando la respiración, el balance corporal, la posición, que dio paso a un lenguaje de expresión y dramatismo. Aquí, se ejecutaron una serie de movimientos donde las posiciones de los brazos, manos, torso, cadera y pies trajeron a la memoria recuerdos. Los cuales pasaron por la mente en unos minutos, dejando ver al cuerpo como un territorio lleno de memorias, desde el momento en que nacemos hasta el que morimos.

Por ello, se aplicó la danza Butoh como medio de expresión escultural corpórea, buscando el encuentro con el inconsciente, en el descubrimiento del propio ser, usando una auto etnografía, que representó las experiencias, recuerdos y vivencias de manera interdisciplinar (Miró, 2019). Las acciones del cuerpo sucedieron entre movimientos estáticos, lentos, que dieron lugar a una comunicación cuyo lenguaje expresó sentimientos, intenciones, formas, con movimientos multi corporales en busca de lo esencial. Así, el cuerpo se articuló con la memoria y el arte a partir de los procesos de resignificación, de transformación de las expresiones en el espacio y tiempo (Lamborghini, 2019).

Entonces, el cuerpo reflejó lo que está pasando en su interior, en la forma en que vive, en los recuerdos, costumbres, su historia, lo que cree, sus muertes internas, encarnadas dentro del territorio corporal, las cuales, fueron producidas por diversas circunstancias. En este ritual transformador, participativo, hubo gestos y sonidos en una cosmovisión alineada con el universo, haciendo un espacio de memoria y vida (Falabella, 2016). De esta manera, el cuerpo exteriorizó las memorias, desde las relaciones sensitivas que formaron mediante los movimientos.

En ese momento, las percepciones sensoriales se abrieron estimulando la creación de los significados, a través de la práctica performativa y la expresión. Así, el artista ocupó un cuerpo, vivió en ese cuerpo, estuvo dentro, la esencia silenciosa traspasó el momento de la acción emocional, lo que permitió la expresión de las formas, convirtiéndose en un rastro de la reconstrucción individual. Para finalizar, el cuerpo se colocó en la posición parado con los brazos hacia abajo.

PROCESO CONSTRUCTIVO DE LA ESCENA "VASIJA DE BARRO".

Figura 27. “Vasija de barro”



Nota: Proceso de construcción y materialización de la obra “Vasija de barro” (Dibujo realizado por la autora, 2021).

Experimentación técnica.

Se realizó 4 bocetos en formato A4 en hojas de papel bond, usando las técnicas del dibujo y carboncillo, del sfumado. Los elementos utilizados para la escena fueron el polvo de barro, agua, el propio cuerpo del artista, un traje negro sencillo, para cubrir la parte del torso y las piernas. Primeramente, se experimentó con el barro en polvo de acuerdo con la investigación realizada y luego se añadió el agua como elemento también natural, para convertirlo en estado líquido (Lynggaard, 1976). La obra empezó caminando lentamente, haciendo un recorrido del cuerpo en forma de una espiral sobre el piso, las manos sostuvieron dos baldes, uno con barro y el otro de agua.

Así, el cuerpo se detuvo al terminar la espiral, colocando los baldes en el piso, a continuación, el artista se inclinó y empezó a mezclar el barro con el agua, mientras lo hizo también procedió a colocarse el material en las zonas del cabello, rostro, torso, brazos y piernas. Mientras las manos siguieron mezclando el material con el agua en el piso durante 3 minutos aproximadamente.

Los brazos procedieron a eliminar las burbujas con un amasado intenso hasta que estuvo lista, luego fue apilado en el piso, empezando con el proceso de modelado del objeto. Enseguida, las manos comenzaron a elaborar una vasija de barro, para ello se utilizó una olla como base, colocando en su interior un liencillo extendido. Aquí, se procedió a realizar los cordeles en forma de tiras de barro, para aplanarlos e introducirlos desde la base hasta formar las paredes de la vasija.

