



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

# **LOS OJOS DE LA PIEL**

## **LA FOTOGRAFÍA EXPERIENCIAL**

**LA CREACIÓN DE IMÁGENES DESDE LA EXPERIENCIA CORPORAL EN LA  
INSTALACIÓN**

TESINA

RECUPERACIÓN DE EXPERIENCIA PROFESIONAL  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

GABRIELA LOBATO RAMOS

DIRECTOR DE TESINA:

LICENCIADA XTABAY ZHANIK ALDERETE CRUZ

CDMX, 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# ÍNDICE

Introducción

1. Capítulo 1.

La fotografía como experiencia

- i. Desplazamiento de lo fotográfico
- ii. La experiencia fotográfica desde un acercamiento poético
- iii. La imagen desde la experiencia corporal en la instalación

2. Capítulo 2.

Instalación: Los ojos de la piel

- i. Trabajo previo
- ii. Desarrollo
- iii. Exposición

3. Conclusiones

4. Bibliografía

## INTRODUCCIÓN

En la presente investigación se explorará el rol y la importancia del cuerpo dentro del acto fotográfico para plantear un desplazamiento de la materialidad de la fotografía al espacio tridimensional de la instalación. Para ello, comenzaré por esbozar un panorama desde la propuesta de Krausse (2002) sobre *Lo fotográfico* y el desplazamiento de la *Forma-cuadro* planteada por Baqué (2003), para poder plantear una fotografía experiencial, la cual involucra la corporeidad<sup>1</sup> de la autora de este trabajo de manera directa.

Así, la investigación se desarrollará a partir del entendimiento del cuerpo como un conjunto de sensaciones y acciones que determinan nuestra percepción del mundo, tal como lo señala Merleau-Ponty: “Nuestro cuerpo es al mundo lo que el corazón es al organismo: mantiene el espectáculo visible constantemente vivo, respira vida en él y lo preserva en sus adentros y con él forma un sistema” (Pallasmaa, 2016, p. 50). En este mismo sentido, utilizaremos el cuerpo como herramienta de autoconocimiento, que resulta de la relación entre cuerpo y cámara para desplegarse en la instalación.

El acto fotográfico es un acontecimiento definido por la relación entre la mirada y el gesto, es un acto que, como menciona Molina (2011) en el ensayo *Lo*

---

<sup>1</sup> Merleau-Ponty denomina como corporeidad a un cuerpo vivido con sensibilidad, es decir, es un “ser-situado-corporalmente en el mundo” [Gallo Cadavid, 2006, p. 46]. Al hablar de corporeidad involucra el cuerpo más allá de su constitución física y de sus funciones vitales pues, involucra la percepción y las sensaciones que éste experimenta en un estar en el mundo.

*invisible como presencia afectiva en la fotografía*: “se define en los límites que construye el cuerpo en relación con su entorno y en relación con el aparato, y que no depende de la necesidad de llegar a ese objeto, generalmente considerado definitivo, que es la foto misma” (Molina, 2011, p 1).

Al centrar la atención en la relación que se entabla entre el cuerpo y la cámara fotográfica, el acto mismo que conlleva hacer la fotografía adquiere protagonismo, ya que es la experiencia sensorial del autor lo que está nutriendo la obra y permite que esta experiencia sensorial se materialice en diferentes formas.

En ese mismo sentido, el desplazamiento de la fotografía a partir de un acercamiento poético nos permite ampliar las posibilidades en las cuales esta relación puede devenir, por lo tanto, continuaré la investigación con lo planteado por Raich (2018) sobre *La fotografía como poesía*, que se despliega desde la poesía visual. Los poetas visuales comenzaron experimentando en el siglo XX con la forma y lo que era la poesía, llevando la expresión de la sensibilidad a diferentes medios, que eventualmente se desprendió totalmente de la bidimensionalidad y las convenciones de la estructura del lenguaje.

Para concluir la investigación con el desplazamiento de la *forma-cuadro*<sup>2</sup> a la instalación a partir de un acercamiento poético que involucra una percepción háptica y tanto lo táctil como lo kinestésico, planteado por Pallasmaa (2016) en el

---

<sup>2</sup> Término citado por Baqué (2003) en el libro *La fotografía plástica*, y que fue empleado por primera vez por el crítico Jean-Marc Bustamante en 1999, el cual hace referencia a la manera en la que respondía la representación fotográfica a principios de los años ochenta desde los criterios heredados por el modelo pictórico, excluyendo el gesto pictórico y que tenían que ver con la frontalidad y la delimitación clara del plano. Así, como su presentación como objeto aislado suspendido en el tiempo.

libro *Los ojos de la piel*, lo cual se desarrollará en torno a la pieza que realicé para abordar de manera práctica los conceptos previamente mencionados. La pieza, homónima al libro de Pallasmaa (2016), fue una instalación que se presentó en la Galería Página en Blando y abordaba el cuerpo desde tres ejes: su materialidad, su abstracción y su relación con los otros cuerpos.

Por lo tanto, esta investigación tiene la finalidad de llegar a un entendimiento de la fotografía experiencial que involucre la corporeidad del autor y del espectador desde un acercamiento poético a partir de lo investigado y desarrollado en la pieza mencionada.

**CAPÍTULO 1**  
**LA FOTOGRAFÍA COMO EXPERIENCIA**

## DESPLAZAMIENTO DE LO FOTOGRAFICO

*Ver las cosas hasta el fondo...  
¿Y si las cosas no tuviesen fondo?  
[...]  
¡Oh, rostros, sólo tú, de todos los rostros,  
eres la propia alma que reflejas!  
Fernando Pessoa*

*El arte no reproduce lo visible, sino que hace visible.  
Paul Klee*

Krauss (2002) en el libro *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, plantea las bases para reflexionar sobre el desplazamiento de la fotografía hacia *lo fotográfico*, pues establece un panorama sobre lo que significó la inclusión de la fotografía dentro de las artes visuales y reflexionar en torno al campo en el que opera la imagen fotográfica. La autora comienza por establecer que este campo siempre parte de un carácter indicial, es decir, a diferencia de la imagen producida por la pintura, la imagen fotográfica nace como una huella, una impronta, un residuo de algo que estuvo frente a la cámara.

Esta relación tan peculiar que tiene la fotografía con la realidad es lo que a lo largo de su historia la mantuvo subordinada a ser sólo un documento que constataba lo que había sido. Por lo tanto, Krauss (2002) ahonda en ésta peculiaridad para elaborar un marco de reflexión más amplio y complejo que pueda manifestarse en múltiples disciplinas y con múltiples materialidades.



El punto de inflexión que plantea Krauss (2002) son los movimientos artísticos de los años 20, en los cuales los artistas utilizaban y cuestionaban la fotografía como parte de las piezas artísticas y no sólo como documento. La mirada a través del aparato tecnológico configuró una forma de ver y expresar las sensaciones que la realidad producía. Por lo tanto, podemos decir que de fondo, lo que estos movimientos aportaron a lo fotográfico fue una reflexión en torno a la mirada y desde dónde se produce la imagen.

Para ello, también considero importante volver a la definición etimológica de fotografía, la cual proviene del griego  $\phi\omega\varsigma$  (raíz  $\phi\omega\tau$ -,  $ph\acute{o}s$ , «luz»), y  $\gamma\rho\acute{\alpha}\phi\omega$  (raíz  $\gamma\rho\acute{\alpha}\phi$ -,  $graf$ , «rayar, dibujar, escribir»), que significa “escribir/grabar con luz” (Definiciona, 2019). Regresar a su definición etimológica nos permite abordar la

fotografía como punto de partida, como medio y no como fin en sí mismo.

Para establecer un primer acercamiento sobre las repercusiones que tiene el hacer este desplazamiento, me gustaría retomar el trabajo de la fotógrafa alemana Uta Barth, quien utiliza la fotografía como medio para reflexionar sobre la percepción visual. Aquí, la fotografía se va alejando de ser un fin para



Figura 1: Barth (2011) "Compositions of light on White"

ser el medio de una experiencia de visualidad tal como lo plantea la definición etimológica de fotografía.

La fotógrafa alemana concibe la fotografía desde su elemento primordial: la luz, para explorar su ambiente cotidiano mediante la cámara [figuras 1 y 2]. Ella busca una experiencia visual con la imagen partir de observar la luz y el paso del tiempo para hacer consciente el acto de mirar.

Esto nos permite abordar la fotografía como medio en el cual la mirada

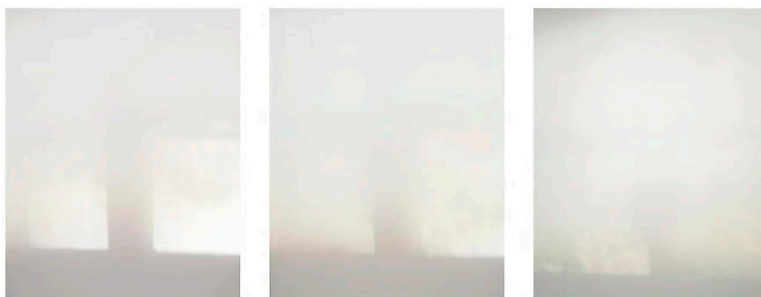


Figura 2: Barth (2011) "... and to draw a bright White line with light"

y la corporeidad del autor están siendo configuradas por el dispositivo desde el proceso fotográfico y no desde el producto resultante de este proceso, que sería la imagen fotográfica. Es decir, la fotografía se vuelve la huella no solamente de la realidad, sino la manifestación de la pulsión del autor fijada con luz, o como Baqué (2003) plantea: "El documento fotográfico constituye la metáfora misma de la acción o, si se prefiere, su alegoría". (p.16), preponderando la relación que se genera en un espacio y tiempo determinado entre sujeto-cámara durante el acto fotográfico que conlleva un acto performativo que juega en los bordes entre ficción e intimidad, entre lo público y lo privado.

En este mismo sentido, artistas como Thomas Ruff disuelven el acto fotográfico para reflexionar sobre la naturaleza de lo fotográfico, abordándolo desde la apropiación y manipulación de imágenes. El fotógrafo alemán, perteneciente a la “Clase Becher”<sup>3</sup>, en la serie *Substrat* [figuras 3 y 4] recurre a imágenes de internet para manipular y perder el referente, creando campos de color en donde la potencia de la imagen está en lo que permanece como subtexto en la abstracción. Ruff hace una distinción entre hacer fotografía y crear

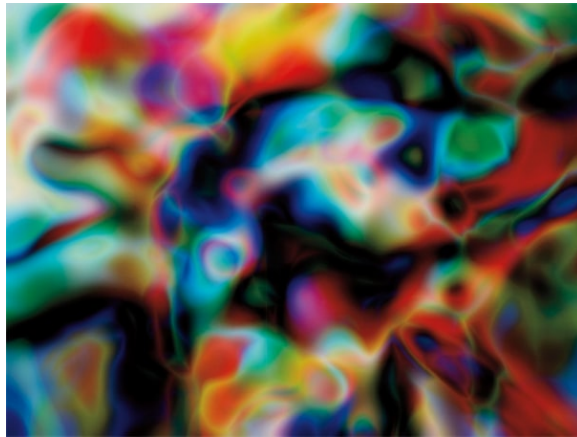


Figura 3: Ruff (2002) "Substrat 31"

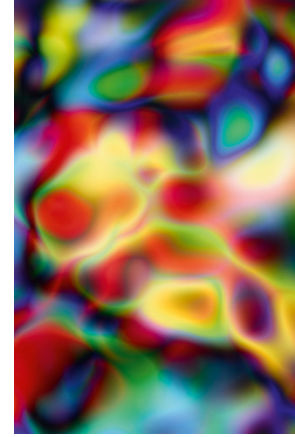


Figura 4: Ruff (2005)  
"Substrat 27 II"

fotografías, lo que introduce una reflexión en torno a los modos en que percibimos y nos relacionamos con las imágenes en la cultura contemporánea.

El trabajo de Ruff es entonces una reflexión sobre desde dónde se genera la imagen y cómo dialoga el autor con ella y, posteriormente, con el espectador, y

---

<sup>3</sup> La Clase Becher está conformada por fotógrafos alemanes que estudiaron con Bernd y Hilla Becher y que continuaron la tradición de la Escuela de Düsseldorf, fundada por los Becher en los años 60, a la que cada uno de ellos añadió sus propias preocupaciones. Entre los fotógrafos pertenecientes a esta escuela están: Cándida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth y Andreas Gursky. Esta escuela estableció las bases para la fotografía contemporánea, porque incentivaban a sus alumnos para la creación de diversos universos iconológicos a partir de una mirada objetiva.

no sobre la imagen misma. Baqué (2003) en el libro *La fotografía plástica* menciona que cuando la fotografía entra en el campo del arte en los años setenta comienza a entablar otro tipo de diálogo en el arte, pero seguía predominando su papel como imagen-huella, de reliquia y es hasta los años 80 que logra posicionarse como obra de arte.

Baqué (2003), en su obra, hace un mapeo por los cambios que ha sufrido la fotografía para llegar a ser considerada como creación artística, lo que él llama: *fotografía plástica*, la cual se desarrolla entre lo documental y la imagen con identidad propia. Él comienza hablando sobre el papel que desarrolló la fotografía dentro de las prácticas del *performance*, del *body art*, del *event* o del *arte acción*. Prácticas que al mismo tiempo nos sirven dentro de esta investigación para establecer un precursor de la fotografía experiencial, ya que las manifestaciones artísticas que mencionamos tienen en común el uso del cuerpo del artista y la acción realizada previa a la obra como parte fundamental.

En estas manifestaciones el cuerpo, además de ser el tema, se vuelven la herramienta y el medio por el cual el artista se expresa. Como en el *body art*, a finales de los años 70, los artistas (quienes venían de los cuestionamientos planteados por los dadaístas sobre la objetualidad de la obra de arte y sobre llevar el arte a la vida misma) comienzan a trabajar con su propio cuerpo como instrumento, poniendo sus límites a prueba y fundiéndose en la pieza. Entre sus principales representantes están Vito Acconci, Günter Brus y Gina Pane, por mencionar solamente algunos [figuras 5, 6 y 7].



Figura 5: Acconci (1970) "Trademarks"



Figura 6: Brus (1965) "Autopintura"

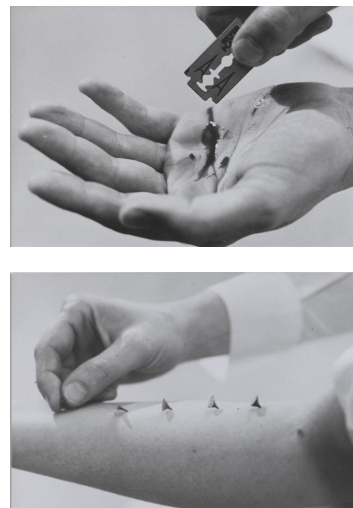


Figura 7: Pane (1973) "Azione sentimentale"

Así, lo que plantearon estas manifestaciones entorno al uso de la corporeidad del autor como cuestionamiento y herramienta principal, se fue consolidando en diferentes direcciones para reflexionar sobre temas que tenían que ver con la identidad dentro de lo público/social como en lo autobiográfico. Reflexiones que se nutren desde un acercamiento multidisciplinario, como los artistas del *fluxus*, que encontraron su principal inspiración en la música y el teatro [figura 8] o los artistas del *performance*, que combinaban elementos del teatro, las artes visuales y la música. La presencia y la interacción del artista en un espacio más o menos delimitado adquieren gran importancia para los artistas del *performance*, el cual actúa al mismo tiempo como autor y actor en una acción destinada a ser efímera [figuras 9, 10, 11 y 12].

