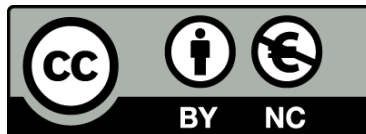




Encuentros al margen de lo inmaterial: Cuerpo, tecnología y cultura visual

Arte y Respiración (1970-2012)

Christina Grammatikopoulou



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència [Reconeixement- NoComercial 3.0. Espanya de Creative Commons](#).

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia [Reconocimiento - NoComercial 3.0. España de Creative Commons](#).

This doctoral thesis is licensed under the [Creative Commons Attribution-NonCommercial 3.0. Spain License](#).



Departament d'Història de l'Art
Facultat de Geografia i Història
Universitat de Barcelona
Programa de Doctorado
*Història, teoria i crítica de les arts:
art català i connexions internacionals*

Encuentros al margen de lo inmaterial: Cuerpo, tecnología y cultura visual

Arte y Respiración (1970-2012)

Tesis doctoral presentada por

Christina Grammatikopoulou

Para optar el grado de

Doctora por la Universidad de Barcelona

Directora

Dra. Anna Casanovas Bohigas

Co-Directora y Tutora

Dra. Lourdes Cirlot Valenzuela

Material complementario en: <http://art-breath.com>

Versión en castellano

Barcelona, febrero de 2013

© Christina Grammatikopoulou, 2013

All images are copyrighted by their respective authors.

Cover image by Pfadfinderei. From the video "Rusty Nails" by Moderat.

*Στους γονείς μου Κωνσταντή και Αφροδίτη
την αδελφή μου Αρχοντία
και τις ανηψιές μου Μαργαρίτα και Αφροδίτη*

*A mis padres, Konstantis y Afroditi,
mi hermana Archontia
y mis sobrinas Margarita y Afroditi*

Luchamos para hacer este Aliento visible, para darle un rostro, envolverlo en palabras, alegorías y hechizos, para que no nos deje.

Pero no puede caber en las veintiseis letras que alineamos; sabemos, todas estas palabras, todas estas alegorías, los pensamientos y los hechizos son una vez más una nueva máscara que oculta el Abismo.

Pero es la única manera, al limitar lo ilimitado, que podemos, dentro de las fronteras del círculo humano recién tallado, trabajar.

Nikos Kazantzakis, *Ασκητική (Salvatores Dei)*

AGRADECIMIENTOS

En 2007 llegué a Barcelona con una beca de IKY, la Institución Griega de Becas Estatales para iniciar mis estudios en la Universidad de Barcelona. Mi entusiasmo era más grande que mi maleta, pero aun así, no podría haberme imaginado en aquel momento cuán largo y aventurero iba a ser el viaje en el que me había embarcado, un viaje *lleno de descubrimientos, lleno de aventuras*, como Kavafis diría. En cierto modo, esta tesis refleja este camino; invisible para el lector, pero muy vivaz a mis ojos, detrás de esas páginas puedo ver los momentos de pensar, escribir, experimentar. Y más importantemente, puedo ver a la gente que me ha acompañado y que siempre será parte de mi vida. Por esta razón, me gustaría dedicarles algunas líneas.

En primer lugar, debo agradecerle a mi directora, Dra. Anna Casanovas, por acompañarme en cada etapa de mis estudios en Barcelona, desde mi DEA hasta ahora; al compartir su conocimiento, al darme confianza para seguir mis ideas y animarme a ir adelante, Dra. Casanovas me ha ayudado a evolucionar no solo a nivel académico, sino también a nivel personal.

Por igual, me gustaría dar las gracias a Dra. Lourdes Cirlot, quien, como co-directora de mi tesis y vicerrectora de Relaciones Institucionales y Cultura de la Universidad, siempre ha estado dispuesta a ayudar con su experiencia y visión, recibiendo y apoyando mis ideas creativas con entusiasmo.

Me gustaría reconocer con unas pocas palabras, pero inmensa gratitud, la contribución inestimable de Miguel Castillejo, quien ha dedicado mucho tiempo y esfuerzo a la corrección de la traducción al español de mi tesis y me ha apoyado con su amistad durante los últimos años.

Sigo estando agradecida a las primeras personas que han inculcado en mí la pasión por la historia y la teoría del arte, mis profesores de la Universidad Aristóteles: Elias

Mykoniatis, Efthimia Kountoura, Alkis Charalampidis, Antonis Kotidis y el director de mi beca Miltiadis Papanikolaou. Asimismo, le debo un agradecimiento especial a mi primera maestra, Eva Zachara, por darme el amor por el conocimiento desde una edad muy temprana y por seguir cercanamente mis pasos desde entonces. *Σας ευχαριστώ που μου δώσατε την αγάπη για τη γνώση!*

Me siento muy afortunada por haber podido conocer y colaborar con algunos de los artistas más relacionados con esta investigación, cuya inestimable ayuda tendría que reconocer aquí. Quería darle las gracias a Nikos Navridis por ayudarme a entender su trabajo, por inspirarme a través de nuestras conversaciones a llevar mi investigación en senderos inexplorados y por animarme como persona y como investigadora con sus amables palabras. También me gustaría darle las gracias a Edith Kollath por intercambiar ideas conmigo y por tener confianza en mi trabajo (*danke!*). Un agradecimiento especial a Christina Mitrentse, por su colaboración y su entusiasmo contagioso y a Jonas Ranson por su ayuda en el proyecto "Añadir a Mi biblioteca". Además, me gustaría agradecer Rufino Mesa, por haber contribuido a la conferencia "Respira!" con su instalación.

Y a todos los artistas y los escritores que han colaborado conmigo en *Interartive*: es una lista de nombres demasiado larga para mencionar aquí, pero ¡sí que os agradezco a todos!

Mi investigación acabó siendo un proceso de diálogo constante y de intercambio de ideas, de creatividad y de amistad, por lo que me gustaría dar las gracias a mis amigos y colegas. Me siento agradecida al equipo Interartive, Modesta Di Paola, Lucila Vilela, Marisa Gómez y Herman Bashiron Mendolicchio, por crear conmigo algo aún más grande de lo que pudiera soñar, pero, sobretodo, por ser tan buenos amigos y por crecer juntos.

Muchas gracias también a Prof. Alberto Estévez y mis colegas del grupo de investigación "Arte, Arquitectura y Sociedad Digital" Michela Rosso, Daniel López del Rincón, Virginia Ruizsanchez, por darme la bienvenida al grupo y por colaborar conmigo.

También me gustaría agradecer a mi buen amigo y colega Daniele Della Vedova por nuestros cafés filosóficos y su espíritu positivo (*¡ Viva la...!*). Además, un agradecimiento especial a Rafa Pinilla, Maira Laranjeira, y Consuelo Barrera.

Me siento muy afortunada porque, a lo largo de mis estudios, he tenido el amor y el apoyo de mis amigos.

En primer lugar, a Yorgos Athanasiadis, que se ha convertido en una familia para mí, le debo un agradecimiento profundo, por ayudarme con cualquier dificultad y por compartir cosas cotidianas y risas conmigo (*ξ!*). Muchísimas gracias a Séb Helmer, por estar siempre ahí por mí, por ser un amigo fiel y un maestro paciente, ayudándome a aprender los secretos de internet y de la programación (*merci!*).