Al mismo tiempo con los dedos de las manos se fue alisando la figura, para una mayor fijación de la estructura del objeto, en un contacto de los dedos con la materia misma hasta obtener la altura deseada. Por último, se realizó la boca del objeto y se procedió alisar la forma

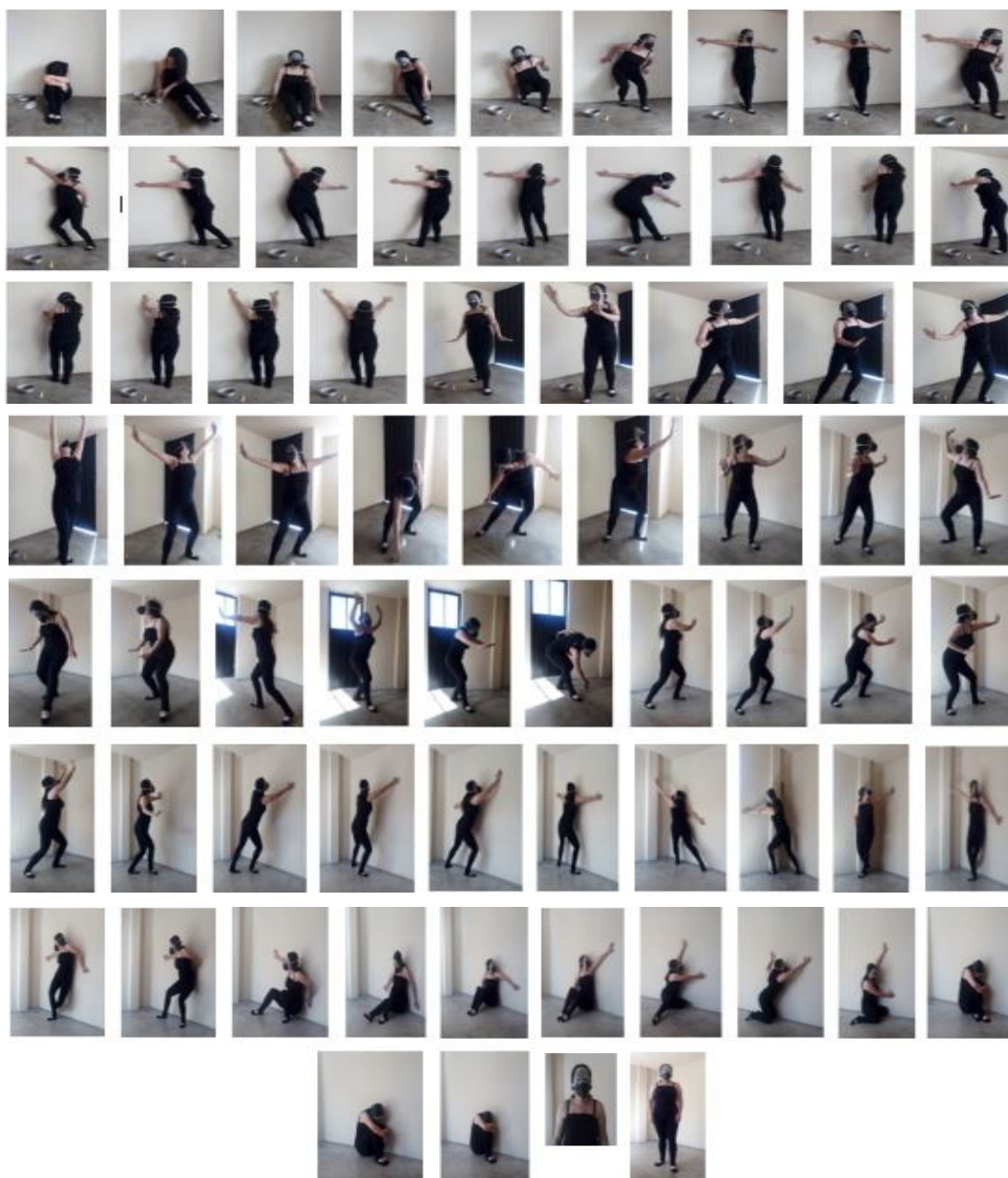
externa e interna para un mejor acabado. Finalmente, al terminar la vasija fue tomada y elevada hacia el cielo en señal de evocación.