Estas manifestaciones, menciona Baqué (2003), buscaban romper con la obra fija que se inscribe dentro de la galería, para nutrirse de la vida misma y

“emerge la obra-acto, la obra performativa, destinada a modificar -incluso con violencia- el cuerpo y la conciencia del “actuante” (p. 13).



Figura 8: Kosugy, Vautier y Bracht (1964) “Performance simultáneo de *Anima 1*, *Attache de Ben* y *Solo for Violin*”



Figura 9: Burden (1972) “Bed piece “



Figura. 10: Mendieta (1972) “Glass on body Imprints”,



Figura 11: Abramovic (1974) "Rhythm 0"



Figura 12: Beuys (1974) "I like America and America likes me "

En el *performance* se consolida la importancia de los procesos previos a la obra y es en él que, la fotografía y el video, se vuelven medios para difundir las acciones efímeras realizadas por los artistas. Pero fue evolucionando el papel de la imagen fotográfica hasta convertirse en parte fundamental de la pieza y ya no sólo un documento.



Figura 13: Long (1967) "A line made by walking England"

Dos ejemplos dentro del *performance* que utilizaron la fotografía como traducción de la acción realizada son: Hamish Fulton y Richard Long. Las fotografías de ambos artistas ingleses traducen las caminatas que realizaban y, como mencionamos previamente, se convierten en metáforas de la acción misma [figuras 13, 14, 15 y 16].

Este giro, desde dónde se genera la imagen y en dónde se sitúa la mirada, rompe con la idea de la fotografía como objeto cerrado que se deja afectar y afecta los lenguajes de otros medios. Se posiciona como fuente de una potencia estética y



Figura 14: Fulton (1973) "Mankingholes on the Pennie Way"

como posibilidad formal: "La fotografía como un posible soporte sin excluir en absoluto el recurso, conjunto o paralelo, de otros soportes" (Baqué, 2003, p.43) y no se inscribe exclusivamente a los recursos del medio fotográfico.



Figura 15: Long (1967) "Ireland"

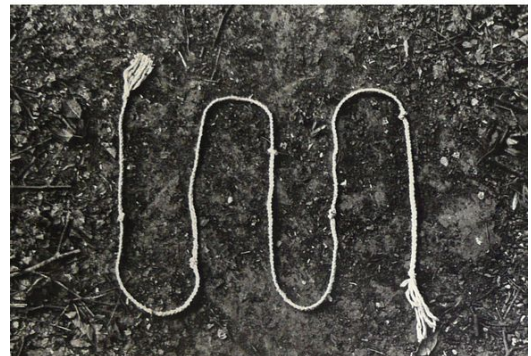


Figura 16: Fulton (1973) "Five knots for five days of walking"



Este desplazamiento fuera del medio fotográfico se puede realizar a partir de múltiples enfoques para dotar a la fotografía de otras materialidades, pero en este caso, nos centraremos en el desplazamiento que se puede realizar desde la poesía.

Al abordar lo fotográfico desde un lenguaje poético, la imagen trata de emanciparse de ser un reflejo de la realidad para potencializar sus cualidades intangibles que se constituyen a partir de la imaginación y la memoria de quien la mire. Castillo Rojas (1990) en su ensayo *La imaginación creadora en el pensamiento de Gastón Bachelard*, al hablar de la imagen poética menciona que ante todo es un “fenómeno de conciencia y no una simple reproducción de la realidad” (p.67).

En el mismo ensayo, Castillo Rojas (1990) habla sobre la importancia que tiene la imaginación como forma activa de crear imágenes, las cuales al provenir de una singularización de la experiencia del sujeto que imagina, crean nuevos mundos de significación, por lo tanto la imagen poética que se despliega de esta relación entre el sujeto y la realidad, es una imagen que se construye desde la corporeidad del lector.

Este acercamiento, permite dotar a la relación entre cuerpo y fotografía de otra forma de acontecer, en donde la imagen se genera y necesita ser descifrada desde las entrañas del sujeto, desde lo intangible y lo imaginario.

## LA EXPERIENCIA FOTOGRÁFICA DESDE UN ACERCAMIENTO POÉTICO

*Porque todo lo visible descansa sobre un fondo invisible;  
Lo que se oye, sobre un fondo que no puede oírse;  
Lo tangible, sobre un fondo impalpable.*  
Novalis

La poesía es, en principio, una expresión que opera en los cruces del lenguaje y la

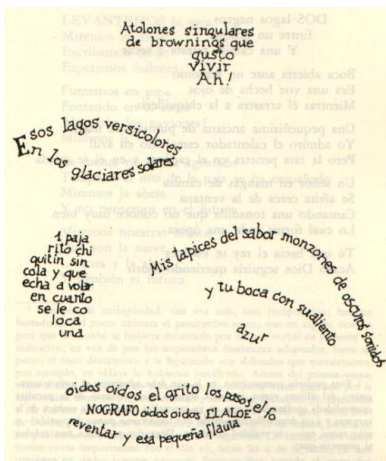


Figura 17: Apollinaire (1918)  
"Sabor"

imaginación a través de figuras retóricas<sup>4</sup> que potencializan la expresividad interior del poeta para transformar la realidad: "La esencia del poema reside en las voces íntimas –sentimiento y mediación- suscitadas por la circunstancia" (Fernández, 2002, p. 13), ésta responde a los impulsos del ser.

Por lo tanto, el poeta revela una realidad filtrada por su corporeidad y, al mismo tiempo, le permite al lector descifrar esa imagen a partir de sus propios impulsos. Esta forma de operar de la poesía también acontece en otros medios y con otras formas fuera de la literatura.

<sup>4</sup> Las figuras retóricas son formas no convencionales de usar las palabras, buscando un fin en el lenguaje mismo más allá de su función comunicativa para potencializar las cualidades estéticas del lenguaje. Algunos tipos de figuras retóricas son: la metáfora, la elipsis, la anáfora, la hipérbaton, la paráfrasis y la antítesis, entre otras.

La poesía visual materializó plásticamente la imagen intangible de los poetas, teniendo sus primeros acercamientos en los caligramas<sup>5</sup> [figura 17], los cuales expresaban visualmente lo que las palabras decían. Así, los poetas visuales rompen con la forma tradicional del lenguaje a partir de la ruptura del orden lógico y sintáctico de la escritura al enfatizar las cualidades plásticas del poema, pero siempre manteniendo presente los elementos lingüísticos.

En el siglo XX los poetas visuales llevaron la esencia de lo poético a las artes visuales, buscando expandir aún más los cuestionamientos en torno al acontecer de lo poético, dando así origen a la *poesía en la piel*, la *ciberpoesía*, la *poesía concreta*, la *holopoesía* y la *poesía en la calle*, en donde no se encuentran presentes en su sentido tradicional ni la palabra, ni el sentido, ni la estructura. Esto trajo como resultado la consolidación de estas experimentaciones en lo que Giovine (2015) llama *poesía perceptual*.

Giovine (2015) menciona que al hablar de *poesía perceptual* se hace referencia a la poesía que genera experiencias poéticas interactivas con el espacio: podemos ver, tocar, oler e interactuar con el poema. Así, la poesía perceptual se inserta en un espacio similar a lo que mencionamos previamente sobre el performance para expandirse por todo el cuerpo del espectador y generar otras experiencias estéticas.

---

<sup>5</sup> Los primeros caligramas datan del siglo IV y vienen de la palabra francesa *calligramme*, que significa figura bella; por lo tanto, un caligrama expresa su contenido tanto de manera textual, como de manera visual, pero no fue hasta las vanguardias que se retomaron como formas de ruptura por los poetas cubistas y los escritores surrealistas.

Para ahondar en lo concerniente a la experiencia estética, retomaremos lo planteado por el crítico colombiano Gil (2009) en su ensayo *Pensamiento artístico y estética de la experiencia*, en el cual apela a la experiencia como forma de conocimiento y forma de construir sentido desde la singularidad del “yo”:

Hablar de experiencia estética, o de lo estético como experiencia, es – entonces– poner en juego el riesgo perceptivo, pero también un torbellino de facultades que se despliegan alrededor de lo sensible. Ella afirma el cuerpo, los sentidos y las sensaciones, en una dimensión tan reflexiva como pre-reflexiva, encarnada, afirmadora de la profundidad de la piel y de un contacto singular e inmediato con el mundo previo a cualquier juicio o teoría. Al poner en juego lo corporal singulariza la relación con el mundo evitando caer en generalidades no experimentadas. La experiencia estética es conciencia del cuerpo, o mejor, del cuerpo como conciencia, es una forma de hacer cuerpo con, de ser uno con el instante, o de componer con el entorno nuevas relaciones. El cuerpo marca la relación del adentro con el afuera (p. 95).

Cuando Gil (2009) habla de la experiencia estética enfatiza la importancia de la singularización de la relación del sujeto con el mundo y la construcción del sujeto a partir de su relación con lo real. De esta manera es que Gil (2009) plantea las posibilidades cognitivas de la experiencia artística, la cual no puede suceder si el sujeto no involucra la totalidad de su ser en el encuentro con la realidad.

Por lo tanto, si abordamos lo poético como forma de relacionarnos con el mundo, necesitamos, en primera instancia, una conciencia de nuestra corporeidad para dialogar con el otro y con la realidad en la que nos encontramos. De este modo, al introducir un acercamiento poético a la fotografía, la imagen deja de registrar la realidad para expresar e interpretar la realidad a partir de otros signos, como metáforas y analogías: “la fotografía como poesía habla a través del yo que

se configura en el *mí: mi ser, mi mundo, mi visión, mi sentir...*” (Raich, 2018, p. 23). En esta misma línea, el autor define la poesía como un término más allá del género literario “aplicable a cualquier manifestación del arte que la tenga como una de sus cualidades y principios” (p. 19), en donde la poesía sublima el “yo” de forma vívida o imaginaria con la finalidad de potencializar la subjetividad expresiva y reflexiva.

La fotografía como poesía que propone Raich (2018) utiliza los mismos principios de la construcción poética, pero recurriendo al lenguaje estético para su construcción. La imagen que deriva de este acercamiento es una imagen que recrea lo experimentado por todos los sentidos, es decir, que la imagen ya no es solamente un producto generado por y para la vista, pues propone un acercamiento desde la creación y la contemplación, desde la totalidad del cuerpo. Así, el instante que la fotografía capta desde la poesía busca ser descifrado por las voces internas del que la observe.

De esta manera, el giro que realizamos en torno a lo fotográfico se complementa y se acentúa en su potencia como medio para la construcción de metáforas a partir de la interacción de las corporalidades.

## LA IMAGEN DESDE LA EXPERIENCIA CORPORAL EN LA INSTALACIÓN

*La fotografía se sobrepasa realmente a sí misma: ¿No es acaso la única prueba de su arte? ¿Anularse como médium, no ser ya un signo, sino la cosa misma?*  
Roland Barthes

Al realizar un desplazamiento hacia lo fotográfico a partir de una aproximación poética, la atención se centra en la interacción de la corporalidad del artista con su obra desde el acto fotográfico mismo. La obra adquiere una dimensión performativa que se nutre desde la experiencia sensorial individual para interactuar con la subjetividad del espectador:

Hablo de la acción a través de la cual el productor y los co-productores realizan la interacción entre la realidad y el signo que la designa, es decir la per-forman. Considerándose esta instancia interactiva como decisiva en la configuración de las representaciones que como construcciones colectivas de las instituciones, de los medios, de los imaginarios (Barrios, 2013, p. 442).

Lo que la poesía japonesa llama *Aware*, que son aquellas experiencias significativas por las que pasa el ser humano, las cuales, al ser producto de un autoconocimiento desde la afectación del ser por la naturaleza, son comunes a todo ser humano.

A partir de lo que hemos mencionado sobre la *obra-acto*, la cual recrea previo a la obra, es decir, desde el acto fotográfico, lo experimentado por todos los sentidos, lo que permite un acercamiento multidisciplinario para materializarse, pues ya no depende solamente de los recursos fotográficos.

Un ejemplo de la obra-acto y precursor de la fotografía experiencial es el artista estadounidense-cubano Félix González-Torres, quien utiliza la fotografía como medio para generar una instalación que completa su significado con la participación del espectador, es

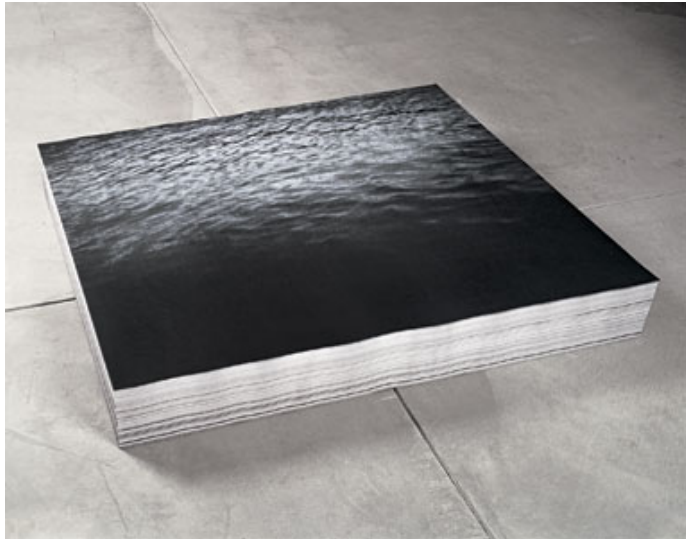


Figura 18: González-Torres (1991) "Untitled"

decir, se trata de piezas que guardaban un significado que necesitaba ser develado a partir de la experiencia sensorial del espectador [figuras 18 y 19].

Este artista visual inició su práctica en el performance para posteriormente



Figura 19: González-Torres (1989) "Untitled monument"

realizar instalaciones efímeras para abordar temas como la muerte, el amor y la enfermedad. Sus piezas con gran carga autobiográfica y política que se desvanecen para dar paso a la experiencia del espectador y enfatizar la ausencia que estaba latente. Aunque en las

obras de este artista no siempre encontramos la presencia de la imagen hecha por

una cámara, sus reflexiones atienden al medio fotográfico abordado desde la instalación. La producción de las imágenes pasaba por varias etapas, en donde nociones como la repetición, la huella y la imagen —como la presencia de una ausencia— eran fundamentales, aunque en el devenir de la pieza final no fuera fotográfico. González-Torres (1989, 1991) utiliza estos cuestionamientos en torno a lo fotográfico para hacer metáforas sobre la desaparición, no sólo de la imagen fotográfica —ya que le permite al visitante llevarse una fotografía hasta que desaparezca la pila de imágenes— sino también, para hablar de la muerte y la desaparición de su pareja por VIH, lo cual marcó gran parte de la producción del artista y de su posicionamiento político.