A mi amiga Olga Karamitopoulou (*κουμπάρα!*), me gustaría darle las gracias por darme la idea inicial de trabajar con la respiración y ¡por todos los años de estudios compartidos y de momentos maravillosos! Y a Olimpia Tsakiridou, le debo un gran agradecimiento por su amistad, nuestro intercambio constante de ideas, y su acogedora casa en Berlín. También me gustaría dar las gracias a Areti Leopoulou y Evi Papadopoulou por nuestra amistad y larga colaboración, desde los primeros días de nuestros estudios.

Además me gustaría agradecer a Elina Kapetanaki, Dora Goumperi, Efi Mpakirtzoglou, Elsa Eleftheriadou, Anthée Malkopoulou, Sofía y Vasilis Kartsios, por siempre darme la bienvenida con una cálida sonrisa, cuando volvía a casa; a Marilena Vougidi por su verdadera amistad y su actitud *cool*; a Vasilis Dakos por nuestra comunicación.

Querría dar las gracias especialmente a Eleana Chatziri, Cristina Rodríguez, Sylwia Lapinska y Olga Terzidou por los buenos momentos en Barcelona y por su amistad.

A Nikolas Dimitriou, Anna Dimitriou, Nikos Tsavdaroglou y al pequeño Konstantinos, gracias por divertirnos hablando, jugando y bailando! A mi tío Nikos Tsolakis, tía Ioanna, mis primos Dimitra y Sotiris y a otros familiares, gracias por el cálido apoyo.

La memoria de mi *yaya* Marika Roumeliotou ha sido una presencia constante para mí durante todos estos años por la que estoy agradecida.

Por último, y más importante, me gustaría dedicar esta tesis a mi familia por darme cariño e inspiración durante toda mi vida. A mi papá Konstantis y mi mamá Afroditi, gracias por darme apoyo moral y material durante mis estudios. Más que nada, gracias por inculcar en mí el amor por aprender cosas nuevas desde que era una niña pequeña y por recordarme constantemente que siempre estaréis a mi lado. *Μπαμπά, Μαμά, ευχαριστώ για την αγάπη και τη συνεχή ηθική και υλική υποστήριξη. Πάνω απ' όλα, σας ευχαριστώ που μου εμπνεύσατε την αγάπη για τη μάθηση από τότε που ήμουν παιδί και που μου υπενθυμίζετε συνεχώς ότι είστε πάντα δίπλα μου.* A mi hermana mayor, Archontia, gracias por estar siempre cerca y por venir a verme cuando lo necesitaba. Más que nada, gracias por ser para mí un ejemplo a seguir (como yo siempre te he copiado, ¡tenía que ser yo también una doctora como tú!) y por ser la mejor compañera en mi vida cotidiana (*στώ!*). Y también, un agradecimiento muy especial a mis sobrinas, Margarita, que constantemente nos llena con su energía y entusiasmo por aprender y jugar, y Afroditi que nació al mismo tiempo que la presentación de esta tesis.

Barcelona, Febrero de 2013

Índice

Índice

Capítulo I: Introducción	17
1.0 Objeto de estudio principal.....	19
1.1. Objetivos y visión general de la estructura.....	24
Capítulo II: Metodología	41
2.0 El estado de la cuestión, los recursos básicos y la selección de las obras.....	43
2.1 Antecedentes académicos y motivación para el estudio	54
2.2 La publicación en línea como una herramienta de investigación: La aventura de <i>Interartive</i>	61
2.3 Conferencias, ponencias y publicaciones.....	66
2.4 Beca, práctica y grupo de investigación	72
Capítulo III: Tonos de lo inmaterial: Cuerpo, Tecnología y Artes Visuales	75
3.0 Materia mínima/ Posibilidades máximas: Tecnologías digitales, vida cotidiana y arte	77
3.1 Antecedentes teóricos	81
3.1.1 Inmaterialidad, de lo conceptual a lo digital.....	81
3.1.1.1 Tonos de lo inmaterial: Enfoques y definiciones diferentes sobre el estado del <i>no-objeto</i>	81
3.1.1.2 "Arte y tecnología: una nueva unidad": Una aproximación etimológica.....	89
3.1.1.3 La obra de arte en la era de la reproducción digital	92
3.1.1.4 Hacia un "texto ideal": El hipertexto y la aparición de una nueva generación de autores y lectores.....	95
3.1.2 La experiencia como una forma de percibir el mundo. De la filosofía a la creación artística.....	101
3.1.2.1 La visualización del cuerpo y la mente como un todo: el enfoque fenomenológico	101

3.1.2.2 Más allá de la fenomenología I: De las filosofías orientales a las tecnologías de la biorretroalimentación	105
3.1.2.3 Más allá de la fenomenología II: La expansión de la experiencia a través de la tecnología.....	108
3.1.3 La experiencia en el espacio virtual e inmaterial.....	113
3.1.3.1 Un cambio de enfoque en la lectura de la historia del arte.....	113
3.1.3.2 Una nueva perspectiva en la recepción de la obra de arte	115
3.1.3.3 La participación, un nuevo papel para el público	117
3.1.3.4 La creación como transformación: de la apropiación al remix	125
3.1.3.5 La política del espacio inmaterial: Compartir información, un acto cultural y político.....	127
3.1.3.6 Desde el código al espacio real: Sobre el “Hacking Cultural”	130
3.2 Transformaciones de lo inmaterial: Del arte conceptual a la realidad aumentada	132
3.2.1 La Inmaterialidad en el arte antes de la aparición de las tecnologías digitales	132
3.2.2 Char Davies: Superar la división entre cuerpo y mente.....	140
3.2.3 George Khut: Una reflexión colorida del cuerpo interior.....	148
3.2.4 Christa Sommerer y Laurent Mignonneau: Explorando nuevos medios de comunicación	154
3.2.5 Tecla Schiphorst: Tejidos tecnológicos y performance	161
3.2.6 Hackear el espacio urbano: el arte de realidad aumentada	167
Capítulo IV: Un Índice de la Respiración: Filosofía, Prácticas Culturales y Creación artística	173
4.0 El camino de la respiración: un vínculo entre la filosofía, el ritual y el arte	175
4.1 Antecedentes teóricos	180
4.1.1 La materialidad y espiritualidad de la respiración: Aristóteles y la tradición de la Grecia antigua.....	180
4.1.2 De la teoría a la práctica: El control de la respiración en la tradición india	186
4.1.3 La respiración en las prácticas religiosas y culturales.....	192
4.1.4 De Oriente a Occidente: La ontología de la respiración de Luce Irigaray	195
4.1.5 Disnea, dolor y muerte: una aproximación fenomenológica	202
4.2 La respiración como materia prima de la creación artística.....	207