4.3 Producción de la obra.

SECUENCIA NARRATIVA FOTOGRÁFICA DE LA OBRA

“ENTRE 4 PAREDES”

Figura 28: *Entre cuatro paredes*



Secuencia fotográfica de la obra “Entre 4 paredes” (Realizado por la autora, 2021).

Proceso de edición de las obras

Para la realización de las obras: “Entre cuatro paredes”, “Vasija de barro” y Reminiscencia, el cuerpo como territorio de la memoria”, se exportaron las imágenes y videos desde el celular hacia una computadora de escritorio. Se abrió el programa de edición Cyberlink Power Director, se exportaron las imágenes y los videos, creando una línea cronológica de cada obra, incluyendo algunos efectos.

A continuación, se añadió las respectivas canciones en la pista de música del editor para la fusión. Después se diseñaron las palabras de introducción y finalización de los videos en el programa Canva, eligiendo la fuente, el tamaño de letra y los efectos de movimiento. Se abrió nuevamente la aplicación Cyberlink Power Director para combinar cada video con las palabras diseñadas. Luego se procedió a ingresar en la siguiente página web Clideo <https://n9.cl/m0hfn> y para la edición de archivos en video, se unieron todas las partes, para obtener las obras completas que finalmente, se subieron a YouTube para su difusión al público.

4.4 Presentación final de la obra.

Figura 30. OBRA “ENTRE 4 PAREDES”



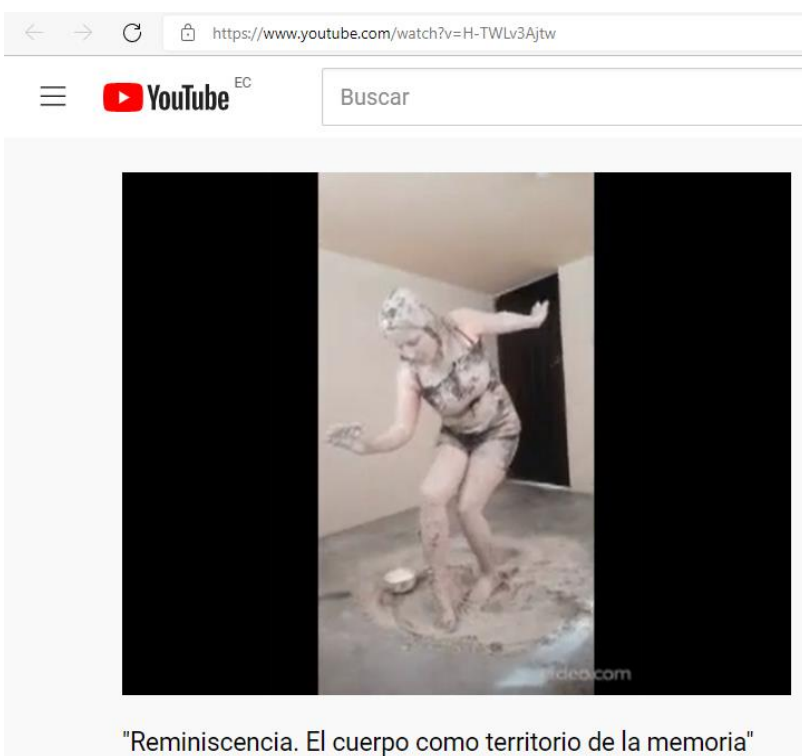
Desarrollo de la obra “Entre 4 paredes”, presentada en la plataforma virtual YouTube. <https://n9.cl/5i14c> (Video realizado por la autora, 2021).

Figura 31. OBRA “VASIJA DE BARRO”.



Realización de la obra “Vasija de barro”, mostrada en la plataforma virtual YouTube. <https://n9.cl/600up> (Video realizado por la autora, 2021).

Figura 32. OBRA: “REMINISCENCIA, EL CUERPO COMO TERRITORIO DE LA MEMORIA”.