En este mismo sentido, sobre el cuestionamiento de lo fotográfico llevado a la instalación efímera, encontramos el trabajo de la artista holandesa Anouk Kruithof, quien en el proyecto *Fragmented Entity* [figura 20] cuestiona la idea de la fotografía como objeto cerrado hecho para ser conservado. Al igual que en las obras de González-Torres, el visitante puede llevarse una fotocopia de la pila, para generar una relación entre el visitante y la obra a partir de la experiencia del estar ahí.

El origen de este cuerpo de trabajo es su archivo de impresiones realizadas desde que comenzó su labor como fotógrafa. Kruithof, como en la mayoría de sus proyectos, fragmenta las imágenes hasta volverlas abstractas y las transfiere a diferentes superficies para generar foto-esculturas y presentarlas en una instalación junto a una pieza que se llama “Never ending pile of a past” la cual



consta de una pila de fotocopias que representa a su vez la imagen de una pila de papeles tomada desde un costado.



Figura 20: Kruithof (2008-2011) "Fragmented Entity"

En general la artista utiliza lo fotográfico como medio para crear esculturas o instalaciones y romper con la bidimensionalidad de la imagen al desplazarla al espacio de tridimensional, expandiendo los bordes de la imagen fotográfica para reflexionar sobre la manera en que nos relacionamos con las imágenes que nos rodean, cambiando la narrativa y la materia de las imágenes.

Otro proyecto de la artista holandesa que considero pertinente mencionar es la serie "Neutral" [figura 21], en la que Kruithof imprime fotografías en PVC, vinyl y látex y las presenta sobre unas estructuras de metal a manera de esculturas minimalistas. A primera vista las esculturas parecen estructuras de campos de color, pero en realidad son imágenes tomadas de la cuenta de Instagram de la Agencia de Seguridad de Transporte que corresponden a armas e identificaciones confiscadas.



Figura 21: Kruithof (2016) "Neutral"

Con estos dos ejemplos, podemos establecer un acercamiento a lo fotográfico que involucra la corporalidad del visitante en el espacio tridimensional de la instalación. El cuerpo se desplaza por el espacio para interactuar con la imagen, de manera que, como menciona Kabakov (2014) en el libro *Sobre la instalación total* “el espectador se encuentra (además de los diversos componentes que forman parte/participan en ella) a sí mismo dentro de la instalación, absorto en ella” (p. 12).

Kabakov (2014) menciona que en una *instalación total* el espectador está completamente libre y puede transitar por el espacio, asimismo, especifica que hay tres tipos de *instalación total* y cada una plantea una relación entre el espectador y la obra:

1. Pequeñas instalaciones que incluyen combinaciones de unos cuantos objetos (por ejemplo, las “repisas” de Steinbach) [figura 22].
2. Instalaciones que se apoyan en la pared, ocupando toda la pared o parte del piso (como las de M. Merz) [figura 23].
3. Instalaciones que llenan prácticamente todo el espacio de la locación asignado/a a ellas (A. McCollum) [figura 24] (p. 10).



Figura 22: Steinbach (2008) “A defining moment”



Figura 23: Merz (2017) “The sky is a great space”

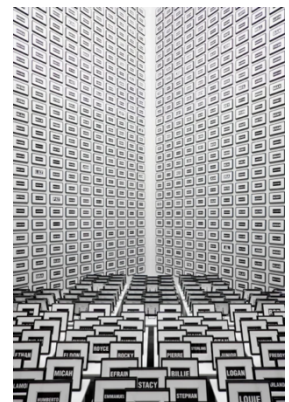


Figura 24: McCollum (2004) “Each and every one of you”

Las instalaciones totales generan una vivencia en donde la percepción de la obra se despliega a través de todos los sentidos del espectador. Es una vivencia desde la corporeidad la que permite una forma de conocer y aprehender el mundo. Pallasmaa (2016) en el libro *Los ojos de la piel*, habla sobre esta forma de aprehender el mundo desde la multisensorialidad, desde la sensibilidad háptica, que es el conjunto de sensaciones que se experimentan a partir del tacto en colaboración con los demás sentidos para tener experiencias significativas.

La sensibilidad háptica hace hincapié en la importancia que adquiere el sentido del tacto, lo que permite que la vivencia se singularice ya que está siendo percibida por la totalidad del ser:

El tacto es la modalidad sensorial que integra nuestra experiencia del mundo con la de nosotros mismos. Incluso las percepciones visuales se funden e integran en el *continuum* háptico del yo; mi cuerpo me recuerda quién soy y en qué posición estoy en el mundo. Mi cuerpo es realmente el ombligo de mi mundo, no en el sentido del punto de vista de la perspectiva central, sino como el verdadero lugar de referencia, memoria, imaginación e integración (p. 12).

Lo que integra la experiencia del “yo” al mundo es lo háptico, porque es él quien completa lo percibido por todos los sentidos, pero también establece un nexo a partir de lo intangible, lo imaginario y lo metafórico, en donde el estado de las emociones influye en la forma en la que se experimenta el espacio; tal como sucede en el diálogo que establece la poesía con la realidad, la cual es una realidad filtrada por el “yo” del poeta, que sólo puede suceder si el poeta, o el

artista, involucra la totalidad de su ser en el encuentro con la realidad o con la obra.

Por consiguiente, al hablar de la imagen desde la experiencia corporal nos estamos refiriendo a la imagen que desde su creación (en este caso desde el acto fotográfico) involucra la corporeidad del artista, para posteriormente generar una experiencia multisensorial que dialogue con el espacio tridimensional de la instalación y permita desplazar lo vivenciado por el artista al momento de generar la obra hacia el espectador y, que sea éste, quien pueda singularizar la experiencia a partir de su propia corporeidad.

**CAPÍTULO 2**  
**INSTALACIÓN: LOS OJOS DE LA PIEL**

## TRABAJO PREVIO

*Me construyo en el acto de “posar”, y fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen”*  
Roland Barthes

*...Hay un gesto constructivo voluntario en sus esculturas fotográficas de jugar y manipular la materia y no sólo de descubrir fragmentos de la realidad.*  
Magnolia de la Garza<sup>6</sup>

El trabajo con mi cuerpo ha sido una constante dentro de mi producción artística, utilizándolo como detonador de recuerdos desde un acercamiento abstracto-poético. Mi proceso creativo comienza con la recolección de objetos significativos en mi ambiente cotidiano para posteriormente realizar esculturas efímeras o acciones frente a la cámara. Así, la imagen fotográfica para mí es una mediación entre mi memoria, mi cuerpo y mi realidad, que al nacer de un acto performativo media y transforma mi relación conmigo misma y con mi entorno desde el acto fotográfico.



Figura 25: Lobato (2013) “1999 de la serie Deshilando”

---

<sup>6</sup> Las esculturas fotográficas que se mencionan en la cita de Magnolia de la Garza (CONACULTA, 2014) son las fotografías que conforman mi proyecto *Deshilando* (2013-2014) Me parecía importante mencionar de alguna forma este proyecto para comenzar el capítulo referente a los antecedentes de la presente investigación, ya que en él comencé a entablar un diálogo entre cuerpo y fotografía y estableció las bases mi entendimiento de la fotografía como poesía. Le pedí un mechón de cabello a cada miembro de mi familia y recogí las pelusas de los lugares más significativos de mi casa para hacer un recorrido a través de las sensaciones de los recuerdos que más han marcado mi vida, cada fotografía lleva por título una fecha que busca resonar con los recuerdos y la imaginación del espectador. La serie está conformada por 16 fotografías.

Recurrí a la utilización de mi cuerpo como la herramienta y el medio para expresarme y en los primeros proyectos que desarrollé, *Deshilando* [figura 25] e *Inscripciones de la ausencia*<sup>7</sup> [figura 26], realicé acciones para recordar etapas de mi vida y de las personas que han dejado una huella en mí y que, por lo tanto, definen quien soy y cómo me relaciono con el mundo. Todo lo anterior, a partir de un entendimiento de la imagen como un acto, la cual no puede ser concebida en su totalidad fuera del contexto que la originó y que se construye en el acto mismo de fotografiar.



Figura 26: Lobato (2014) "Inscripciones de la ausencia"

En 2016 comencé a trabajar con mi ropa como metáfora de mi cuerpo y a entablar una relación entre memoria, cuerpo, tela e imagen a partir de lavar mi ropa a mano. Así, en mi proyecto *La espuma de los días* [figura 27] el acto performático previo a la obra adquirió más importancia que en los otros proyectos previamente mencionados, como señala Barrios (2013, p. 447): "La foto nos remite ineludiblemente a la presencia del autor que al señalar, per-forma lo que ocurre". La imagen, como mencionamos con Baqué (2003), se vuelve la metáfora misma de la acción y del cuerpo: mi cuerpo, el cual la originó.

---

<sup>7</sup> Los proyectos de *Deshilando* e *Inscripciones de la ausencia* fueron los primeros proyectos fotográficos que realicé, en ambos trabajé a partir de mis recuerdos. En *Deshilando*, utilicé cabello de mis seres amados y pelusas de los espacios más significativos de mi casa para hacer pequeñas esculturas efímeras sobre una cama de luz para fotografiarlas y en *Inscripciones de la ausencia*, marcaba diferentes partes de mi cuerpo con pintura para después marcarlas en una cama de luz para fotografiar la huella de mi cuerpo.





Figura 27: Lobato (2015-2016) "La espuma de los días"

Este proyecto planteó una nueva forma de relacionarme con la imagen desde la corporeidad y nuevas búsquedas sobre la materialidad de la imagen fotográfica, las cuales sirvieron como punto de partida para desarrollar el proyecto *Los ojos de la piel*<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> El proyecto *Los ojos de la piel* es parte de la presente investigación, en el cual se pusieron en práctica los conceptos investigados en torno a la fotografía experiencial. Está conformado por una instalación con telas translúcidas y video, la cual se presentó en la Ciudad de México en 2017.

En *La espuma de los días* me interesaba explorar la relación intrínseca entre recordar y olvidar. El reconocimiento del olvido como parte fundamental de la memoria implica asumir la fragilidad y la volatilidad de las imágenes que vagan en nuestra mente. Auge (1998) en *Las formas del olvido* habla sobre el olvido como la pérdida de materia y las impresiones que permanecen en la memoria. De este modo, el acto cotidiano de lavar la ropa adquiere un papel simbólico que permite que la materia de mis recuerdos se moldee con el olvido [figura 28].



Figura 28: Lobato (2015-2016) "La espuma de los días"

Las primeras fotografías eran acercamientos a la ropa en donde se evidenciaba su desgaste, los residuos de mi cuerpo y del jabón [figura 27], haciendo una metáfora de mi corporeidad. Al continuar trabajando con las imágenes encontré que había algo más en ese acto que me interesaba con relación al contacto directo que existe entre mi cuerpo y el objeto a fotografiar. Asimismo, al lavar no sólo desaparecían los residuos de mi cuerpo, sino que, sin darme cuenta, también se estaba desvaneciendo la imagen fotográfica misma [figura 29].

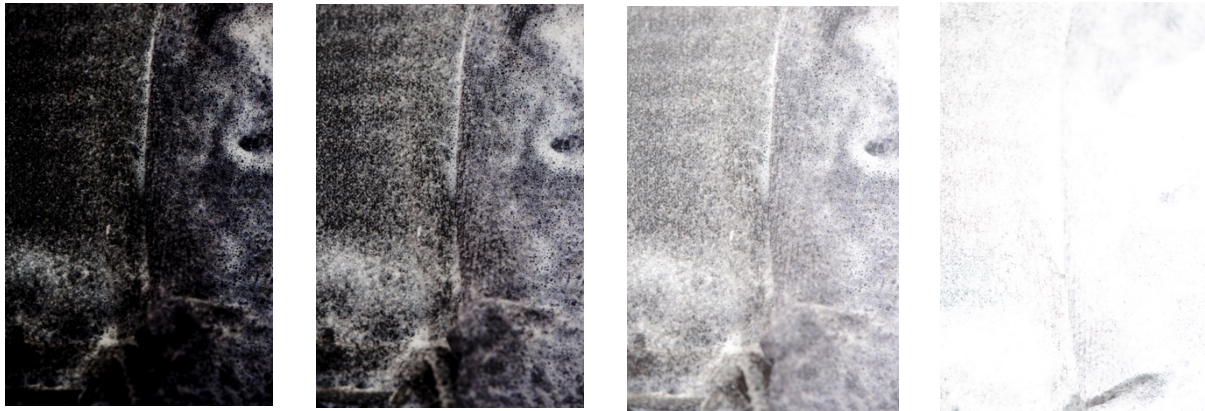


Figura 29: Lobato (2015-2016) "La espuma de los días"

Me interesaba que hubiera una referencia a la acción inicial de la cual nacían las imágenes y a la ropa que lavaba, la cual contenía los residuos de mi cuerpo. Para ello, el material en el que se iba a imprimir la fotografía adquirió gran importancia y significado, pues no era solamente un soporte, sino que era un complemento o, mejor dicho, la culminación de la acción de la cual surgía. Esto también me llevó a experimentar con diferentes formas para imprimir la imagen en



Figura 30: Lobato (2015-2016) "La espuma de los días (transfer sobre tela)"

donde se volviera a involucrar mi cuerpo.

Finalmente, imprimí las imágenes con transfer en tela translúcida [figura 30], tratando de completar un círculo entre el ritual de lavar la ropa a mano y terminar con la impresión por contacto directo entre mi cuerpo y la imagen. Utilicé tela

translúcida porque era una forma de hacer una analogía a la memoria como

materia blanda, acechada por el olvido. Así, la tela translúcida se combina y modifica con lo que tenga detrás de ella, como la memoria, que cada vez que recordamos algo se modifica.

Una parte de la serie se expuso en la Galería Página en Blando<sup>9</sup> en la exposición colectiva *Banal/Subversivo*<sup>10</sup> [figura 31]. Cada pieza estaba conformada por dos telas superpuestas, las cuales tenían una fotografía impresa con transfer y al estar una encima de la otra, conformaban una imagen intangible que se podía ver sólo por la superposición de las dos fotografías, las cuales estaban suspendidas desde el techo hacia la pared, lo que generaba un ligero movimiento con el paso de los visitantes.

Las piezas que se presentaron en esta exposición despertaron en mí muchas interrogantes sobre las decisiones técnicas que tomé para resolverla. Por ejemplo, había algo en la superposición de fotografías en tela translúcida que me fascinaba, esto me llevó a profundizar en el uso del cuerpo como herramienta desde el acto fotográfico y a cuestionarme el papel que la imagen fotográfica estaba desempeñando en mi producción artística. Por ello, este fue el motivo para realizar esta investigación sobre la fotografía experiencial, la cual se desarrolló en paralelo desde lo teórico como desde la producción de una pieza para exposición.