4.2.1 Manzoni, Torres y Penone: Algunas notas iniciales sobre la respiración como material artístico.....	207
4.2.2 Lygia Clark: Olor y respiración, arte y terapia	213
4.2.3 Nikos Navridis: Transformaciones infinitas del aliento y del vacío	220
4.2.4 Bill Viola: Visiones acuáticas entre el primer y el último aliento	232
4.2.5 Danae Stratou: El aliento de la tierra y la conformación del paisaje natural	241
4.2.6 Kimsooja: Luces difractadas, alientos etéreos	247
4.2.7 Edith Kollath: Objetos efímeros de imaginación aérea	252
4.2.8 Sabrina Raaf: La vida invisible dentro del aire y la respiración.....	258
Capítulo V: La respiración en acción: Voz, Ritual y Performance	265
5.0 La respiración en la Performance: Desde el ritual primitivo hasta la acción Postmoderna	267
5.1 Antecedentes teóricos	272
5.1.1 Los orígenes del arte teatral y de la performance: Ritual, realidad y representación	272
5.1.2 La teatralidad y la performatividad: Los elementos no textuales de la performance.....	278
5.1.3 La respiración en la formación del actor y de la performance.....	280
5.1.4 Hacia un nuevo lenguaje teatral: Antonin Artaud	284
5.1.5 Respiración, voz y lenguaje	287
5.2 La respiración en el teatro y la performance	297
5.2.1 La voz de Beckett: El <i>Aliento</i> y otras obras	297
5.2.2 Beckett fuera del escenario: Transformaciones visuales	306
5.2.2.1 Barbara Knezevic: Original y reproducción.....	307
5.2.2.2 Damien Hirst: Memoria y sufrimiento.....	310
5.2.2.3 Adriano y Fernando Guimarães: Nuevas puestas en escena	313
5.2.2.4 Nikos Navridis: El público como protagonista del acto performativo.....	318
5.2.3 Bruce Nauman: Acciones repetitivas, palabras farfulladas.....	323
5.2.4 Vito Acconci: Respiraciones repetitivas, Susurros oscuros	330
5.2.5 VALIE EXPORT: Visualizando la formación de la voz.....	335
5.2.6 Marina Abramović: Lo real y lo extremo como formas de explorar el cuerpo	339

Capítulo VI: Conclusiones	351
6.0 Conclusiones generales y específicas.....	353
6.1 Futuras líneas de investigación.....	364
Referencias	369
Lista de Imágenes	415
Índice de Referencias	421

Capítulo I

Introducción

*Con palabras de aire voy a empezar,
pero para eso son palabras suaves*

Safo¹

1.0 Objeto de estudio principal

Menos es más y más...

De la representación a la abstracción y de la materialidad del objeto a la fluidez de la experiencia, la trayectoria del objeto artístico desde principios del siglo XX hasta nuestros días se ha visto sometida a un cuestionamiento constante de su sustancia material y una expansión incesante de sus medios comunicativos. Mientras los artistas contemporáneos desarrollan su trabajo en base de acciones *time-specific* –y por lo tanto efímeras- instalaciones temporales y bytes y píxeles intangibles, la cuestión de lo inmaterial emerge como un enigma desafiante que plantea una nueva pregunta a cada respuesta que se intenta dar: ¿Se puede hablar de inmaterialidad y visualidad dentro del mismo discurso? ¿Se puede vincular lo inmaterial con lo intelectual y lo corpóreo a la vez? ¿Cómo podemos experimentarlo con el cuerpo?

Para dar una respuesta exhaustiva a estas preguntas –junto con otras que surgirán a lo largo del tratado actual- se buscarán palabras e imágenes en la filosofía y el arte contemporáneo, respectivamente. Estas herramientas nos ayudarán a abordar el tema principal de esta tesis: cómo el “ultrapasar” de los confines de la materia ha fomentado una manera diferente de relacionarse con el objeto de arte y cómo,

¹ Véase Oddyseus Elytis, *Sappho*, Athens: Ikaros, 1984, p.18: “Αερίων ἐπέων ἄρχομαι ἀλλ’ ὀνάντων”.

dentro de esta nueva relación que se establece entre la cultura visual y el espectador, se introducen nuevos caminos para entenderse uno mismo y el mundo.

Desde una perspectiva fenomenológica, experimentamos el mundo con el cuerpo entero, y no solo con la mente. Mirar la cuestión de lo inmaterial desde este punto de vista revela cómo la experiencia se filtra por los sentidos para convertirse en conocimiento.

Sin duda, los estímulos para nuestros sentidos se han multiplicado gracias a la introducción de la tecnología digital en la cultura y la vida cotidiana. De esta forma se han expandido los medios de expresión artística y se ha alterado la forma en que nos relacionamos con nuestro cuerpo y nuestro entorno cotidianamente. A medida que la tecnología se integra cada vez más en la vida diaria, los objetos que constituían el reflejo de nuestras preferencias culturales -como libros, discos y objetos de arte- se convierten en archivos digitales, abiertos a la interacción. Aunque parece contradictorio, el papel del cuerpo en este universo inmaterial gana importancia constantemente, ya que sus limitaciones físicas dictan la forma de los avances tecnológicos, mientras que la ampliación de la esfera de la experiencia se convierte en un reto constante. En este contexto, uno se sumerge en las experiencias ofrecidas dentro del universo digital con todo el cuerpo, lo que aumenta las posibilidades de comprensión y conocimiento.

La cuestión de la ampliación de la percepción no es nueva: mucho antes de la aparición de las tecnologías de la información, diversas escuelas filosóficas y prácticas culturales se centraron en este tema a través de complejos sistemas de pensamiento y de acción que involucran el control de la respiración. Examinar estas prácticas ayuda a entender cómo se forma el conocimiento y la experiencia; por otro lado, es un estudio que revela nuevos procesos en la creación artística y la recepción de la obra del arte por el público, en relación con la mente y el cuerpo.

De una manera cíclica, el tema de la respiración nos lleva de nuevo a la esfera de lo inmaterial, puesto que es un fenómeno intangible pero observable. Utilizar la respiración como medio de expresión artística significa tratar lo inmaterial y convertirlo en una experiencia real. El enfoque en el aliento lleva el discurso de lo inmaterial al campo de lo corporal; además revela cómo las diferentes manifestaciones culturales, de la performance a las tecnologías de la información y del *logos* a la meditación pueden ser influenciadas a través de la dinámica de la respiración.

El objetivo principal en esta tesis es profundizar en el papel que tiene lo inmaterial en las actividades artísticas y mostrar cómo fomenta un enfoque abierto al arte, dirigido hacia la percepción por el cuerpo. Para llegar a él, primero se construirá una base teórica sobre el tema, basada sobre todo en una aproximación filosófica y literaria, y posteriormente se analizará la obra de artistas que trabajan con la respiración en relación con lo inmaterial y el cuerpo.

El análisis está formado por tres líneas principales, que se entrelazan entre sí y con otras líneas secundarias a lo largo del desarrollo de esta tesis.

La primera línea abarca la investigación de lo inmaterial y la evolución de su comprensión desde la esfera de lo conceptual en el arte desde los años 1970 hasta el mundo contemporáneo digital. Se basa principalmente en la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty y en las afirmaciones post-fenomenológicas de Don Ihde, teniendo en cuenta el enfoque de Nicolás Bourriaud sobre la postproducción. Este análisis teórico se completa con artistas que trabajan con arte interactivo basado en software, cuyo aspecto material es casi inexistente; las obras mencionadas requieren la participación con todo el cuerpo, principalmente la respiración.

La segunda línea aborda la relación de la respiración con el pensamiento filosófico y la práctica artística, a partir de un análisis teórico que empieza con la filosofía griega

e india y llega al pensamiento contemporáneo. Este sustrato teórico ayuda a aproximarse a los artistas que trabajan con la respiración como materia prima o fuente de inspiración, sobre todo centrándose en instalaciones artísticas.

La tercera línea observa la respiración a través del prisma de la acción performativa; por ello la estructura teórica abarca tanto la relación de la respiración con la voz y el habla como su papel en la performance y la formación de los actores, con un énfasis especial en el pensamiento de Antonin Artaud. Posteriormente, el análisis se dedica al espacio intermedio entre el teatro y la performance y a artistas que trabajan con la performance.