Nota: Representación de los movimientos del cuerpo como una escultura viva en barro, de la obra “Reminiscencia, el cuerpo como territorio de la memoria”, presentada en la plataforma virtual YouTube <https://n9.cl/tgghq> (Video realizado por la autora, 2021).

5. DISCUSIÓN CRÍTICA DEL PROCESO

5.1 Análisis crítico y reflexivo sobre la funcionalidad de la obra.

En las obras realizadas se puede apreciar el proceso de preparación del barro hasta la elaboración de un objeto, además de la resignificación del cuerpo que entró en contacto con el material, mostrando una fusión e intimidad. Así en el desarrollo de las escenas se valoraron tanto los procesos como el producto final, desde el inicio hasta el final, registrándolos mediante la fotografía y el video.

Los bocetos realizados por la autora se elaboraron tomando en cuenta a los referentes artísticos investigados, buscando la manera de fusionar tanto el campo artesanal, alfarero y artístico mediante la acción performativa. En este sentido, el arte performance permitió una hibridación de lenguajes artísticos, un pensamiento crítico, que fue más allá de la belleza, la estética, el método tradicional, permitiendo analizar, reflexionar y extender al artista con una acción liberadora de toda atadura impuesta dentro del arte. (Bomnin, 2020).

Por ello, la propuesta artística incorporó en la performance la relación entre el cuerpo y el barro, la creación libre y la comunicación abierta con el material. Es así como, no se procuró conservar un objeto como comúnmente se lo hace en la alfarería o cerámica. Ya que el trabajo tuvo como propósito crear tres obras con un enfoque interdisciplinar, donde se incorporaron gestos del cuerpo, elementos objetuales, simbólicos, metafóricos, en una fusión con el contexto del escenario. En este sentido, el acto performativo se convirtió en un medio creativo que permitió la experimentación, reflexión e interpretación desde la práctica, el contexto y la auto referencialidad.

Además, se realizaron reflexiones de las obras, donde se apreciaron y se valoraron los resultados que se esperaban. Lo que no se logró, servirá para mejorar las siguientes acciones

experimentales que se puedan ejecutar. Como lo consideraba John Cage, la acción no debe ser medida como fracaso o éxito según los errores o aciertos, sino como, el desconocimiento de los resultados que no se esperaban y que pueden ser considerados como acciones imprevistas aprovechar. Para la presentación, exhibición final de las obras y mayor difusión a nivel local, nacional e internacional, se seleccionaron plataformas virtuales como: YouTube, WhatsApp y Facebook.

6. CONCLUSIONES.

Con el desarrollo de la investigación se profundizó en el estudio del arte performance, partiendo de la apasionante experiencia de la experimentación en la práctica artística, en el proceso de desarrollo y creación de una propuesta, considerando las diferentes posibilidades que ella ofreció. La misma que estimuló la exploración corporal, la utilización del barro como material que aportó en gran manera, abrir un nuevo camino en esta manifestación.

Se formuló también una alternativa diferente de uso en cuanto al manejo tradicional del barro utilizado por los artesanos y artistas de la localidad, generando así, una opción de ampliación de las prácticas y expresividades que tiene el arte performativo local, con un reconocimiento y valoración del material ancestralmente utilizado por los pueblos.