---

<sup>9</sup> La Galería Página en Blando se ubica al sur de la Ciudad de México en Lago 73-A, esquina María, en la colonia Nativitas.

<sup>10</sup> La exposición *Banal/ Subversivo* curada por Juan Antonio Molina estuvo conformada por 13 artistas de 6 países diferentes. Se inauguró el 1 de octubre del 2016.

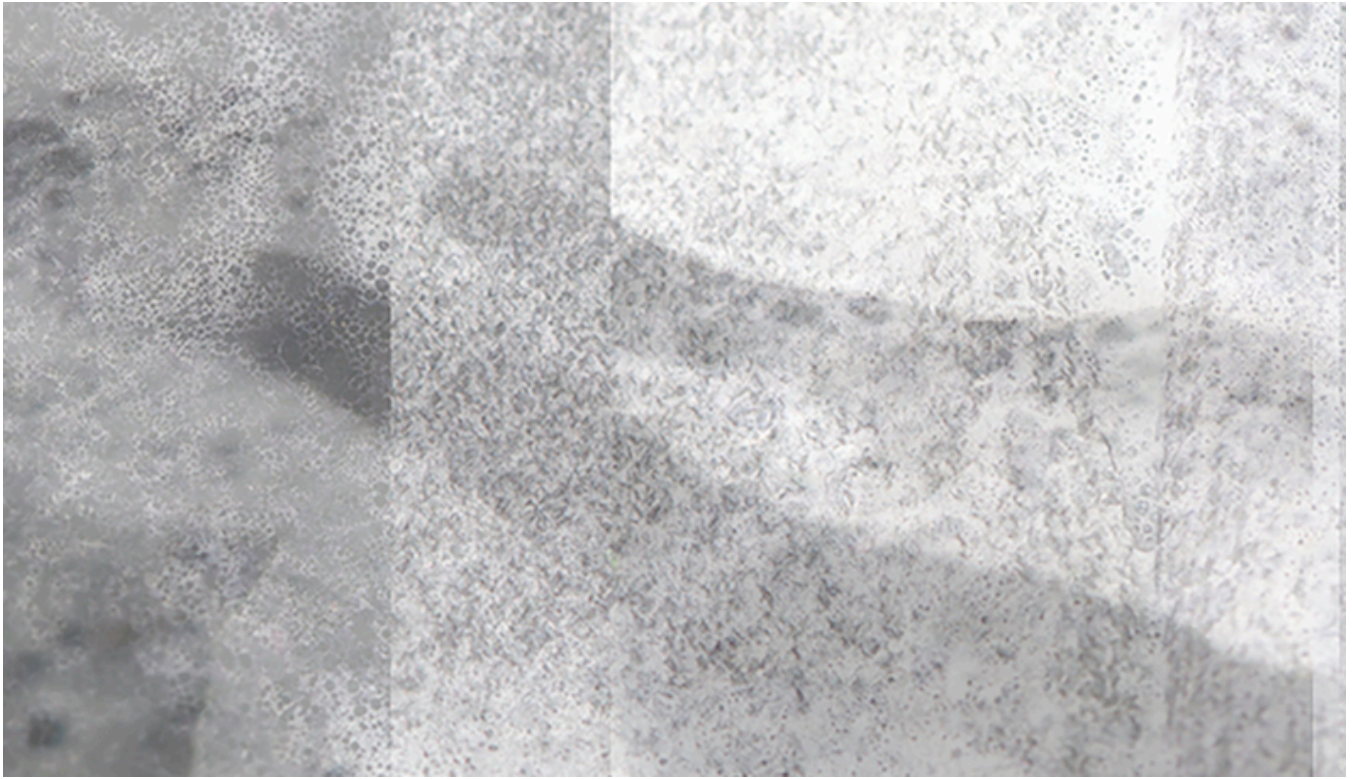


Figura 31: Lobato (2016) "La espuma de los días (muestra de la exposición Banal/Subversivo)"

## DESARROLLO

*Un cuerpo es siempre un sentir-se: más allá de su organización, de sus funciones, de su integración en una unidad de presencia y de acción, también es- y de manera estrictamente coexistente a todas sus acciones y funciones- una forma de experimentarse a sí mismo, de saberse a sí mismo distinto de todos los cuerpo, un cuerpo que se pliega y se despliega, se abre y se cierra, se desplaza y se fija como un punto de origen y de fin del mundo.*  
Jean-Luc Nancy

Unos meses después de que se exhibió *La espuma de los días*, me invitaron a realizar otra exposición en la Galería Página en Blando para desarrollar más a fondo el proyecto. Cabe mencionar que ambos trabajos los inicié bajo la tutela del curador de la Galería, Juan Antonio Molina Cuesta, quien me invitó a continuar con el desarrollo del proyecto, ya que en el momento de ver las piezas montadas surgieron nuevas preguntas.

Por ello, la intención inicial era dar continuidad al proyecto de *La espuma de los días*, que tenía que ver con los procesos de la memoria, la desaparición del cuerpo y la disolución del índice fotográfico para generar una obra más matérica. En ese proyecto, el acto performativo previo a la obra definió la materialidad de la pieza. La tela creaba una metáfora del performance de lavar la ropa a mano y remitía a la materialidad original del índice: la ropa.

Me interesaba mantener la ligereza, la transparencia y lo sutil de la pieza anterior, por ello continué explorando con materiales translúcidos como: papel albanene, acetato y acrílico [figuras 32, 33, 34 y 35]. En la superposición de



Figura 32: Lobato (2017) "Sin título (Prueba de impresión por inyección de tinta en papel albanene)"

imágenes que estos materiales permitían, me fue posible hacer un primer acercamiento a una imagen intangible, que se genera solamente cuando el espectador mira el conjunto de imágenes superpuestas y crea

una imagen desde su subjetividad, su imaginación y su mundo de significación, tal como la imagen que permanece latente en un poema, la cual necesita de la lectura para materializarse.

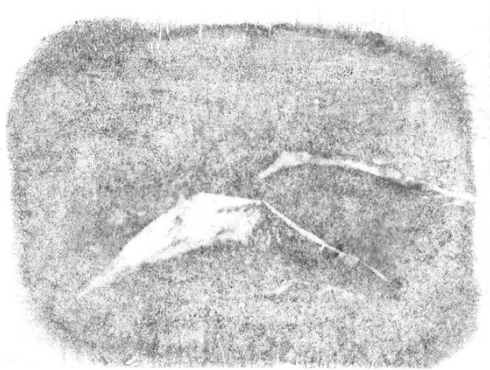


Figura 33: Lobato (2017) "Sin título (Prueba de transfer sobre papel albanene)"



Figura 34: Lobato (2017) "Sin título (Prueba de transfer sobre tela e intervención con pintura)"

Figura 34: Lobato (2017) "Sin título (Prueba de impresión por inyección de tinta en acetato)"



Figura 36: Xiaowan (2007) "Chinese ancient landscape"

En este sentido, los dibujos topográficos del artista chino Xia Xiaowan [figuras 36 y 37] fueron una referencia, tanto conceptual como técnica muy importante durante el proceso. Él utiliza vidrios de diferentes opacidades para descomponer el volumen de un objeto en varias capas bidimensionales, con el objetivo de presentarlas superpuestas a manera de una escultura tridimensional. Cada vidrio tiene dibujado solo un fragmento del objeto y la totalidad de la forma se puede apreciar solamente al ver la pieza completa. Xiaowan explica que su interés primordial, más allá de hablar sobre el dibujo, es incitar a una reflexión sobre la mirada, de la misma manera que lo plantea Krausse (2002), al desplazar lo fotográfico o la poesía visual para cuestionar la forma en la que percibimos y nos relacionamos con el lenguaje, poniendo en juego lo esencial del dibujo y de la escultura para utilizarlos como medio que permita abordar lo corporal en el espacio tridimensional.

La pieza puede ser transitada por todo su rededor por el espectador. Tienen una iluminación muy



Figura 37: Xiaowan (2009) "Doble human figure"



puntal que, aunado a la superposición de capas, crea la sensación de que la forma dibujada está suspendida en el aire, adquiriendo una materialidad muy particular, ya que está entre los límites de lo intangible y lo carnal.

Otra obra muy importante para concretar las primeras ideas del proyecto, y que de alguna forma tenía algo en común con los dibujos topográficos, fue la instalación *The Veiling* de Bill Viola [figura38]. La pieza está conformada por una serie de telas suspendidas desde el techo que sirven como soporte para reflejar las imágenes de un hombre y una mujer, donde cada uno se refleja desde un lado opuesto de la instalación. La tela difumina la luz y las imágenes van perdiendo claridad conforme se disipan en el espacio y se combinan en el velo central. Las figuras del hombre y de la mujer sólo conviven en el mismo espacio por la luz que emana su imagen y se filtra por la tela.

En la instalación de Viola encontré un gran eco en la resolución técnica de la pieza, ya que a diferencia de la sensación generada por Xiaowan, la tela le aportaba una atmósfera más corporal y efímera. Esto también me remitía a una imagen más cercana a la memoria y la imaginación por la pérdida de nitidez que el soporte producía y que conectaba con la atmósfera que me interesaba mantener de *La espuma de los días*. La resonancia con Viola también se produjo por la importancia que tiene lo autorreferencial, que permanece como subtexto de la pieza para abordar temas que tienen que ver con la naturaleza humana, la vida, la muerte y la espiritualidad.

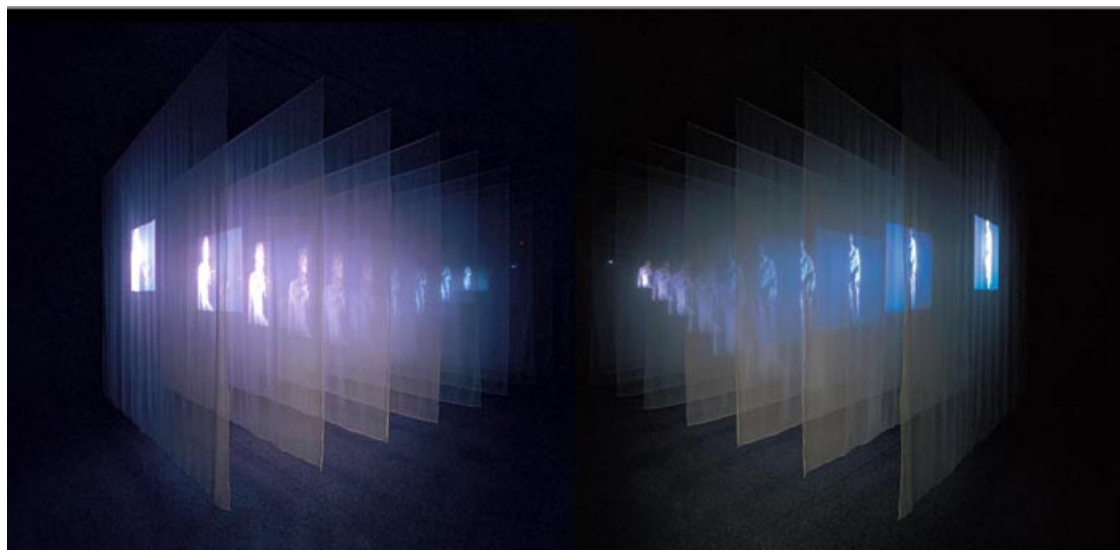
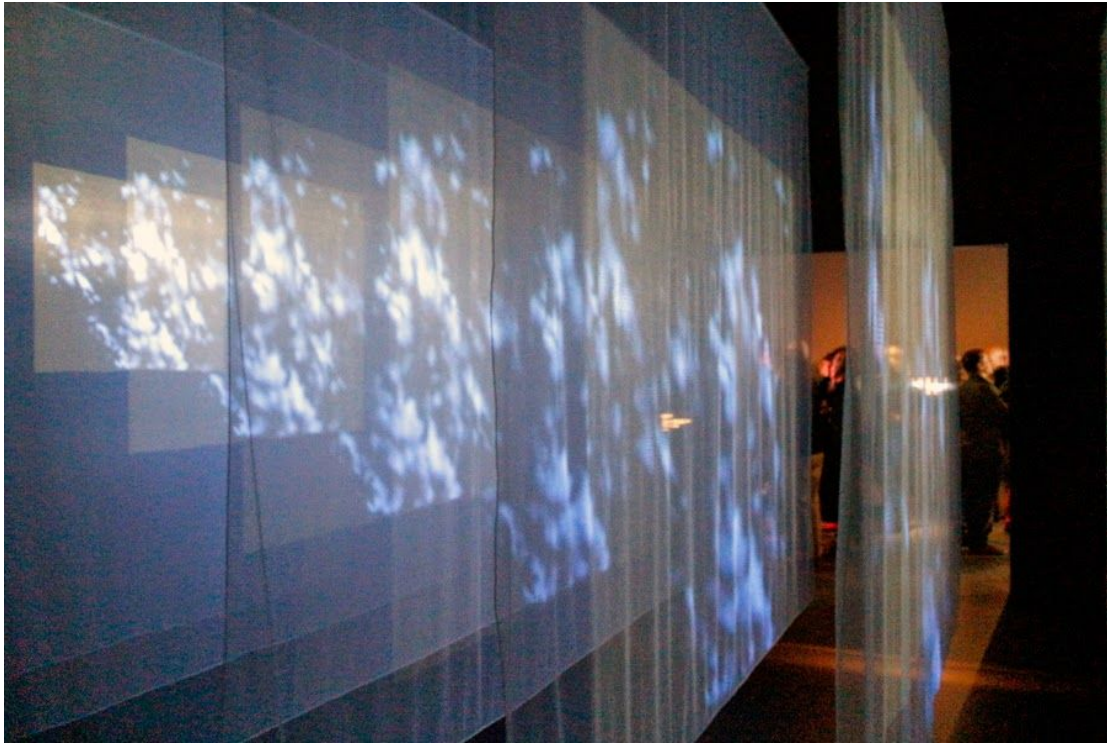


Figura 38: Viola (1995) "The Veiling"

Otro aspecto importante que guió el curso de la investigación fue la impresión por contacto. Con ella, el acto performativo (y con él mi corporalidad), volvían a intensificarse para significar la imagen. Y como mencionamos previamente sobre la *obra-acto*, la relación entre dispositivo y cuerpo modifica la conciencia del sujeto.

Lo cual me llevó a indagar más sobre la materialidad de lo fotográfico. El



Figura 39: Muñoz (2004) "Re-trato"

artista colombiano Oscar Muñoz dedica gran parte de su producción a reflexionar en torno a ello. Borra las fronteras entre fotografía, video, dibujo, grabado e instalación para hablar sobre la capacidad de las imágenes de retener la

memoria. El artista colombiano recurre a soportes inestables, cambiantes, efímeros para reflexionar sobre los procesos de la memoria y la forma en la que nos relacionamos con la imagen.