Las teorías filosóficas y las obras artísticas que se presentan aquí están tratadas en relación con la tradición histórica de las vanguardias del siglo XX y sus pensadores influyentes. El objetivo no es crear una antología de ideas filosóficas “convenientes” para el desarrollo del análisis presentado en la tesis ni sugerir que hay una evolución lineal en la teoría y la acción artística que nos lleva desde el mundo antiguo hasta el arte y el pensamiento contemporáneo. Al contrario, el objetivo es demostrar cómo ciertas ideas relevantes para el tema principal de la tesis se desarrollan y se transforman a lo largo del espectro de tiempo y espacio estudiados, llevando en su esencia elementos que están presentes en postulados filosóficos y prácticas tradicionales anteriores. Esta esencia se comparte con otras disciplinas y formas de expresión cultural, como las artes visuales, la literatura y el teatro. Mientras se desarrollan los principios filosóficos del tema, se revela una nueva rama del pensamiento, sobre la respiración y la forma en que se percibe lo corpóreo en un contexto cotidiano o artístico.

La misma mentalidad plural y transversal ha determinado el análisis artístico. Viniendo de diferentes partes del mundo, la mayoría de los artistas mencionados en la tesis actual son de renombre internacional con un impacto significativo en las artes visuales; sin embargo, no se excluyen del análisis los artistas más jóvenes, que

actualmente están abriéndose camino en la escena del arte contemporáneo. Por lo tanto, nuestro objetivo es crear una línea invisible que comienza a finales de la década de los 60 y no solo llega a la producción artística contemporánea, sino que también ofrece la posibilidad de proyectar la evolución artística del futuro cercano. Los artistas que se presentan aquí ceden un margen amplio de iniciativa al público, que a menudo se convierte en el co-creador de la obra de arte. Dentro de este contexto, los espacios de arte, que hoy en día se expanden desde los museos a espacios virtuales, se convierten en un ambiente donde uno puede encontrar nuevas experiencias que alteran su sentido de lo corporal, aumentan su sociabilidad y contribuyen a la formación personal del conocimiento.

Con el fin de hacer un discurso sólido sobre la cuestión examinada aquí –la interrelación entre lo inmaterial y lo corporal, la respiración y el arte– es necesario llevar a cabo una investigación interdisciplinaria, que se expande desde la teoría del arte hasta la filosofía, pasando por las humanidades digitales, los estudios teatrales, la literatura, las observaciones antropológicas y la cultura informática. Este enfoque se impone por el tipo de obras artísticas que forman el corpus principal del análisis, ya que a menudo combinan la investigación artística con las preguntas filosóficas, las revelaciones científicas y los descubrimientos tecnológicos.

Esta diversidad crea la necesidad de encontrar un eje unificador entre los diferentes discursos. Por lo tanto, mientras nos desviamos hacia sistemas de pensamiento que son adyacentes a la teoría del arte o van más allá, seguiremos constantemente el mismo eje formado por las cuestiones de la inmaterialidad, la corporalidad y la tecnología, centrándonos más específicamente en el tema de la respiración. Usando la metáfora de la trenza “como una forma que se repliega y se despliega, que se desacopla y se reconecta con temas básicos, mientras que continúa avanzando en

espacios nuevos”,² podemos entender cómo estos temas están relacionados e interconectados. Dentro de este marco, las diferentes líneas de pensamiento y de práctica cultural, se “trenzarán” entre sí para producir una “cuerda” de conocimiento, una nueva visión de la cuestión principal examinada, que tiene su propio valor como temática independiente, pero también como parte de otras investigaciones.

1.1. Objetivos y visión general de la estructura

A partir de esta breve presentación, se puede comenzar a visualizar el tema principal y los objetivos de la tesis actual. Con esta investigación doctoral se trata de analizar el tema de lo inmaterial en el arte contemporáneo y de revelar los procesos creativos vinculados a la interacción, las tecnologías digitales y su relación con el cuerpo. Como ya hemos sugerido, el objetivo no es simplemente crear una “antología” de ideas y obras de arte que son relevantes a la inmaterialidad y la respiración, sino presentar de manera integrada y rigurosa los caminos alternativos de la creación y de la percepción, que van más allá de la materialidad.

Los términos principales en los cuales se hará hincapié son lo inmaterial en el arte contemporáneo y su evolución desde lo conceptual hasta lo digital; el cuerpo humano como un *locus* de creación artística y su papel como herramienta de percepción y comprensión; y por último, la respiración como elemento inmaterial que expresa lo corpóreo y lo intelectual y a la vez como materia prima de la creación artística. A través de estas propuestas se ha tallado una vía alternativa en la historia del arte; una vía que valora la experiencia más que la materialidad, la participación más que la autoridad, el flujo más que la estabilidad y la apertura más que la

² Graeme Sullivan, *Art practice as research: Inquiry in the visual arts*. Thousand Oaks, CA: SAGE, 2005, p.115.

exclusión. Es un camino que discurre a través de múltiples niveles de expresión cultural, diferentes enfoques teóricos que confirma una aproximación profundamente intercultural e interdisciplinaria.

Más concretamente, esta tesis trata de revelar la dimensión inmaterial de la cultura digital, el papel del cuerpo con respecto a los recientes avances tecnológicos y la relevancia de estos temas en relación a la cultura visual. La creación de un puente entre lo etéreo y lo concreto, pone de relieve el papel de la respiración en entornos interactivos basados en software, la instalación y el vídeo arte, y por último, en la performance.

El tema de esta tesis se consolida en los capítulos siguientes, donde la metodología y los argumentos principales están presentados con referencias teóricas y ejemplos artísticos. Sería útil ver aquí el esquema de la tesis, para ver cómo se justifica el objeto de estudio y cómo las ideas principales se conectan entre sí.

El capítulo siguiente está dedicado a un análisis del método y de los recursos principales de la investigación, la descripción del marco teórico del discurso y el resumen de los antecedentes del tema de estudio, en cuanto a motivaciones personales y el estado de la cuestión.

El primer paso será ver cómo el tema actual se inscribe en el marco más amplio de la historia del arte y la teoría de las últimas décadas desde los años 70 hasta hoy. Por lo tanto, es particularmente examinar los recursos de la parte teórica de la tesis, los escritores antiguos, los pensadores de los siglos XX y XXI y los escritos de los artistas mencionados aquí.

En el mismo capítulo –el segundo de la tesis– presentaré también mis métodos principales de investigación, la influencia de mis antecedentes académicos y las iniciativas llevadas a cabo a lo largo de los últimos años para acercarme a la producción artística contemporánea. Entre ellos se incluyen publicaciones,

conferencias, entrevistas con artistas e intercambio de conocimientos y opiniones con otros teóricos. Así, en esta presentación breve se incluirán las herramientas básicas de la investigación y la redacción de la tesis.

Los siguientes tres capítulos –el tercero, el cuarto y el quinto– constituyen el núcleo de la investigación doctoral. Para facilitar la lectura, he optado por seguir una estructura similar en los tres capítulos, con la primera parte dedicada a la aposición de los antecedentes teóricos de los tres subtemas de la tesis y la segunda parte centrada en el análisis de obras de arte relacionadas con las teorías presentadas. El objetivo no es simplemente “ilustrar” las teorías presentadas; los artistas seleccionados plantean sus propias preguntas sobre las cuestiones teóricas abordadas a lo largo de la tesis. Es decir, su trabajo podría ser percibido como una investigación filosófica sobre los temas de la inmaterialidad y la tecnología digital, la corporeidad y la respiración.