Con la creación de esta propuesta se buscó ampliar las posibilidades de experimentación de materiales, tomando en cuenta el proceso de creación, desde la concepción, proceso, hasta la culminación de las obras. Así, al desarrollar y presentar la propuesta, se pudo demostrar la relación existente entre el cuerpo y el barro, desde la performance, como una trilogía que traspasa las fronteras del arte tradicional, desde la contemporaneidad, fortaleciendo de esta manera el ámbito artístico local.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Aguiluz, M. (2004). Memoria, lugares y cuerpos. *Athenea digital: revista de pensamiento e investigación social*, (6), 195-209.
- Albarrán, J. y Albarrán, J. (2019). *Performance y arte contemporáneo: discursos, prácticas, problemas Básicos arte Cátedra*. Ediciones Cátedra. <https://n9.cl/wz5qc>
- Arenas, E. (s,f). Composición y mezcla musical “Wonderful chinese zen healing flute-stop overthinking, powerful de-stressing, restative sleep” [Canción]. YouTube Video Editor. <https://n9.cl/fuysz>
- Artishock. (2019). *Yeni y Nan, precursoras del performance en venezuela*. Revista de Arte Contemporáneo Artishock. <https://n9.cl/2c375>
- Badía, A., Costales, Z., y Del Valle, A. (2017). Comunicación audiovisual, nuevos paradigmas y tendencias. *Alcance*, 6(12), 26-55. Recuperado de <https://n9.cl/fl8os>
- Beltrán, G. (2015). Doris Salcedo: Creator of memory. *Nómadas*, (42), 185-193. <https://n9.cl/mel4sf>
- Benítez, G. (2018). Vasija de Barro, Inca instrumental [Canción]. Música Andina Vol. 4. Auto-generado por YouTube. Believe SAS. <https://n9.cl/u3wve>
- Blanca, R. M. (2016). Performance: entre el arte, la identidad, la vida y la muerte. *cadernos pagu*, (46), 439-460. <https://n9.cl/2undd>
- Bomnin, A. (2020). Saskia Calderón: el performance como plataforma activista. *Índex, revista de arte contemporáneo*, (9), 20-26. <https://n9.cl/hfo43>
- Brus, A. (2016). Art is stronger than hate. *Revistart: revista de las artes*, (174), 14-15. Recuperado de <https://n9.cl/37jc4>

- Cadena, D. (2002, febrero 03). *Las vasijas de barro agonizan en Tanguarin*. La hora. <https://n9.cl/h57mm>
- Campagnoli, M., y Ferrari, M. (2018). *Cuerpo, identidad, sujeto: Perspectivas filosóficas para pensar la corporalidad*. Universidad Nacional de la Plata. <https://n9.cl/p296l>
- Cárdenas, A. (2016). La performance: El cuerpo como confluencia de los lenguajes artísticos. En Segunda Edición Congreso Tendencias Escénicas (Ed.) *XXVIII Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*. (pp. 108-110) Comité editorial Universidad de Palermo. <https://n9.cl/nn78r>
- Cardona, H. (2017). *Narrativas corporales de la violencia y estéticas del dolor (EBOOK)*. Ediciones La Cifra. <https://n9.cl/mgric>
- Castro, E. (2019) Introducción a Foucault. Siglo XXI Editores. <https://n9.cl/plm9s>
- Ceriani, A. (2015). Integración de las TIC en la educación artística-danza: transferencias. In *IV Encuentro Platense de Investigadores sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas-ECART (La Plata, 2015)*. 93-101. <https://n9.cl/8a3ht>
- Ceriani, M. (2012). Espacio digital y cuerpo. *Arte e Investigación*, 13. Recuperado de <https://n9.cl/jvn2d>
- Colmenero, P. (2021, 11 de septiembre). *Del barro a la vida el símil en la performance “Rito” de Susana Guerrero, el despertar de Toro tras años de lucha cultural* [Fotografía]. Zamora News. <https://n9.cl/3jy7w>
- Constitución de la República del Ecuador [Cons]. Art. 21 2018 (Ecuador)
- Cumplido, J. (2016). *El vídeo como espejo de la performance: un análisis a través de los medios audiovisuales* [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València]. <https://n9.cl/a78zw>