En su proyecto *La imagen inestable* [figuras 39, 40 y 41], utiliza el video para situar la imagen fotográfica como un soporte inmaterial, compuesta por haces de luz cambiantes. Igualmente, utiliza rostros con diferentes procedencias (autorretratos, retratos de obituarios, rostros que toma de diferentes periódicos) para hacer una serie de videos en donde la constante es la imposibilidad de condensar la imagen, ya sea porque se evapora en el aire al ser dibujada con

agua o porque está destinada a desaparecer por su soporte efímero. A partir de dibujos frente a la cámara, Muñoz no solamente reflexiona sobre la fisicalidad de la imagen fotográfica, sino también la del olvido y la desaparición en el contexto político de su país, el cual no es lejano al nuestro.



Figura 40: Muñoz (2002) "Biografías"

La investigación sobre la materialidad de la imagen fotográfica me llevó a conceptos que estaban muy abstractos en mi cabeza y no sabía cómo los podía aterrizar en el proyecto hasta que encontré el libro de *Los ojos de la piel* (Pallasmaa, 2016) que todo se empezó a clarificar.



Figura 41: Muñoz (1986) "Cortinas de baño"

Por ello la instalación lleva el mismo título que el libro de Pallasmaa (2016), y fue a partir de la definición del título que me di cuenta de la importancia que estaba adquiriendo la experiencia multisensorial dentro de mi acercamiento a la fotografía. Con este título retomaba un tema que ha sido una constante en todo mi trabajo: el uso de mi cuerpo como herramienta y como detonador de recuerdos.

Una vez definido el título y la esencia del proyecto (utilizar la fotografía como medio para generar una experiencia corporal a partir del uso de mi cuerpo) pude avanzar más con la investigación. El aspecto que más me preocupaba era cómo desplegar todo en el espacio (ya que nunca había hecho una instalación),

pues los otros proyectos que había realizado mantenían la estructura de la *forma-cuadro* y sólo había tenido ligeras aproximaciones a algo más escultórico.

Por lo tanto regresé a las primeras referencias de Xiaowan, Viola y Muñoz, porque con ellos sentía afinidades conceptuales y generaban, como mencioné previamente, atmósferas y resoluciones técnicas que me interesaba abordar en mi proyecto. Otros artistas que fueron parte del proceso son: Pia Männikkö, Olafur Eliasson, Christian Boltanski y Ernesto Neto [figuras de la 42 a la 47], pues con ellos se concretaba el uso de la fotografía como medio para generar una experiencia multisensorial y esto me permitió familiarizarme con lo investigado sobre la instalación total.



Figura 42: Männikkö (2013) "Dèjà Vu"

Mi interés tomó especial relevancia por el trabajo de la artista finlandesa Pia Männikkö, quien aborda la corporalidad y el espacio, ya que ella menciona estar interesada en el espacio que ocupamos y el espacio personal del individuo, así como en ideas sobre lo micro y macrocosmos. Asimismo, en la instalación *Dèjà Vu*, la artista recurre a la impresión manual en tela translúcida para crear cuerpos volátiles en escala 1:1. Männikkö estaba trabajando de una forma muy similar a lo

que yo pretendía hacer, y esto me llevó a encontrar con ella constantes como la corporalidad desplazada al espacio.



Figura 43: Männikkö (2013) "Dèjà Vu"



Figura 44: Eliasson (2010) "Multiple shadow house"



Figura 45: Eliasson (2011) "Seu corpo da obra (Your body of work)"

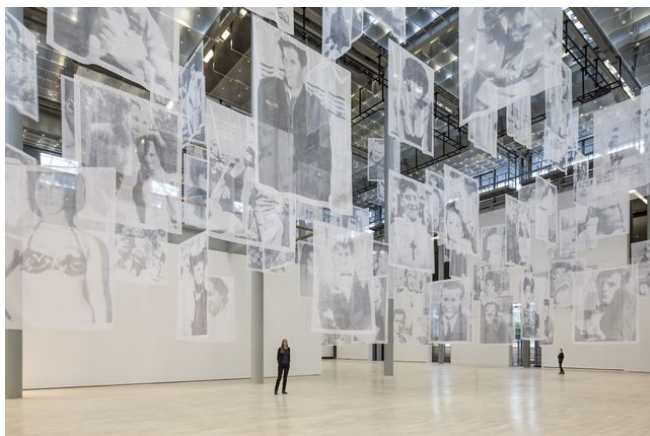


Figura 46: Boltanski (2013) "Moved"



Figura 47: Ernesto Neto (1999) "Nave Voadora (Flying group nave)"

Otra obra clave para concretar la exposición fue la instalación de Ortega, *Ocupación* [figura 48]. El artista mexicano desarrolla la problemática sobre una instalación total pero sin saturar el espacio visualmente, generando una atmósfera que se desenvuelve en el silencio y la tensión que producen los materiales: piedras e hilos de algodón, en donde la mirada puede recorrer libremente el juego de líneas que se multiplican e irrumpen el espacio, sustituyendo el movimiento del cuerpo en el espacio por una experiencia de visualidad.

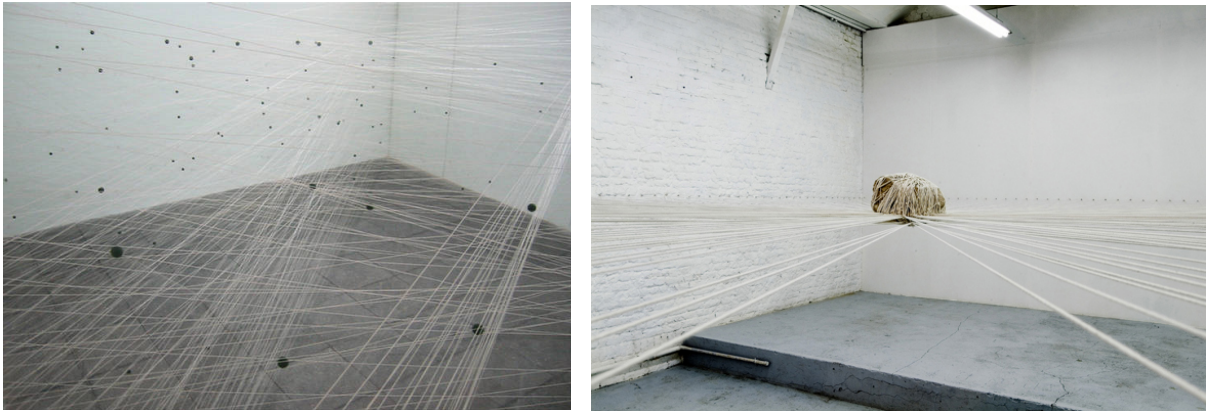


Figura 48: Ortega (2004) "Ocupación"

También considero importante mencionar la instalación *A propósito del borde de las cosas* [figura 49], la cual no parte de una reflexión en torno a lo fotográfico, sino plantea la utilización del cuerpo a partir de la prosa de Samuel Beckett para generar un proceso de autoconocimiento. La instalación estaba conformada por dibujos con carboncillo, intervenciones en las paredes del

museo<sup>11</sup> y activaciones del espacio con: dos bailarinas que desafiaban la estabilidad del cuerpo y “representaban” la soledad, la inmovilidad y el absurdo de los personajes de Beckett, la lectura en inglés del texto *Company* de Beckett y un guitarrista que toca notas aisladas. La referencia a Samuel Beckett permanece, una vez más, como un subtexto que le añade un significado a las acciones por todo el museo simultáneamente.

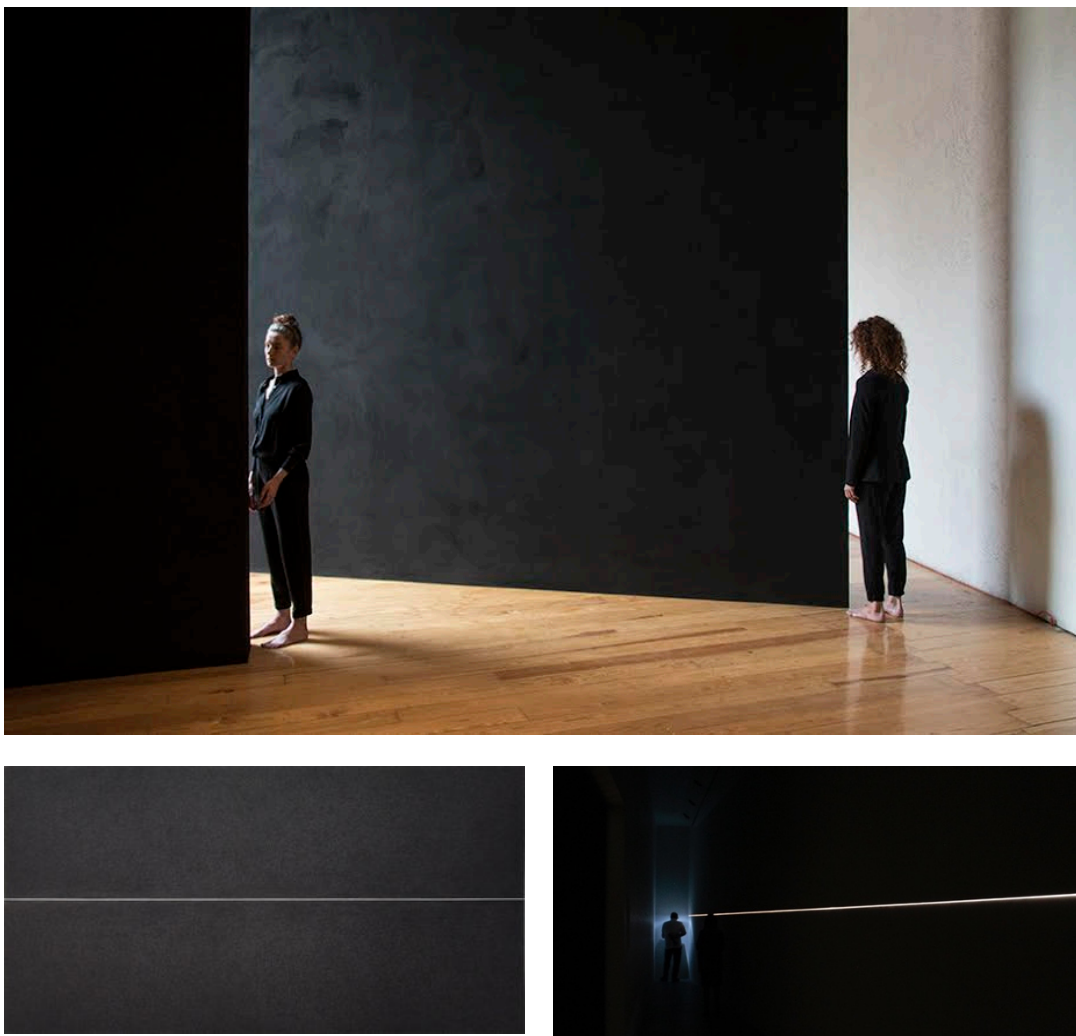


Figura 49: Ortega (2017) "A propósito del borde de las cosas"

---

<sup>11</sup> Instalación hecha para el Museo Experimental "El Eco" en 2017



La obra de Ortega es la más lejana en cuanto a las resoluciones técnicas previstas para mi pieza, pero considero que ahí reside también su importancia, ya que el haberme aproximado y vivenciado su trabajo me ayudó a probar otras soluciones. Los diversos elementos que el autor plantea en la instalación, son unificados primero por el subtexto de Beckett y segundo por la línea (hecha por el carboncillo, por luz o por los cuerpos) desplazada al espacio, que ha sido una constante en su producción.

Estos referentes me ayudaron a definir los elementos con los que iba a conformar la instalación: la tela, el video y mi cuerpo. Para visualizar cómo funcionaban juntos y determinar la disposición de las telas en el espacio realicé bocetos con los planos de la galería [figuras 50 y 51], en ellos bocetos probé diferentes formas de presentar las telas con la finalidad de generar un recorrido inmersivo en el espectador. Los bocetos me ayudaron a hacerme consciente de las dimensiones con las que iba a trabajar, pero seguía resultando muy difícil comprender cómo estaba funcionando. Para ello, hice una maqueta a escala del espacio.

La maqueta hizo que cuestionara las decisiones técnicas que estaba tomando y considerará aspectos que no había previsto, por ejemplo, cómo se suspenderían las telas desde el techo, y si contarían con un soporte [figuras 52]. El haber pasado de los bocetos a la maqueta significó trabajar directamente con la materialidad y la tridimensionalidad de la tela, la cual no estaba considerando, pues en los bocetos y en las pruebas de impresión seguía viendo la tela de manera bidimensional, sin considerar cómo reaccionaba al colgarla o manipularla.