El tercer capítulo ofrece una visión general del tema de lo inmaterial en la teoría y la práctica artística. Un paso necesario en este sentido es intentar definir el término básico a través de un análisis comparativo de las propuestas presentadas por François Lyotard, Lucy Lippard y Bernard Stiegler, con relación a la inmaterialidad, la desmaterialización y la hipermaterialidad respectivamente. La conexión entre los términos propuestos por dichos autores es que no definen una ausencia completa de la materia sino un estado de materia mínima cargada de información y experiencia. Lo inmaterial, el término elegido en esta tesis, insinúa que el valor artístico de la obra va más allá del objeto *per se*.

Otro tema para explorar es la relación entre el arte y la tecnología a partir de un análisis etimológico y las ideas de Martin Heidegger. Dando un paso más hacia el mundo de la tecnología se hará hincapié en la cuestión de lo digital; el surgimiento de las tecnologías digitales ha aumentado considerablemente el potencial interactivo

y perceptivo del arte. Un ejemplo básico aquí es el hipertexto, que da una idea clara sobre cómo las tecnologías de la información han ampliado el papel del público.

Para llegar a una mejor comprensión de la multitud de cambios producidos por las tecnologías de la información y la huida hacia la esfera de lo inmaterial, es necesario entrar en el campo de la filosofía, y destacar el abandono del cartesianismo en favor de una visión unificadora del cuerpo y la mente, establecida por Edmund Husserl y Maurice Merleau-Ponty. Desde un punto de vista fenomenológico, la percepción es una implicación activa y corporal con el mundo; es una teoría que será particularmente útil para acercarse a obras de arte interactivas, que se tienen que experimentar con todo el cuerpo.

A nivel teórico, la fenomenología se relaciona con dos ámbitos de estudio, que resultan básicos para el tema de esta tesis.

El primero es la filosofía oriental, donde el cuerpo y la mente se consideran una unidad, un equilibrio que puede ser influenciado por la respiración. El segundo es la Postfenomenología, que aborda cómo las herramientas tecnológicas se incorporan a la acción –como una extensión del cuerpo- y además revela cómo se altera la percepción dentro de los entornos digitales. Don Ihde ha desarrollado esta rama de conocimiento, para mostrar cómo la interacción con los dispositivos digitales cambia nuestro sentido de lo corporal.

En un contexto de historia del arte, el siglo XX se empezaron a favorecer aproximaciones más pluralistas; cualquier cambio en el sentido dominante de la estética tiene el poder de alterar la percepción, como veremos más adelante. Al mismo tiempo, la participación llegó a ser un medio de co-creación de la obra de arte. Por todo ello, seguiremos la trayectoria de este desarrollo desde las primeras vanguardias del siglo XX hasta el arte interactivo de la era digital, pasando por las experimentaciones de los años 60. Hoy en día el papel participativo de la audiencia

se ha expandido hacia nuevos rumbos; compartir y modificar archivos digitales ha traído a un primer plano las nociones del *remix* y del *hacking* de formas culturales. Estos conceptos serán analizados posteriormente, para complementar el análisis sobre los entornos inmateriales digitales.

La segunda parte del tercer capítulo está dedicada a artistas que abordan los temas teóricos analizados en la primera parte.

Inicialmente, se hará hincapié en los primeros intentos de alejarse de la representación y la materialidad, empezando por Kazimir Malevich y Marcel Duchamp y siguiendo con la exploración del silencio de John Cage, el enfoque de Sol LeWitt en lo conceptual y, sobre todo, Yves Klein, quien, inspirándose en la filosofía oriental, convirtió el vacío en un lugar de experimentación y un “material” de expresión.

Ya en a la era digital, se analizará cómo los artistas intentan crear experiencias nuevas para los participantes en el ámbito de los universos virtuales e inmateriales. Los artistas que trabajan con la realidad virtual, software art y el arte interactivo crean entornos globalizantes donde la experiencia de la obra de arte no se basa simplemente en los ojos y la mente, sino en una “inmersión” con todo el cuerpo. Los ejemplos artísticos seleccionados aquí utilizan la respiración como un medio de participación en la obra de arte; este interés en la respiración será justificado adicionalmente en el capítulo siguiente.

Char Davies rompe las convenciones de las primeras visiones del desarrollo informático –que describían el ciberespacio como un espacio cartesiano impecable- y las reemplaza con un espacio virtual donde de se experimenta con el cuerpo y se explora con movimientos sutiles y alteraciones del ritmo respiratorio.

En una dirección similar, George Khut emplea tecnologías de la biorretroalimentación, que muy a menudo forman parte de la práctica médica, para

dirigir al participante hacia una conciencia de su cuerpo, alcanzando una comprensión diferente de sí mismo.

Más adelante, Christa Sommerer y Laurent Mignonneau se centran en obras interactivas que procesan la imagen del participante, el pulso y la respiración; con todo ello, estas obras fomentan una autoimagen diferente y nuevas formas de comunicación no-verbal.

La comunicación juega también un papel importante en la obra de Thecla Schiphorst; sus prendas, que llevan accesorios tecnológicos, se convierten en algo vivo a través de los movimientos, el pulso y la respiración de las personas que los llevan; así se crea un lenguaje artístico que combina elementos de las últimas novedades de la tecnología digital con la performance. En este sentido, Schiphorst da un anticipo del tema de la respiración en la performance, que se examinará en el capítulo quinto.

Un último paso en el proceso de cartografiar del espacio inmaterial y digital es explorar el mundo de la realidad aumentada; manera través de él, se puede ver cómo el tema de lo inmaterial se expande en la vida cotidiana, cuestionando las jerarquías establecidas en la matriz urbana y designando un espacio que está lleno de información, listo para ser capturado mediante dispositivos digitales y “pirateado” en formas nuevas.

A través de los artistas presentados aquí, que utilizan la respiración como un elemento de creación para transformar la imagen e involucrar a los usuarios en la acción artística, se manifiesta cómo el cuerpo es el epicentro de la experiencia. Por lo tanto, estos artistas confirman las teorías fenomenológicas que se presentan en la primera parte del capítulo y nos introducen en el capítulo siguiente, que se dedica a la respiración como una fuerza que altera el estado de la mente.

Después de explorar diferentes aspectos de lo inmaterial y los cambios introducidos en el ámbito artístico, en el cuarto capítulo se analizará más detenidamente el papel del cuerpo en la percepción, con un enfoque particular en la respiración. Justo en el margen de lo inmaterial y lo corpóreo, la respiración es un elemento que pone de relieve la conexión entre el cuerpo y la mente y explica además cómo se puede alterar la percepción a través de cambios corporales.

Para comprender esto, es necesario dedicar la primera parte de este capítulo a un enfoque teórico, que tendrá en cuenta la filosofía griega antigua, las teorías y las prácticas indias, y su impacto en la filosofía occidental contemporánea.