- Cussen, F. (2017). Correcciones: práctica artística como investigación como quien no quiere la cosa. *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas*, (3), 189-206. <https://n9.cl/nw2e5>
- Caudillo, J. (2019). Ko Murobushi, alteridad, cuerpo y ascetismo. *Exotopías*, 1(1), 1-26. <https://n9.cl/4qczt>
- De la Calle, J. (2011). El gesto analógico. Una revisión de las "técnicas del cuerpo" de Marcel Mauss. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad (Relaces)*, 3(7), 75-87. <https://n9.cl/ivxl3>
- Delgado, M., y Hamm-Delgado, D. (2017). Las artes escénicas y el empoderamiento de jóvenes discapacitados. *Pedagogía Social. Revista Interuniversitaria*, (30), 111-126. Recuperado de <https://n9.cl/1w8bi>
- Dilon, A. (2020). *Los colores primarios*. La Bestia Equilátera. <https://n9.cl/0d75>
- Faba, P. (2021). La reconfiguración de la historia del arte en el horizonte ampliado de la cultura popular y de masas. *Revista de Teoría del Arte*, (35), 215-219.
- Facuse, M. (2010). Sociología del arte y América Latina: notas para un encuentro posible. *Universum (Talca)*, 25(1), 74-82.
- Falabella, S. (2006). " Hilando en la memoria": la poesía de poetas mapuche contemporáneas: Millapan, Curriao, Huinao y Panchillo. *Hispanamérica: Revista de literatura*, (105), 69-82.
- Ferrer, E. (2020). Fluxus & zaj. *Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre*, (29), 21. <https://n9.cl/gi17o>
- Flores, G. (11 de mayo del 2019). *El cuerpo está hecho de memoria*. El comercio. <https://n9.cl/339qfy>
- Flynn, T. (2002). *El cuerpo en la escultura* (Vol. 4). Ediciones AKAL. <https://n9.cl/0a4yi>

- Foster, H., Bois, Y. A., Buchloh, B. H., y Krauss, R. E. (2006). *Arte desde 1900* (Vol. 19). Ediciones Akal. <https://n9.cl/pafqi>
- FondationBeyeler (s,f) Paso doble [Video] YouTube. <https://n9.cl/wqpt0>
- Galera, B. (2020). *De la dramaturgia a la puesta en escena: El aporte de Ricardo Luis Muñoz Caravaca en la consolidación de una estética teatral en Cartagena* [Tesis doctoral, Universidad de Antioquia] <https://n9.cl/11x2i>
- García, E. (2013). *Desde John Cage: 4'33'' como fin de toda obra* [Tesis doctoral, Universidad de Vigo]. Recuperado de <https://n9.cl/oajui>
- García, S. (2017). Estudio de una propuesta de artes escénicas en el entramado del Teatro Calderón de Valladolid: La Nave 2016-2017. [Tesis doctoral, Universidad de Valladolid] <https://n9.cl/zuw85>
- Gannon, M. I. (2019). Usos y representaciones del cuerpo: un caso de estudio en la performance contemporánea. In *IX Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (JIDAP) (La Plata, 22 y 23 de agosto de 2019)*
- Gardner, L. (1997). *Alfarería y Cerámica*. BLUME.
- Gigena, D. (2020, 24 de noviembre). Tania Bruguera: En Cuba la justicia se usa con fines políticos y no ciudadanos [Fotografía]. La Nación. <https://n9.cl/p908d>
- Gimeno, S. (2015). *Un lienzo vivo: el cuerpo como soporte artístico*. Proyecto DUAS. <https://n9.cl/zq24k>
- Gómez, J. (2005). *Posibilidades educativas de la performance en la enseñanza secundaria* *Educational possibilities of performance art on the secondary education. Arte, Individuo y Sociedad, 17, 115-132.*