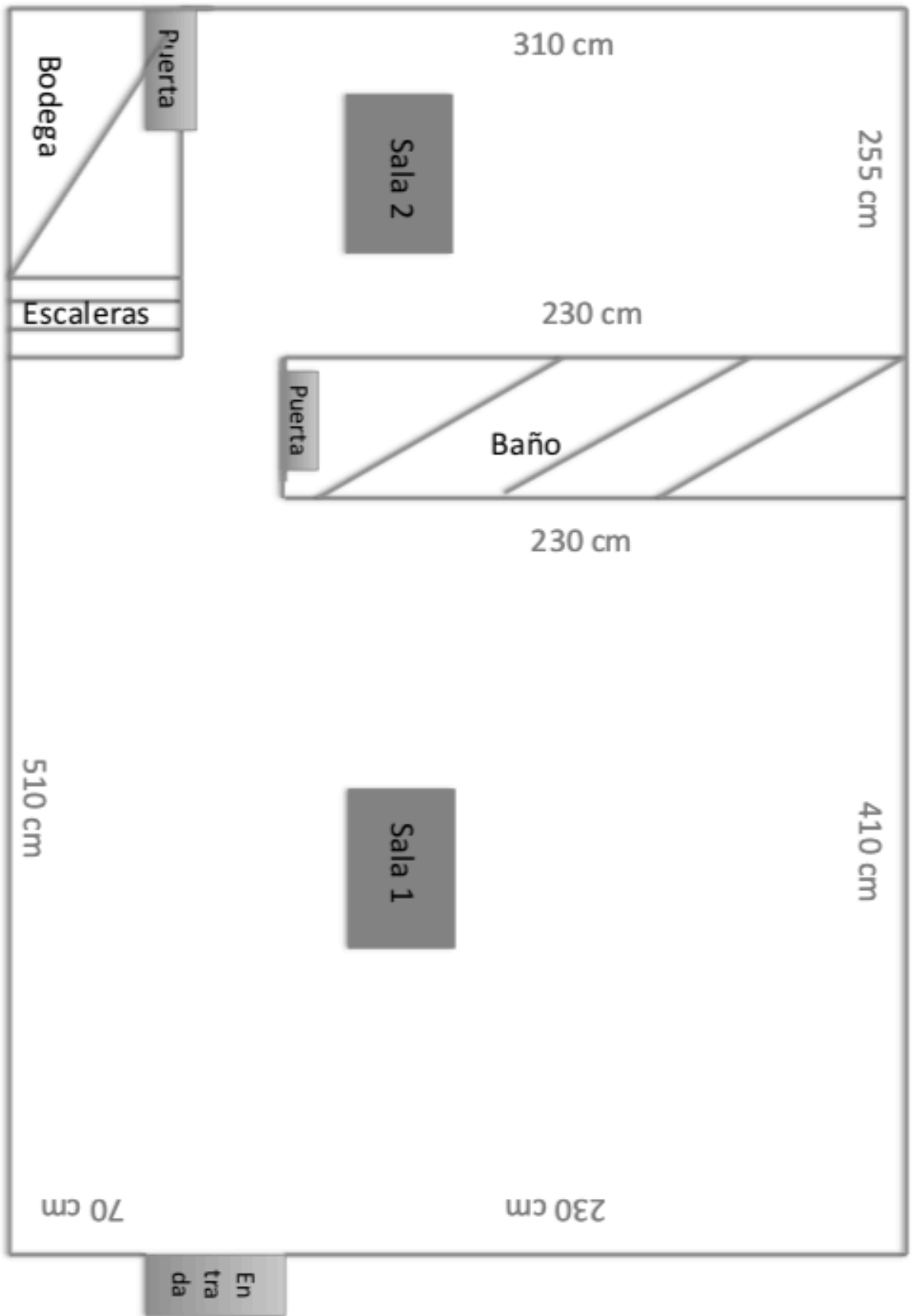


Figura 50: Página en blanco (2017) "Plano de la galería Página en blanco"

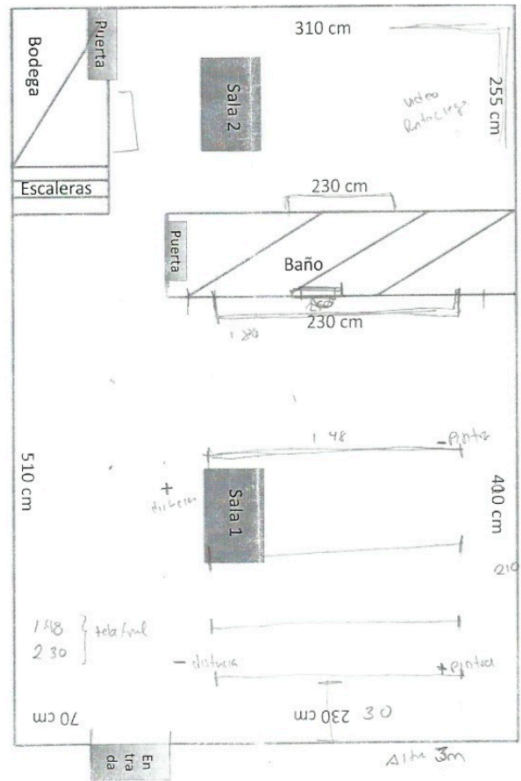
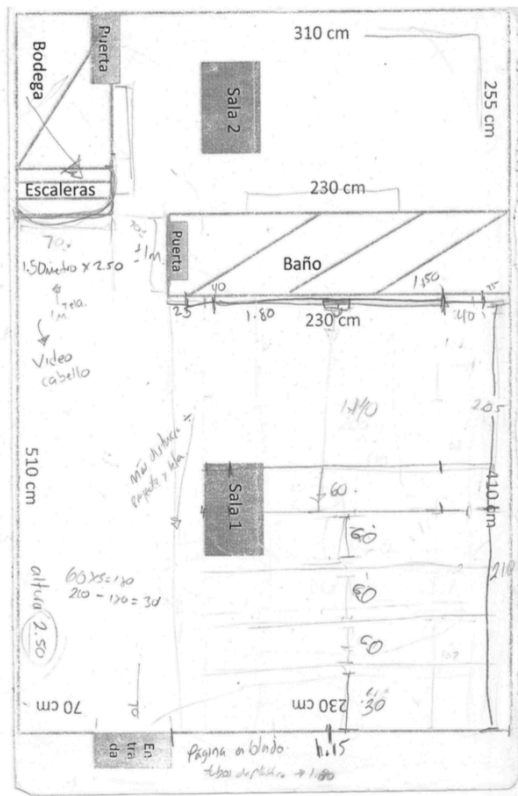
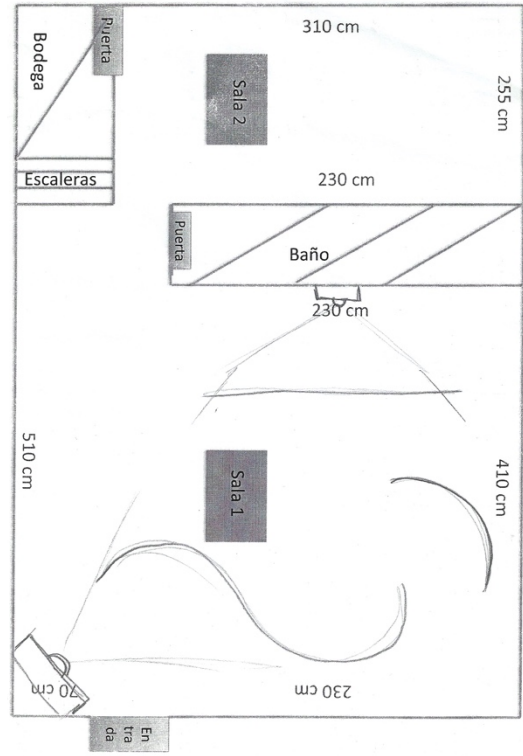
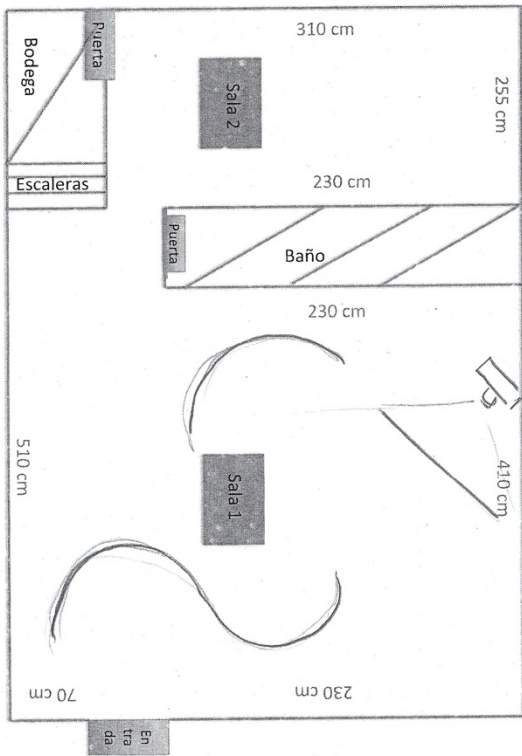


Figura 51: Lobato (2017) "Bocetos de la disposición de la instalación Los ojos de la piel"

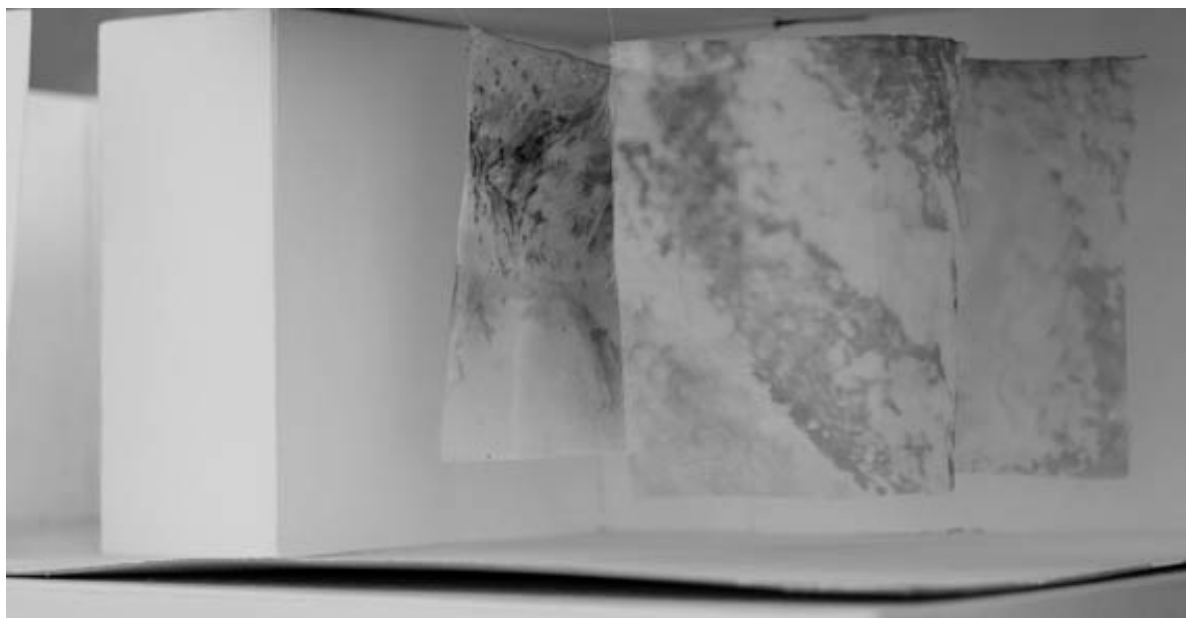


Figura 52: Lobato (2017) "Maqueta escala 1:10 de la galería Página en blanco y pruebas de la disposición de las telas para la instalación Los ojos de la piel".

Con la realización de la maqueta a escala 1:10, pude resolver cómo iba a colgar la tela y la disposición que tendría en el espacio, ya que estaría suspendida por un tubo de acrílico plano que le diera estabilidad y que mantuviera la misma estética sutil para que fuera casi imperceptible.

Para poder comprobar cómo funcionaba la superposición de las telas al tamaño real de la galería (4m X 2.50m), y apreciar cómo dialogaba con el cuerpo al ser transitada y si generaba el tipo de experiencia táctil que estaba buscando, conseguí un espacio con medidas similares [figura 56].

Este primer acercamiento que ya involucraba mi cuerpo interactuando con las telas fue el momento más significativo del proceso, porque hasta ese momento todavía no tenía claro cómo imprimiría ni cómo se proyectaría el video, ya que la mayor parte de la pieza seguía presente sólo en mi cabeza.

Durante cuatro semanas trabajé en ese espacio, inmiscuyéndome en él, dejándome afectar por su textura, contemplando cómo reaccionaba el material al roce de mi cuerpo y a la penetración de la luz del proyector por sus fibras, envolviéndome con la longitud total de la tela, que curiosamente fue justo de mi estatura, completando la metáfora de la tela como extensión de mi cuerpo. En este periodo de tiempo, todas las acciones realizadas en el reconocimiento del material y el espacio las registré con fotografía, ya que desde ese momento se estaba contrayendo el significado de la obra porque estaba obteniendo un conocimiento de un espacio específico y de un material a partir de mi corporalidad.



Figura 53: Lobato (2017) " Pruebas escala 1:1 de la disposición de la instalación Los ojos de la piel "

Esto me llevó a retomar algunas acciones que había hecho en el proyecto *Inscripciones de la Ausencia*<sup>12</sup> para intervenir las telas con pintura, utilizando mi cuerpo como herramienta y medio para construir metáforas a partir de mis recuerdos. Este proceso introspectivo se volvió la parte fundamental de la obra y el hilo conductor entre la tela y el video.

Con ello, la *obra-acto* se volvía a enunciar (pero en este caso a diferencia de en *Inscripciones de la ausencia*), las fotografías eran un registro del acto performático de intervenir las telas con huellas de mi cuerpo, y me regresaban a la reflexión en torno a la naturaleza de lo fotográfico que mencionamos previamente con Thomas Ruff y sus imágenes apropiadas, a partir de la noción desde dónde se genera la imagen y cómo el subtexto modifica la relación del espectador con la imagen.



Figura 54: Eibenschutz (2016) "Trazos para Cello"

Para la manipulación que quería hacer con las imágenes de registro del "performance", el trabajo de la artista mexicana Eibenschutz fue fundamental, ya que conjuga su formación como

---

<sup>12</sup> En el proyecto *Inscripciones de la ausencia*, realizado en 2014, marqué con pintura diferentes partes de mi cuerpo para posteriormente imprimirlas en una cama de luz y fotografiar la huella de mi cuerpo. En el proyecto buscaba evidenciar los rastros que han dejado ciertas personas en mi vida, que aunque ya no estén físicamente presentes, permanecen en mi vida como una segunda piel que me conforma.

bailarina y como artista visual para entablar una relación entre movimiento, dibujo y espectador. Una forma análoga a lo que yo estaba haciendo en fotografía, ella lo efectúa con el dibujo. Para ella, el dibujo es a veces un catalizador, otras un instrumento para entender el proceso de la pieza y otras el resultado final [figura 54 y 55].

Eibenschutz realiza performance en silencio, unas veces cuando está sola, y otras, acompañada de un músico, en donde el movimiento del cuerpo es el medio y el fin, partiendo de una reflexión sobre el cuerpo desde la danza Butho, la cual nace en Japón como respuesta al ambiente lleno de violencia y oscuridad



Figura 55." Eibenschutz (2019) "Los dibujos son torbellinos en la superficie de la corriente del tiempo".

que se vivía después de los bombardeos de 1945 en Hiroshima y Nagasaki. Así, los artistas de esta danza, conocida coloquialmente como la *"danza hacia la oscuridad"*, retoman elementos del teatro, la danza e incluso de la poesía

para retornar a un cuerpo primigenio.

La artista mexicana utiliza esta tradición aunada a su interés por el dibujo para generar una concientización del propio cuerpo, su respiración, su voz, sus movimientos, su fuerza, sus alcances, sus contornos. Eibenschutz ha desarrollado una investigación sobre la interacción entre el dibujo y el movimiento:



Sus performance nos llevan a otro concepto del cuerpo en el arte: al movimiento del cuerpo no predicho por completo en base a un conocimiento de imagen, vista u óptica, sino, en la conciencia física en relación a espacio, sitio, tiempo y movimiento” (p.19).

Con el trabajo de Eibenschutz pude hacer un desplazamiento desde lo fotográfico hacia el dibujo, partiendo de la abstracción del cuerpo y el movimiento realizado para intervenir las telas. Utilicé las fotografías de registro como medio para hacer dibujos, tratando de entablar un diálogo con mi corporalidad desde el acto de representarlo en dibujo. Con los dibujos hice un video para proyectarlo sobre las telas, pues era una forma de abordar mi corporalidad desde dos dimensiones diferentes: primero desde su huella, su gusto, su materialidad; y la otra desde un proceso introspectivo de reconocerlo a partir de apropiarme de él para dibujarlo y abstraerlo de su carácter indicial. Estos ejes que de fondo partían de diferentes formas de desplazar lo fotográfico hacia otras materialidades y hacia el espacio tridimensional de la instalación. Así, se plantearon dos ejes que guiaban la exposición y generaban un tercer eje que permanecía latente y sólo se podía materializar con el tránsito del espectador por la tela.