El viaje hacia el mundo de la filosofía griega antigua supondrá una aproximación etimológica a la respiración, complementada por las teorías relevantes de Anaxímenes, Demócrito, Aristóteles y otros pensadores griegos antiguos, que percibieron la respiración como una conexión entre el espíritu y el cuerpo, la persona y el mundo. Expandiendo el horizonte hacia el Este, se descubrirá un modelo de pensamiento aún más completo, donde la teoría filosófica se relaciona con la práctica. En la tradición india la respiración se conecta con el alma y la conciencia; a través de un complejo sistema de ejercicios que implican el control de la respiración, los practicantes buscan alcanzar un estado superior de conciencia, donde uno se da cuenta de todos los cambios sutiles en su propio cuerpo y el mundo, aprovechando de su energía corporal y espiritual al máximo. Estas prácticas constituyen una parte viva de la tradición de la India, conocida en todo el mundo, gracias a la popularización del yoga y otros tipos de ejercicios relacionados con la respiración que están vinculadas con la práctica médica o las artes marciales.

Al prestar atención la cultura popular, descubrimos que el control de la respiración ha constituido un aspecto importante de prácticas religiosas y culturales diversas, de la meditación a la oración y los rituales tradicionales. Sería útil apuntar aquí que la presencia generalizada de estas prácticas en diferentes épocas y lugares los convierte

en una parte importante de la vida cotidiana. Dicha presencia influencia la manera de entender la conexión entre el cuerpo y la mente, añadiendo a las herramientas proporcionadas por el análisis filosófico una observación más simple del cuerpo.

Posteriormente, el análisis teórico de este capítulo se centra en el siglo XX, introduciendo la teoría de Luce Irigaray, que gira en torno al aire y la respiración. Influenciada por las enseñanzas y las prácticas orientales, Irigaray ha revisado la filosofía occidental a través del espectro de la respiración, definiendo la respiración como el primer gesto del ser autónomo, que marca la separación de la madre y nos lleva al contacto con el medio ambiente y los demás. Según Irigaray, respirar conscientemente puede convertirse en el puente entre el cuerpo y la conciencia; creía que el aire es un lugar de convivencia armónica, donde los conceptos de lo corporal y lo espiritual, lo masculino y lo femenino, lo divino y lo profano, encuentran su equilibrio ideal..

El discurso final teórico de este capítulo aborda el tema de la disnea, en relación con el sufrimiento y la fragilidad de la existencia; aquí también mantendremos un enfoque fenomenológico, en la misma línea que la perspectiva principal utilizada en el capítulo anterior. Por otra parte, la cuestión de la dificultad de respirar y la forma en que puede alterar la percepción aumenta la comprensión del control de la respiración como una práctica que puede cambiar la forma de pensar. Hay que tener estas observaciones en cuenta durante el análisis de las prácticas artísticas que abordan la disnea y la asfixia, como un medio para alterar el estado de ánimo del artista y el público.

En la segunda parte del cuarto capítulo, se intentan poner de relieve las obras de arte que se basan en la respiración, ya sea como sujeto o como materia prima de la creación. En cierto modo, estas obras “materializan” algo “inmaterial”, haciéndolo visible o palpable. Así que, volviendo a la definición de François Lyotard, los artistas mencionados están trabajando con la respiración como un *(in)material*, un estado de

materia mínima que lleva una carga máxima de información y una capacidad de producir experiencias que alteran el pensamiento. Centrándose en el sonido, el volumen, el ritmo y la fuerza de la respiración, las instalaciones y vídeos que se presentan en este capítulo tienen un temario amplio que pone de relieve la vida y la muerte, la libertad y la comunicación.

Este análisis comienza con una mirada breve a algunos artistas de las décadas de 1960 y 1970 que utilizan la respiración como “material”: Piero Manzoni, por ejemplo, vendió su propio aliento atrapado en globos inflados; Franscesc Torres destacó la respiración como una acción; Giuseppe Penone trató de definir la forma de la respiración en instalaciones y esculturas. Dentro de esta retrospectiva de los primeros artistas que se ocupan de la respiración, se destacará la obra de Lygia Clark. Su trabajo será analizado en relevancia con el tema del olfato, un sentido que ha sido marginado por la misma mentalidad que considera al cuerpo como algo separado e inferior a la mente. La respiración y el olfato son elementos básicos en la obra de Clark, que estimulan la mente y las emociones, con un efecto terapéutico sobre el participante.

La obra de Nikos Navridis seguirá en el análisis, como el caso de estudio principal del capítulo cuarto, que ejemplifica las teorías presentadas y abre el discurso hacia nuevos caminos de pensamiento. Navridis ha dedicado su trabajo artístico a la respiración, formando un vocabulario del vacío y de la inmaterialidad que habla de la condición humana. Siguiendo la evolución de su lenguaje artístico, se hace evidente que para él el aliento se destaca como un símbolo de tiempo, existencia y lucha. Conscientemente, el artista trata de involucrar al público con sus obras, creando instalaciones incluyentes en las que la gente participa con su respiración. Sus fuentes de inspiración provienen de una multitud de fuentes: la tradición griega antigua, diversas prácticas culturales –la respiración del fuego, el yoga, la halterofilia- y las artes escénicas –canto y actuación. Por lo tanto, su trabajo conecta

la base teórica del cuarto capítulo, abriendo además el discurso sobre las artes escénicas, que se desarrolla en el capítulo siguiente. Por este motivo, la obra de Navridis será revisada también en el capítulo quinto, en relación con la influencia de Samuel Beckett en su obra, y en comparación con otros artistas que comparten la misma fuente de inspiración. Ver su obra a través de diferentes puntos de vista nos ayuda a obtener una comprensión profunda.

El papel de la respiración como medio de creación será el punto de partida para acercarse a la obra de otros artistas conocidos. Bill Viola es un buen ejemplo de un artista que trabaja con el aliento en sus vídeos y vídeo-instalaciones. Imágenes del nacimiento y la muerte, personas flotando bajo el agua y saliendo a la superficie para tomar una respiración profunda después de un largo período de falta de aire, son recurrentes en la imaginería de Viola. En el plano teórico, su trabajo está relacionado con los sistemas de pensamiento del Oriente –una gran influencia para el artista- y el tema de la disnea. Al mismo tiempo, el énfasis constante en el agua crea un contrapunto interesante entre el trabajo de Bill Viola y los próximos dos artistas examinados aquí, que se ocupan de la tierra y la luz.

Danae Stratou trabaja en el paisaje natural, incorporando sus elementos como parte integral de su obra: la arena, los árboles, el agua son una extensión de su intervención artística. Siguiendo la tradición del *land art*, con su obra establece un vínculo entre la tierra, el universo y el cuerpo humano. Sus construcciones minimalistas hablan de la memoria, el esfuerzo, la intimidad, la comunicación, mientras constituyen un lenguaje artístico que se relaciona con la filosofía griega antigua y el pensamiento contemporáneo –que se analizó en la primera parte del mismo capítulo- dentro de un marco interdisciplinario e intercultural.

El marco de análisis de esta tesis nos lleva a diferentes partes del mundo; la aproximación a la obra de la artista coreana Kimsooja es un ejemplo característico. Kimsooja conecta la tradición de su país con los elementos naturales, lo interior y lo

exterior y su propia respiración con la respiración del público. Inspirada por las teorías del Oriente acerca del vacío, crea una obra lírica, donde la experimentación con sonidos respiratorios, luces y colores difractados forman parte de una experiencia compartida con los espectadores.