- Gómez, T. (2019). *Acercamiento a la cerámica artística cubana. Divulgación científica*. Nuevo Milenio. <https://n9.cl/fsdne>
- González, L. (2011). Artes de acción: re-significación del cuerpo y el espacio urbano. *Revista nodo*, 5(10), 55-72. <https://n9.cl/wfsj3>
- Guzmán, A., y Villegas, J. (2020). *Diseño de explotación de la cantera “San Juan”, ubicada en sector de achotillo, provincia de Santo Domingo de los Tsáchilas* [Trabajo fin de grado, Universidad Central del Ecuador]. <https://n9.cl/12yll>
- Hawaii ASMR Nature Relaxation (s,f). Sonidos naturales y ruidos blanco “Wonderful chinese zen healing flute-stop overthinking, powerful de-stressing, restative sleep” [Canción]. YouTube Video Editor. <https://n9.cl/fuysz>
- Huerta, R., & Domínguez Ruiz, R. (2019). *La educación artística de la era digital: investigar en escenarios tecnológicos*. *EARI*, 10, 009-020. Recuperado de <https://n9.cl/4grki>
- Diario La Hora. (9 de enero del 2010) *De 12 a 12: Redescubriendo el arte-acción*. Diario la Hora. <https://n9.cl/shtc7>
- La Hora. (26 de octubre de 2017). *Olivier de Sagazan presenta ‘Transfiguración’ en Quito*. Diario La Hora. <https://n9.cl/vqno4>
- Lamborghini, E. (2019). Performances afro y movilización social: articulaciones entre arte, política y memoria en Buenos Aires. *Cuicuilco. Revista de ciencias antropológicas*, 26(75), 225-248. <https://n9.cl/x7r6w8>
- León, C. (2019). La mirada de Medusa. Arte, género y poder en el Ecuador de los años 90. *La ventana. Revista de estudios de género*, 6(50), 306-330. <https://n9.cl/b4gkk>
- Leyun, M. (2017). *Estudios de los usos de la cerámica en las prácticas artísticas contemporáneas*. Dianlet. <https://n9.cl/f7ad9>

- Lynggaard, F. (1976). *Tratado de Cerámica*. Barcelona: Ediciones Omega S.A.
- Mallarino, C. (2017). *Cuerpos, sociedades e instituciones a partir de la última década del Siglo XX en Colombia* [Tesis doctoral, Universidad Pedagógica Nacional]. <https://n9.cl/txrg8>
- Manusdea Antropología Escenica (2018) *Intentando morir comencé a bailar- Ko Murobushi* [Video]. Youtube. <https://n9.cl/xngq2>
- Marrero, M., San-Martín, D., y Pérez, R. (2021). Erika Fischer-Lichte y la estética de lo performativo. *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte*, (9). <https://n9.cl/bd4fu>
- Martínez, T. (2020, 24 de enero). *Une performance su arte* [Fotografía] El Norte. <https://n9.cl/8vimp>
- Massara, G. (2015). Cuerpo y bioarte, la piel como medio de expresión. *Corpo Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 2(2), 88-99. <https://n9.cl/oxtwr>
- Mendes, I. (2009). Celeida Tostes en el contexto de campo ampliado: del espacio del arte al espacio de la vida. *Encuentro de la Asociación Nacional de Investigadores de Artes Plásticas*, 582 - 597.
- Mendoza, M. (2019). *Akelarre*. Editorial Planeta Colombiana.
- Merodio, M. (2014). *Las artes plásticas como fundamento de la educación artística*. Ministerio de Educación. <https://n9.cl/05wkv>
- Miró, A. (2019). *La danza butoh, su enfoque arte terapéutico e interdisciplinar* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. <http://hdl.handle.net/10486/690610>
- Morales, J. (2010). *Tecnología de los materiales cerámicos*. Madrid: Ediciones Díaz de Santos.
- Nationale Opera & Ballet. (2020). *Ballet connects dancers in lockdown - Dutch National Ballet* [Imagen]. <https://n9.cl/syj24>