## EXPOSICIÓN

*Aquí hay una invitación a abrazar el potencial de nuestra corporización e imaginación, de situarnos en un presente cambiante que requiere de nuestra plena presencia.*

Galia Eibenschutz

La pieza, resultado de la investigación sobre el desplazamiento de la *forma-cuadro* de la fotografía hacia su entendimiento desde la corporalidad, se presentó en la Galería Página en Blando en noviembre de 2017<sup>13</sup> y estuvo conformada por una instalación con cuatro telas translúcidas de 1.48m X 2.30m, que abarcaba casi la totalidad de la sala y un video proyectado sobre ellas desde el fondo.

La exposición propone un recorrido visual/háptico en el cual el cuerpo aparece, desaparece y adquiere diferentes nociones de materialidad en su condición de imagen, desplazando su indexibilidad para intensificar su registro sensible. El cuerpo se aborda a partir de tres ejes principales: desde su huella, su abstracción y su relación con los otros cuerpos, que en conjunto proponen un desplazamiento de lo fotográfico a la fotografía experiencial.

El primer acercamiento multisensorial conformaba el primer eje: la huella, que se empezaba a formar desde que el visitante entraba a la galería y el olor a pintura lo invadía, para posteriormente encontrarse ante una tela blanca translúcida colgando desde el techo con marcas de pintura blanca. Las marcas en

---

<sup>13</sup> La exposición se inauguró el 24 de noviembre de 2017 y estuvo a cargo del curador Juan Antonio Molina Cuesta.

la tela bloqueaban parcialmente la vista y le daban una textura a la tela que invitaba al espectador a observarlas de cerca.

Las telas tenían una separación entre ellas, lo que permitía que el espectador se desplazara entre ellas y fuera descubriendo los indicios de mi cuerpo a partir de la totalidad de su sistema sensorial. En las primeras telas la materialidad de la pintura era mayor y la separación entre ellas era mínima, por lo que el cuerpo del visitante rozaba con la tela.

El cuerpo dibujado se pliega y despliega para conformar el segundo eje: la abstracción, fijando al mismo cuerpo como punto de origen a partir de su movimiento, haciendo un cruce entre la materialidad y carnalidad del acto performativo hacia una abstracción lineal, la cual se extendía hacia el cuerpo del visitante adquiriendo diferentes contornos y movimientos.

El espacio por el que podía caminar el espectador aumentaba y las marcas de pintura disminuían para darle paso a las formas proyectadas desde el fondo, que se filtraban por la tela poco a poco y las bañaban de luz, generando un juego de sombras mientras el cuerpo del visitante se desplazaba por el espacio para materializar el tercer eje de la instalación: el cuerpo en relación con otros cuerpos.

Toda la instalación estaba en silencio, con un ambiente que propiciaba la contemplación, lo liviano y lo sensorial, remitiendo a un ambiente casi de ensoñación, en donde la imagen adquiriría una materialidad inestable y efímera, en donde mi corporalidad dialogaba con la del visitante para generar una imagen intangible, que necesitaba de la presencia del espectador para materializarse. Así,

el acto performativo, en el cual pinte mi cuerpo para después dibujarlo, que originó la pieza, se volvía a hacer presente en la galería.

Dentro de la exposición no había ningún texto que explicara como fue el proceso, permitiéndole al espectador abordar la pieza como quien se enfrenta a un poema, cuenta con algunos signos pero la imagen que crea surge de su imaginación y de su subjetividad: su corporalidad. Permaneciendo en el acto significativo como subtexto que permite otra lectura de la instalación [figuras de la 56 a la 64].



Figura 56: Lobato (2017) "Los ojos de la piel"



La combinación entre procesos de resignificación del cuerpo

Figura 57: Lobato (2017) "Los ojos de la piel"



Figura 58: Lobato (2017) "Los ojos de la piel"



Figura 59: Lobato (2017) "Los ojos de la piel"



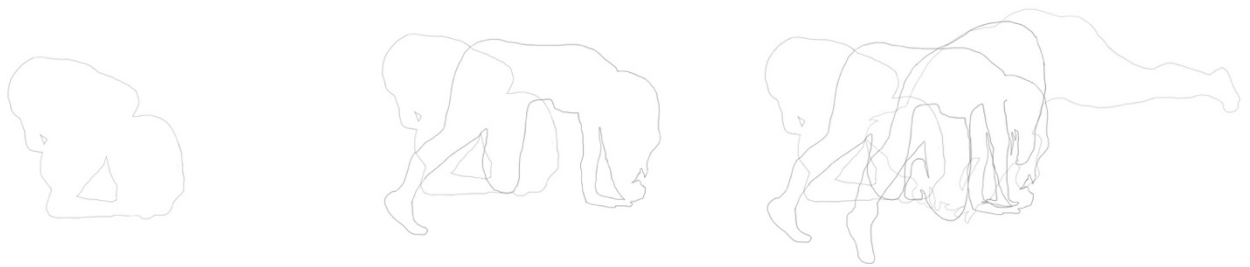


Figura 60: Lobato (2017) "Los ojos de la piel"

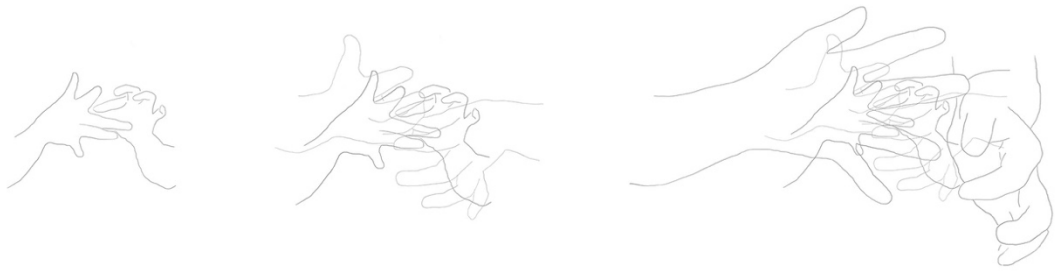


Figura 61: Lobato (2017) "Los ojos de la piel"

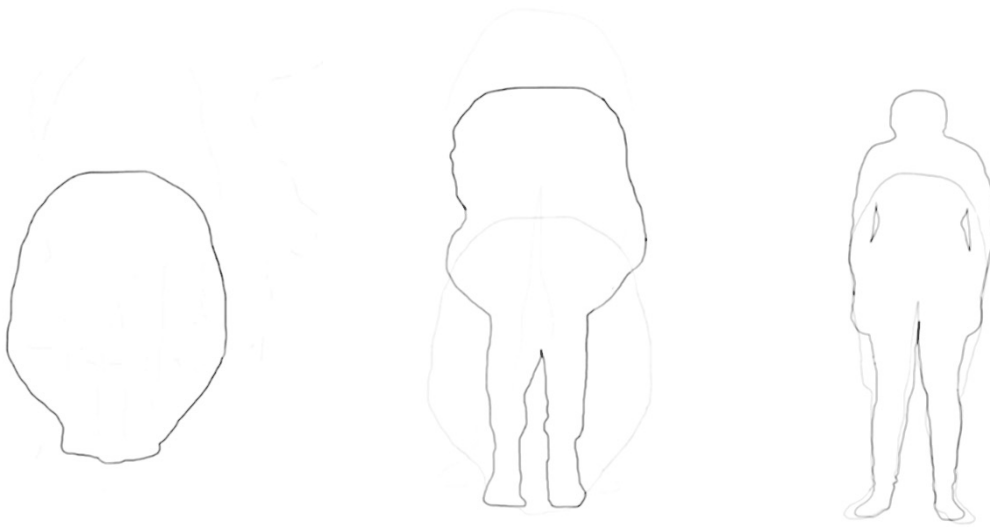


Figura 62: Lobato (2017) "Los ojos de la piel"

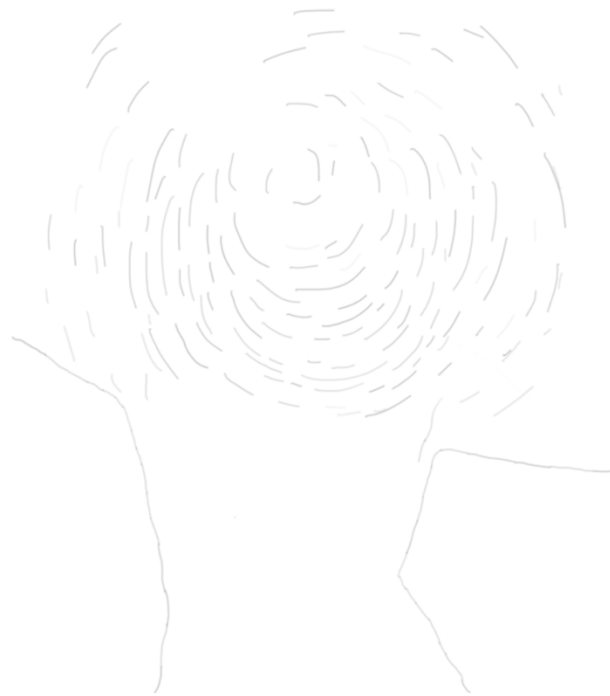
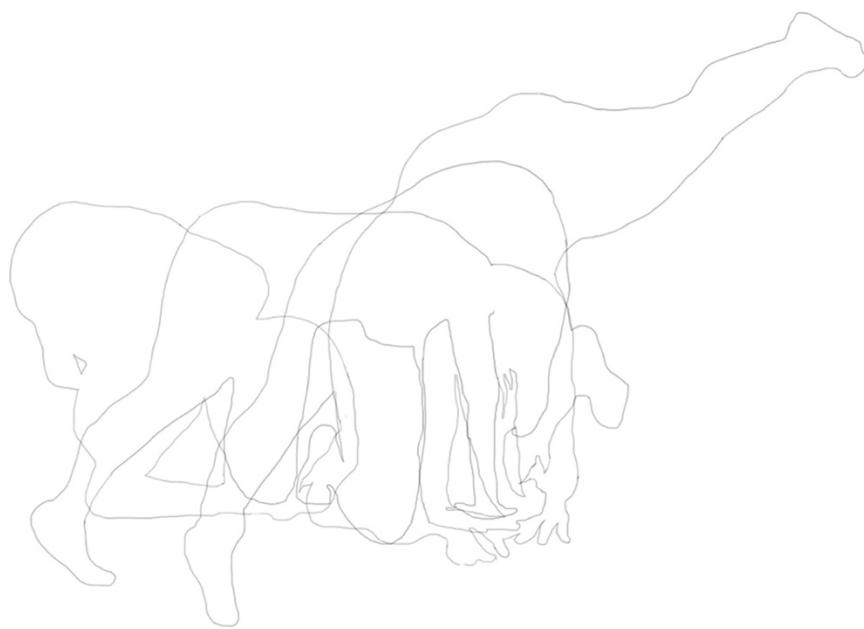


Figura 63: Lobato (2017) "Los ojos de la piel"

# Los ojos de la piel

Gaby Lobato



Inauguración 24 de noviembre 6 pm



Página en Blando

Lago 73-A. Entrada por María  
Colonia Nativitas

Figura 64: Lobato (2017) "Los ojos de la piel"

## CONCLUSIONES

La principal motivación de esta investigación es comprobar la posibilidad de hablar de una fotografía experiencial que sucediera en el espacio tridimensional de la instalación. Por lo tanto, comencé por establecer un acercamiento a la fotografía a partir del rompimiento de la *forma-cuadro*. Para ello, tomé como punto de partida lo propuesto por Krausse (2002) en torno a *lo fotográfico*, aunado a lo expuesto por Baqué (2003) sobre la *obra-acto*, que deviene de la tradición del *body art*, del *arte acción* y del *performance*. Estos planteamientos me llevaron a reconsiderar la importancia que el uso del cuerpo tenía no solo en la investigación, sino dentro del desarrollo del trabajo. La fotografía experiencial desarrollada en el espacio tridimensional de la instalación era un tema que había abordado de manera tangencial desde mis primeros proyectos al hablar sobre la memoria.

Así, este primer encuentro marcó el camino que iba a seguir la investigación y logré llegar a comprender *lo fotográfico*, no sólo como un objeto cerrado que se atiene a los recursos de un medio, sino como lo que sucede desde el acto fotográfico que está siendo configurado por la cámara, permitiendo que el resultado del encuentro entre el cuerpo y la cámara se materialice a partir de la inclusión de otras disciplinas y lenguajes. Tal encuentro me permitió incluir la poesía, la cual siempre había estado presente como subtexto en mis proyectos, pero no había encontrado la forma en la que se conectaba con lo que estaba haciendo. Ante ello permanecía como un elemento dentro de mi proceso creativo

que, durante la conceptualización de la obra, era importante para mí, sin embargo al momento de presentarla se quedaba sólo latente en el título.

Por ende, con la investigación también pude entender cómo estaba funcionando mi proceso creativo y la posición desde la cual me estaba relacionando con la imagen, hasta comprender que la poesía jugaba un papel muy importante, ya que era ella la que me permitía establecer un acercamiento a la fotografía desde la sublimación de la vivencia subjetiva de la realidad, liberando así a la imagen fotográfica de sus cualidades indiciales para permitirle ser descifrada por la imaginación, la fantasía, las emociones y el cuerpo del sujeto que se encuentra absorto en ella.

Por lo tanto, llegué a la fotografía como poesía, que implicó considerar el papel del cuerpo y la totalidad de sus sentidos en la creación de imágenes. La imagen que deriva de este acercamiento es una imagen que recrea lo experimentado por todos los sentidos, es decir, propone un acercamiento a la imagen desde la totalidad del cuerpo. Tal como sucede de manera similar en lo planteado por Pallasmaa (2016) en *Los ojos de la piel*; donde propone una forma de relacionarse con la arquitectura y el mundo, desde la sensibilidad háptica, la cual comienza por reivindicar el papel del sentido del tacto para generar una experiencia significativa con la realidad.

De este modo, la experiencia que la sensibilidad háptica despliega involucra la totalidad de la corporalidad del ser para entenderlo en todo su conjunto, desde lo físico como lo emocional y lo imaginario.

El proponer un acercamiento a lo fotográfico desde la corporalidad también implica una experiencia estética que se despliegue a partir del encuentro de lo tangible y lo intangible, que requiere de la presencia del sujeto para completarse y le permite adquirir diferentes materialidades. Estas reflexiones en torno a lo fotográfico y a la inclusión de la poesía y lo multisensorial, se desarrollaron en una instalación compuesta por cuatro telas translúcidas de 1.48m X 2.30m y un video proyectado desde el fondo de la galería sobre ellas. La instalación se exhibió en la Ciudad de México en noviembre de 2017.