Edith Kollath es una artista que ha dedicado gran parte de su trabajo a la poética de la respiración y de lo inmaterial. La artista se inspira en lo fugaz y lo momentáneo y logra incorporar estos elementos en su vocabulario visual. Kollath sigue el flujo de aire libre dentro del cuerpo y refleja este camino dentro de su trabajo, transmitiendo un sentido de tranquilidad al público. Dicho sentido se introduce por imágenes tales como un torso oscilando por el movimiento de la respiración, ráfagas de humo que cambian de forma, libros que respiran. La relación del *logos* con la respiración, que solo se insinúa aquí, será el objeto de un análisis más detallado en el capítulo siguiente.

El análisis artístico de este capítulo se concluye con la obra de Sabrina Raaf, que ofrece una visión inesperada en cuanto a la respiración. Sabrina Raaf examina la información invisible que lleva la respiración. Al crear un trabajo basado en la idea de que cada bocanada de aire que inhalamos o exhalamos es un portador de información bioquímica que se dispersa en el medio ambiente, Raaf está en la misma línea con los teóricos mencionados en el capítulo anterior (que definieron lo inmaterial como un estado de materia mínima con máxima carga de información), excepto que en este caso no se trata de código digital, sino de información bioquímica.

Al seguir la cuestión de lo inmaterial desde lo digital hasta lo corporal, pasando por la respiración y la forma en que se relaciona con el pensamiento y la acción, se han revelado múltiples hilos de conexión entre culturas y artistas diversos. Explorando el mismo camino, el quinto capítulo también se dedica a la respiración, pero desde una perspectiva un poco diferente, en relación con el teatro y la performance. La

respiración siempre ha tenido un papel importante en las artes escénicas; al estudiar esta función de la performance, queda de manifiesto cómo el punto de enfoque principal en el arte contemporáneo se ha desplazado del objeto a la acción – alejándose de la materialidad.

La base teórica del quinto capítulo expondrá la relación entre la respiración, el cuerpo y la voz en la performance y las artes visuales, revelando cómo los elementos no-textuales determinan la acción del *performer* y la experiencia del espectador.

Inicialmente, se enfocará en las raíces del teatro en los rituales “primitivos” que han estimulado la imaginación de los teóricos y artistas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX y que visualizaban un estilo de actuación más directo, donde la acción se basaría sobre todo en elementos meta-textuales, como movimientos, sonorizaciones al azar y alientos. Dentro de un contexto similar, los artistas de las décadas de los 60 y 70 se inspiraron en las culturas no europeas, donde el elemento del ritual es un elemento predominante, capaz de producir, y no simplemente reproducir, la realidad. En este proceso, el objeto artístico (o ritualista) solo adquiere un significado durante la acción y por lo tanto se destruye después. Se trata de una trayectoria de expresión artística distinta, que se centra en la experiencia personal y colectiva, sin cristalizarse en un objeto final. De esta forma han surgido nuevas ideas acerca de la relación del artista con su cuerpo y el público, que no necesariamente implican la creación de un objeto material.

Para comprender esta evolución a fondo, es necesario definir la teatralidad y la performatividad, dos términos que están vinculados a los elementos no textuales de la performance. El análisis de los conceptos se basa en gran medida en un enfoque fenomenológico, teniendo también en cuenta la “Teoría de Recepción” de Hans Robert Jauss, que se menciona en el tercer capítulo. Así se comprende mejor el papel del observador en la percepción del acto performativo. En definitiva, se trata de una

investigación sobre el *teatro más allá del texto*, ergo los elementos no-textuales de la obra de teatro a veces ganan más importancia de lo que se dice en el escenario.

Teniendo en cuenta el hecho de que los elementos no-textuales son la parte más viva de la actuación y que nacen durante el acto teatral, es importante examinar brevemente el tema de la formación del actor, para ver cómo se instalan dichos elementos en la performance. El estudio comparativo de la función de la respiración en la formación del actor en el Occidente y el este revela que, en contraste con los actores del Occidente –que intentan ocultarla en sus palabras y hacerla imperceptible- en la tradición del Oriente la respiración forma parte integrante de la actuación. Así, el control de la respiración emerge de nuevo como el punto de enfoque que tiene el poder de mejorar la performance e influir en los sentimientos de la audiencia. A lo largo de este énfasis en la formación del actor en el Oriente, es útil tener en cuenta el análisis sobre la tradición de la India, donde los distintos elementos de las prácticas de la filosofía y la cultura forman una totalidad indivisible.

La tradición de la India y los mitos sobre el nacimiento del teatro por el ritual constituyen una parte integral en el pensamiento de Antonin Artaud, que se centró en el cuerpo del actor y en la respiración, con el objetivo de renovar el lenguaje teatral del Occidente. El *Teatro de la crueldad* de Artaud, un acto performativo donde los sentimientos se transmiten a través de medios no-textuales, es la visión de un teatro que no *representa* la vida, sino que *es* la vida misma. Esta visión se ha concretado en el arte de la performance, que será el tema central de la segunda parte de este capítulo.

Al hablar repetidamente sobre los elementos no textuales de la performance, no se debe subestimar el poder de la respiración dentro del *logos*. La relación entre la respiración, la voz y el lenguaje se estudiara en relación a la poesía y la literatura – recurriendo a las palabras de Homero, Safo, Paul Valéry, Gastón Bachelard, Italo

Calvino y Roland Barthes- teniendo también en cuenta el aspecto fisiológico de la formación del habla.

Primero se abordará la base corpórea de la voz y su dependencia de la respiración, siguiendo el camino de la voz desde la cavidad interior de los pulmones hasta la laringe y la boca, donde toma forma. Este camino está en línea con la creencia de los griegos antiguos según la cual el centro del pensamiento estaba en los pulmones, lo que conecta el *logos* al alma a través de la respiración; por lo tanto, este concepto complementa las ideas sobre el papel de la respiración en la tradición griega antigua, presentadas en el cuarto capítulo. A pesar de la falta de rigor científico, es interesante estudiar las descripciones de Homero y las “palabras de aire” de Safo de Mitilene, porque han insemñado poéticamente el pensamiento occidental. La relación entre la respiración y la voz es particularmente significativa en relación con la poesía, que no está destinada a ser leída, sino a ser recitada, y está por lo tanto basada en la voz y la respiración. Por otro lado, como la respiración tiene el poder de dar forma a un poema, la poesía tiene también el poder de cambiar la respiración. Sobre la base de textos teóricos y la investigación médica, se ve que la recitación rítmica puede convertirse en otra forma de control de la respiración, llevando el cuerpo a un estado de calma y teniendo un impacto en la percepción de la obra literaria.

El análisis sobre los aspectos de ritual, voz y respiración crea el sustrato para pasar a la segunda parte del quinto capítulo; el enfoque artístico aquí está basado en la performance, desde la década de los 70 hasta la actualidad. En este punto, antes de seguir adelante con el análisis artístico, es necesario establecer un vínculo entre el teatro y la performance. Este vínculo es la obra de Samuel Beckett, que constituye un cambio radical en el acto teatral; su lenguaje minimalista, su narrativa revolucionaria y su perspectiva altamente visual le lleva cerca de la performance. Estudiar la obra de Beckett desde el prisma de la voz y la respiración revela aspectos desconocidos en un

corpus de trabajo que ha sido objeto de numerosos análisis multidisciplinarios. Más adelante, se hará hincapié en los estímulos visuales de su imaginación, para comprender por qué su trabajo ha tenido un impacto tan profundo en las artes visuales.