- Olio, G., Toro, C., & González, A. (2017). La relación barro-cuerpo-espacio. una propuesta pedagógica experimental en el campo de la cerámica expandida. *Revista Nupeart*, 18, 14-27. <https://n9.cl/swhpu>
- Pérez, M. (1987) *Manos maestras*, taller de cerámica. Ediciones Iberoamericanas Quorum. España.
- Pinterest (s,f) Las cabezas de Mendive [Fotografía]. <https://n9.cl/9aie9>
- Plan Nacional del Buen Vivir [Cons]. Art. 22 2017-2021 (Ecuador)
- Ramírez, V., Manonelles, L., y López, D. (2019). *Corporalidades desafiantes: reconfiguraciones entre la materialidad y la discursividad*. Edicions Universitat Barcelona Recuperado de <https://n9.cl/cqnx8>
- Ramírez, Y. (2021, 12 de septiembre). Juliana Frías: Fuimos hechos de arcilla [Video]. YouTube.
- Ramón, A. (2006, 22 de julio). *Paso Doble: Miquel Barceló y Josef en el barro*. Artur Ramon Art. Avignon, Francia. <https://n9.cl/rmkfr>
- Ranciére, J. (2015). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial. <https://n9.cl/6vz8u>
- Redacción Elcomercio.com. (2019, marzo 29). *Un complejo que gira en torno a la arcilla*. El comercio <https://n9.cl/cpl4g>
- Rekalde, J. (2018). Esther Ferrer. Espacios Entrelazados. BRAC: Barcelona, Recerca, Art, Creación, 6(3), 355-359. <https://n9.cl/i884t>
- Ridocci, M. (2016) La expresión de la máscara mediante la calidad del movimiento [Video] YouTube. <https://n9.cl/erli9>
- Riñao, M., Mier, P., y Poso, M. (2017). Aprendizaje-servicio a través de la performance: análisis de una práctica artística para el desarrollo socio-emocional y creativo en la formación inicial del profesorado. *REXE-Revista de Estudios y Experiencias en Educación*, 16(32), 151-164. <https://n9.cl/2k0tb>

- Rosales, J. (2020). *Con barro hacen réplicas de instrumentos*. Lideres. <https://n9.cl/wb4r>
- Rubio, M. (2016) Ana Mendieta. Editorial Nerea. <https://n9.cl/9v4tf>
- Sanabria, C., y Ávila, A. (2014). *Pensar con la danza*. Revista del Ministerio de Cultura de Colombia.
- Sánchez, A. J. (2019). *Estudio filosófico-estético de la iconografía del cuerpo muscular en la comunicación de masas del siglo XX: el cuerpo hipertrofiado "bodybuilder" como símbolo social y como metáfora política* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://n9.cl/xnjkh>
- Schimmel, P. (1998). *Art i acció. Entre la performance i l'objecte, 1949-1979*. Macba. <https://n9.cl/8joik>
- Snobclub (2020, 30 de junio). *La performance como estructura cinematográfica* [Imagen]. Snobclub. Paris, Francia. <https://n9.cl/4vmo8>
- Tirado, A., y Mora, A. (2017). *Simbolismo y Performance de la Diablada Pillareña*. I Congreso de: Ciencia, Sociedad e Investigación Universitaria <https://n9.cl/a2bdj>
- Tomei, C. (1974). *Cerámica sin horno, con arcillite*. Kapelusz.
- Tostes, C. (2020) *Artes do fogo, do sal e da Paixao*. [Fotografía]. Caliban. <https://n9.cl/qcpsi>
- Ursache, O., Nanu, P., y García, P. (2017). *Cuerpos que hablan: estudios interdisciplinarios de cuerpología femenina*. Universidad de Turku.
- Valero, V. (2017). *Video performance: arte poderosamente expresivo*. Revista de Investigación y Pedagogía del Arte, (2). <https://n9.cl/do4y3>
- Viajandox (s,f) *Artesanías en barro de Tanguarín*. [Fotografía] Viajandox. <https://n9.cl/vigut>
- Zeinalov, V. (s,f) *Caspian Sea*. [Música]. Epidemic Sound Publishing. <https://n9.cl/98azc>

8. ANEXOS

Anexo 1

Obra: “Reminiscencia, el cuerpo como territorio de la memoria”.



Nota: Proceso de construcción y materialización de la obra “Reminiscencia, el cuerpo como territorio de la memoria”.

Anexo 2

Obra: “Vasija de barro”



Proceso de construcción y materialización de la obra “Vasija de barro” Vargas Chagna Johana Alexandra. (2021).
“Vasija de Barro”.

Anexo 3

Infografía de la obra “entre 4 paredes”



Nota: Infografía con la descripción de los materiales y del proceso de la obra “Entre 4 paredes”. (Infografía realizada por la autora, 2021)