En la pieza se desarrolló la noción de corporalidad desde tres ejes: su huella, su abstracción y su relación con los otros cuerpos, que en conjunto proponen un desplazamiento de lo fotográfico a la fotografía experiencial

Por consiguiente, en la instalación *Los ojos de la piel* se abordó lo fotográfico como medio para, en primera instancia, generar un proceso introspectivo que me permitió reconocer mi corporalidad y, en segunda instancia, como metáfora del acto performativo que sucedió en el acto fotográfico. Esto llevó a que en la pieza lo fotográfico esté en todo momento presente aunque no haya ninguna fotografía, entendiéndola como objeto en la instalación.

Cabe mencionar que la instalación que se realizó es solamente un primer acercamiento a la fotografía experiencial y a mi acercamiento a la fotografía a partir de la poesía y su diálogo con recursos de otros medios, como el dibujo y la instalación. Esto implicó grandes retos para mí como artista, ya que fue como realizar por primera vez un proyecto, porque implicó trabajar por primera vez con conceptos con los que no estaba familiarizada y a enfrentar desafíos técnicos que



en momentos me sobrepasaron. No obstante, creo que ha sido uno de los momentos en los que más he aprendido y que me sirvió para hacer conciencia de mis propios intereses como artista, a partir del entendimiento de mis procesos creativos, pues no olvidemos que la poesía y el cuerpo, aunque estaban presentes en mi obra, no habían sido tratadas como tal.

En resultado, considero que los objetivos planteados en el presente trabajo se cumplieron, ya que en el proceso de la investigación pasamos de concebir la fotografía como objeto estático y cerrado a verla como un entendimiento de la fotografía como experiencia que se nutre de otros lenguajes y medios para intensificar la vivencia del espectador, logrando así desplazar la salida bidimensional de la fotografía a la tridimensionalidad de la instalación para generar una experiencia multisensorial.

## BIBLIOGRAFÍA

- Auge, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baqué, D. (2003). *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barrios, C. (2013). *Performatividad y representación fotográfica. Dimensiones para reflexionar sobre la producción de sentido a través de las imágenes*. 7(13), 440-466. Recuperado de <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/13841/14652>.
- Castillo Rojas, R. (1990). La imaginación creadora en el pensamiento de Gaston Bachelard. *Revista de Filosofía Universitaria*. 38(67/68), 65-70.
- CONACULTA. (2014). *XVI Bienal de Fotografía*. México: Centro de la Imagen.
- Eibenschutz, G. (2017). *Taller Dibujo y movimiento*. México: Fundación alumnos 47.
- Eliasson, O. (2012). *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fernández del Valle, A. B. (2002). *¿Qué es la poesía? Introducción filosófica a la poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gallo Cadavid, L. E. (2006). El ser-corporal-en-el-mundo como punto de partida en la fenomenología de la existencia corpórea. *Pensamiento Educativo*. Vol. 38, 46-61.
- Gil Marín, F. J. (2009). Pensamiento artístico y estética de la experiencia: repercusiones en la formación artística cultural. *Cuadernos Grises*. 4, 93-115.
- Giovine, M. A. (2015). *Ver para leer*. México: CONACULTA/Dirección General de Publicaciones.
- Haya, V. (2012). *Aware. Iniciación al haiku japonés*. Barcelona: Kairós
- Hernández, C. (2006). *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino*. Caracas: Monte Ávila Editores.

- Kabakov, I. (2014). *Sobre la instalación total*. México: COCOM.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Molina, J. A. (2011). *Lo invisible como presencia afectiva en la fotografía* [sin publicar]
- Nancy, J.-L., Bavcar, E., Mills, M., Bal, M., et al. (2018). *Los cuerpos de la imagen*. México: Coedición entre 17, Instituto de Estudios Críticos y Centro de la imagen.
- Nancy, J.-L. (2010). *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- Pallasmaa, J. (2016). *Los ojos de la piel, La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Raich Muñoz, L. (2018). *Fotografía como poesía*. Madrid: Casimiro.
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Madrid: Katz editores.
- Warr, T. *El cuerpo del artista*. Buenos Aires: Phaidon Press.

## **WEBGRAFÍA**

- Museo Artium (2019). Vitoria, España. Recuperado de <http://catalogo.artium.org/dossieres/1/bill-viola/obra/sus-obras/veiling>
- Barcio, P. (2019). The Abstract Side of Thomas Ruff. *Ideelart*. Recuperado de <https://www.ideelart.com/magazine/thomas-ruff>
- Definiciona. (2019). *Fotografía*. Recuperado de: <https://definiciona.com/fotografia/>
- Mejía, S., y González-Torres, F. (2016). Sobre lo que es y no volverá a ser. El pulpo. Recuperado de <https://elpulphoto.com/felix/>
- Muñoz, O. (2011). Museo del Arte Banco de la República. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/index.html>
- Sitio oficial de Bill Viola (2019). Recuperado de <https://www.billviola.com/index.htm>
- Sitio oficial de Pia Männikkö (2019). Recuperado de <https://piamannikko.com>

## Índice de imágenes

Figura 1: Barth, U. (2011). *Compositions of Light on White* [Fotografía]. Recuperado de: <http://utabarth.net/work/compositions-of-light-on-white/>

Figura 2: Barth, U. (2011). *...and to draw a bright White light* [Fotografía]. Recuperado de: <http://utabarth.net/work/and-to-draw-a-bright-white-line-with-light/>

Figura 3: Ruff, T. (2002). *Substract 31* [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.artsy.net/collection/thomas-ruff-substrate>

Figura 4: Ruff, T. (2005). *Substract 31* [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.artsy.net/collection/thomas-ruff-substrate>

Figura 5: Acconci, V. (1970). *Trademarks* [Acción fotografiada/Impresiones en tinta]. Recuperado de: [https://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/18770\\_trademarks\\_document\\_of\\_the\\_activity](https://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/18770_trademarks_document_of_the_activity)

Figura 6: Brus, G. (1965). *Autopintura* [Performance]. Recuperado de: <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/artistas/fundadores/brus/brus.htm>

Figura 7: Pane, G. (1973). *Azione sentimentale* [Performance]. Recuperado de: <https://ellepourart.wordpress.com/2013/12/09/gina-pane-la-ferita-che-divarica-il-silenzio/>

Figura 8: Kosugi, T, Vautier, B y Brecht, G. (1964). *Performance simultáneo de Anima 1, Attache de Ben y Solo for Violin* [Performance]. Recuperado de: <https://www.moma.org/collection/works/127431>

Figura 9: Burden, C. (1972). *Bed piece* [Performance]. Recuperado de: <http://www.ahmagazine.es/chris-burden/>

Figura 10: Mendieta, A. (1972). *Glass on body Imprints* [Fotografía]. Recuperado de: <http://scalar.usc.edu/works/body-decolonization/page-2>

Figura 11: Abramovic, M. (1974). *Rhythm 0* [Performance]. Recuperado de: <http://amberesrevista.com/yo-soy-el-objeto-marina-abramovic-en-rhythm-0/>

Figura 12: Beuys, J. (1974). *I like America and America likes me* [Performance]. Recuperado de: <https://www.kidsofdada.com/blogs/magazine/35963521-joseph-beuys-i-like-america-and-america-likes-me>

Figura 13: Long, R. (1967). *A line made by walking England* [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-ar00142>

Figura 14: Fulton, H. (1973). *Making holes on the Pennnie Way* [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.zinzin.com/observations/2012/hamish-fulton-fiercely-in-the-here-and-now-somewhere-else/>

Figura 15: Long, R. (1967). *Ireland* [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.artimage.org.uk/4663/richard-long/ireland--1967>

Figura 16: Fulton, H. (1973). *Five knots for five days of walking* [Fotografía]. Recuperado de: <http://pointopoint.blogg.org/hamish-fulton-a116324526>

Figura 17: Apollinaire, G. (1918). *Sabor* [Caligrama]. Recuperado de: <https://shuperlocodesign.wordpress.com/2008/10/04/c-a-l-i-g-r-a-m-a-s-guillaume-apollinaire-stephane-mallarme-vicente-huidobro/>

Figura 18: González-Torres, F. (1991). *Untitled* [Instalación]. Recuperado de: <https://algarabia.com/a-arte/felix-gonzalez-torres-obras-que-se-disuelven/>

Figura 19: González-Torres, F. (1989). *Untitled monument* [Instalación]. Recuperado de: <https://algarabia.com/a-arte/felix-gonzalez-torres-obras-que-se-disuelven/>

Figura 20: Kruithof, A. (2008-2011). *Fragmented entity* [Instalación]. Recuperado de: <https://www.anoukkruithof.nl/fragmented-entity>

Figura 21: Kruithof, A. (2016). *Neutral* [Instalación]. Recuperado de: <https://www.anoukkruithof.nl/neutral>

Figura 22: Steinbach, H. (2008). *A defining moment* [Instalación]. Recuperado de: <http://www.artnet.com/artists/haim-steinbach/a-defining-moment-1-B22UcwFJ8e8hjujW2XTYew2>

Figura 23: Merz, Marisa. (2017). *The sky is a great space* [Instalación]. Recuperado de: <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2017/marisa-merz-the-sky-is-a-great-space/>

Figura 24: McCollum, A. (2004). *Each and every one of you* [Instalación]. Recuperado de: <https://www.artsy.net/artwork/allan-mccollum-each-and-every-one-of-you>

Figura 25: Lobato, G. (2013). *1999 de la serie Deshilando* [Fotografía]

- Figura 26: Lobato, G. (2014). *Inscripciones de la ausencia* [Fotografía]
- Figura 27: Lobato, G. (2015-2016). *La espuma de los días* [Fotografía]
- Figura 28: Lobato, G. (2015-2016). *La espuma de los días* [Fotografía]
- Figura 29: Lobato, G. (2015-2016). *La espuma de los días* [Fotografía]
- Figura 30: Lobato, G. (2015-2016). *La espuma de los días* [Transfer sobre tela]
- Figura 31: Lobato, G. (2015-2016). *La espuma de los días en exposición Banal/subversivo* [Instalación]
- Figura 32: Lobato, G. (2017). *Sin título* [Pruebas de impresión en papel albanene]
- Figura 33: Lobato, G. (2017). *Sin título* [Pruebas de transfer sobre papel albanene]
- Figura 34: : Lobato, G. (2017). *Sin título* [Pruebas de transfer sobre tela e intervención con pintura]
- Figura 35: : Lobato, G. (2017). *Sin título* [Pruebas de impresión por inyección de tinta en acetato]
- Figura 36: Xiaowan, X. (2007). *Chinese ancient landsape* [Dibujo topográfico]. Recuperado de: [http://www.artnet.com/artists/xia-xiaowan/chinese-ancient-landscape-of-guo-xi-a-zoar7zdTtyiXXt6eC4au\\_w2](http://www.artnet.com/artists/xia-xiaowan/chinese-ancient-landscape-of-guo-xi-a-zoar7zdTtyiXXt6eC4au_w2)
- Figura 37: : Xiaowan, X. (2009). *Doble human figure* [Dibujo topográfico]. Recuperado de: [http://www.artnet.com/artists/xia-xiaowan/double-human-figure-tqa2MLsuFzBUdVlqK\\_HscA2](http://www.artnet.com/artists/xia-xiaowan/double-human-figure-tqa2MLsuFzBUdVlqK_HscA2)
- Figura 38: Viola, Bill. (1995). *The Veiling* [Instalación]. Recuperado de: <http://ebdjournals.com/blog/general-design/site-writings-the-veiling-1995>
- Figura 39: Muñoz, O. (2004). *Re-trato* [Proyección de video]. Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/retrato.html>
- Figura 40: Muñoz, O. (2002). *Biografías* [Proyección de video]. Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/biografias.html>
- Figura 41: Muñoz, O. (1986). *Cortinas de baño* [Instalación]. Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/cortinas-bano.html>

Figura 42: Männikkö, P. (2013). *Dèjá Vu* [Instalación]. Recuperado de: <https://piamannikko.com/works/deja-vu-v-2013/>

Figura 43: Männikkö, P. (2013). *Dèjá Vu* [Instalación]. Recuperado de: <https://piamannikko.com/works/deja-vu-v-2013/>

Figura 44: Eliasson, O. (2010). *Multiple shadow house* [Instalación]. Recuperado de: <https://www.olafureliasson.net/>

Figura 45: Eliasson, O. (2011). *Seu corpo da obra* [Instalación]. Recuperado de: <https://www.olafureliasson.net/>

Figura 46: Boltanski, Ch. (2013). *Moved* [Instalación]. Recuperado de: <http://digicult.it/news/christian-boltanski-moved/>

Figura 47: Ernesto Neto (1999). *Nave voadora (Flying gloup nave)* [Instalación]. Recuperado de: <http://www.artnet.com/artists/ernesto-neto/nave-voadora-flying-gloup-nave-a-R9kpYuEilFkW28oTn6pRKQ2>

Figura 48: Ortega, L. F. (2004). *Ocupación* [Instalación]. Recuperado de: <http://discursovisual.net/dvweb15/diversa/divcremargarita.htm>

Figura 49: Ortega, L. F. (2017). *A propósito del borde de las cosas* [Instalación]. Recuperao de: <http://luisfelipeortega.com/exhibitions>

Figura 50: Página en blanco (2017). Plano de la galería

Figura 51: Lobato, G. (2017). Bocetos de la disposición de la instalación Los ojos de la piel

Figura 52: Lobato, G. (2017). Maqueta escala 1:10 de la galería Página en blanco

Figura 53: Lobato, G. (2017). Pruebas 1:1 de la disposición de la instalación Los ojos de la piel

Figura 54: Eibenschutz, G. (2016). *Trazos para Cello [...]*. Recuperado de: <http://galiaeibenschutz.com/strokes-for-cello#/1>

Figura 55: Eibenschutz, G. (2017) *Los dibujos son torbellinos en la superficie de la corriente del tiempo* [Performance]. Recuperado de: [http://www.danzateatroritual.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=206:galia-eibenschutz-n&catid=39&Itemid=278](http://www.danzateatroritual.com/index.php?option=com_content&view=article&id=206:galia-eibenschutz-n&catid=39&Itemid=278)

Figura 56: Lobato, G. (2017) *Los ojos de la piel* [Instalación]

Figura 57: Lobato, G. (2017) *Los ojos de la piel* [Instalación]

Figura 58: Lobato, G. (2017) *Los ojos de la piel* [Instalación]

Figura 59: Lobato, G. (2017) *Los ojos de la piel* [Stills de video]

Figura 60: Lobato, G. (2017) *Los ojos de la piel* [Stills de video]

Figura 61: Lobato, G. (2017) *Los ojos de la piel* [Stills de video]

Figura 62: Lobato, G. (2017) *Los ojos de la piel* [Stills de video]

Figura 63: Lobato, G. (2017) *Los ojos de la piel* [Stills de video]

Figura 64: Lobato, G. (2017) *Los ojos de la piel* [Invitación]