Como objeto de estudio nos centraremos en la pieza teatral *Aliento* y analizaremos los orígenes de la obra, su conexión con el lenguaje de Beckett y la forma en que ha sido “puesta en escena” por artistas visuales, en concreto, Barbara Knezevic, Damien Hirst, los hermanos Adriano y Fernando Guimarães y Nikos Navridis. A través de una yuxtaposición de obras que utilizan diferentes medios expresivos y ponen de relieve aspectos diferentes de la obra original, se puede observar cómo la fuente original de inspiración se somete a un proceso de metamorfosis sin fin.

Aliento se asemeja más a una instalación de arte que a una obra teatral. Sin embargo, Barbara Knezevic pretende centrarse en el texto casi inexistente de la obra, sometiéndolo a transformaciones. Damien Hirst, por otro lado, crea un vídeo que sigue la puesta en escena hasta el punto de introducir a la vez elementos de su vocabulario personal y pensamientos sobre la cuestión de la historia y el tiempo. Adriano y Fernando Guimarães siguen el ejemplo de Beckett creando obras que oscilan entre el teatro y la performance, haciendo hincapié en el aspecto visual; las imágenes repetidas de actores sumergidos bajo el agua, al borde de la asfixia, nos regresan a la cuestión de la disnea y el imaginario de Bill Viola, examinado en el capítulo anterior. Como una extensión de los temas analizados en el cuarto capítulo, volvemos a la obra de Nikos Navridis; a través de sus obras inspiradas en Beckett, vemos cómo expande los límites del escenario teatral en instalaciones que incluyen a los visitantes y les convierten en parte del acto performativo por medio de la respiración.

Después de familiarizarnos con este espacio intermedio entre el teatro y las artes visuales, nos centraremos en los artistas de performance de la década de los 70 que

están activos hasta hoy. Bruce Nauman, Vito Acconci, VALIE EXPORT y Marina Abramović comparten un interés similar en el cuerpo humano, a menudo llevándolo a un estado extremo de dolor. Las investigaciones mencionadas anteriormente, en cuanto a la voz, el habla y la influencia de Beckett son también importantes para la mayoría de ellos.

Las acciones repetitivas de Bruce Nauman se constituyen a través de palabras farfulladas y de respiraciones intensas, que convierten acciones familiares en situaciones raras, casi amenazantes. Dentro de estos actos los sentidos se vuelven más agudos y dan lugar a una nueva forma de entender el cuerpo y la mente.

Vito Acconci también experimenta con la respiración y la voz, creando un ambiente inquietante, donde los conceptos de la sumisión, la dominación y la locura son producidos por voces incesantes, casi crudos, que no han sido correctamente formulados en habla. Estos sonidos extraños producen una ceremonia inusual, donde la respiración y el silbido se convierten en parte del ritual.

Otro artista que deconstruye el habla en voces y alientos es VALIE EXPORT. La relación entre la respiración, la voz y la palabra es una constante fuente de inspiración para sus obras de performance e instalaciones, desde los años 70 hasta la actualidad. Por lo tanto, su trabajo se convierte en un ejemplo fundamental de las teorías sobre las raíces del *logos* en la voz y el aliento. En esta línea, EXPORT revela el camino de la respiración en la laringe, con imágenes vibrantes del interior del cuerpo, transformando un proceso familiar en una visión extraña.

La última artista examinada en este análisis es Marina Abramović, que es una de las artistas más prolíficas e influyentes de las últimas cuatro décadas. La obra de Abramović está intrínsecamente vinculada a las teorías analizadas anteriormente: su influencia por el mundo oriental y los rituales primitivos amplía el enfoque teórico

del cuarto y del quinto capítulo respectivamente; además, su investigación sobre el vacío y lo inmaterial está alineada con el enfoque del tercer capítulo.

Por otra parte, la quietud y la fatiga extrema que forman parte de sus performances a menudo llevan su cuerpo a un estado meditativo, similar al que se logra a través del control de la respiración. En sus performance con Ulay, la respiración se convierte en el elemento que los une, pero al mismo tiempo amenaza su existencia; sus experimentos con la voz y la respiración varían de gritos constantes a estados de asfixia inducida, donde el sufrimiento se convierte en un medio para alcanzar un estado de conciencia diferente. El legado de Abramović en el arte de finales del siglo XX y principios del XXI se basa no solo en sus acciones artísticas, sino también en su docencia, donde la respiración juega un papel importante.

En el último capítulo se analizarán las conclusiones fundamentales de la tesis, al examinar a los principales puntos teóricos y artísticos de la tesis y al subrayar cómo se conectan entre sí. En este capítulo, se destacará cómo los procesos culturales contemporáneos incluyen al público en el desarrollo creativo y revelan nuevas formas de entender el cuerpo a través de los entornos virtuales basados en *software*. Se trata de formas que incorporan el movimiento y la respiración. Así, la respiración une discursos diferentes sobre la cultura digital y las artes visuales, cruzando fronteras y separaciones culturales; es un proceso de intercambio y de *remix* constante. Además, se subrayará la importancia de la práctica artística como una forma de investigación científica y filosófica. Finalmente, trazaremos las líneas de continuidad de algunos de los temas que han surgido durante la investigación de la tesis y analizar cómo se podrían desarrollar en un tratado futuro.

Capítulo II

Metodología

Las reglas del juego: aprenderlo todo, leerlo todo, informarse de todo [...] Cuando dos textos, dos afirmaciones, dos ideas se oponen, esforzarse en conciliarlas más que en anular la una por medio de la otra; ver en ellas dos facetas diferentes, dos estados sucesivos del mismo hecho, una realidad convincente porque es compleja, humana porque es múltiple [...]Deshacerse de las sombras que se llevan con uno mismo, impedir que el vaho de un aliento empañe la superficie del espejo; atender sólo a lo más duradero, a lo más esencial que hay en nosotros, en las emociones de los sentidos o en las operaciones del espíritu.

Marguerite Yourcenar³

2.0 El estado de la cuestión, los recursos básicos y la selección de las obras

Para entender mejor el discurso de esta tesis doctoral, sobre la cuestión de lo inmaterial en relación con el cuerpo y las nuevas tecnologías, con un enfoque particular en el papel de la respiración en las artes visuales y la performance, es importante tener en cuenta el hilo que se sigue en cada paso de la investigación. Es un camino que empieza con el estado de la cuestión y las fuentes existentes sobre el tema, y se desarrolla en función de la formación académica del investigador, las herramientas metodológicas utilizadas y el constante intercambio de opiniones con otros especialistas.

³ Marguerite Yourcenar, *Memorias de Adriano*, Barcelona: Salvat, 1994, p.171.

En este sentido, embarcarse en una investigación doctoral a menudo se parece al descubrimiento de un territorio nuevo; el investigador tiene que explorar y cartografiarlo. Hay innumerables caminos diferentes que uno puede seguir, por lo tanto se puede empezar por los más trillados, los que han sido explorados anteriormente por otros investigadores. Sin embargo, con el tiempo el investigador necesita alejarse hacia nuevas rutas, guiado por su instinto, sus antecedentes y el método, que le ayudarán a desarrollar ideas originales.

En este capítulo describiremos las principales herramientas metodológicas utilizadas en esta tesis, con el objetivo de presentar las fuentes y los métodos adoptados en el curso de la investigación.

En primer lugar, se presentará el estado de la cuestión, para centrarnos en los recursos básicos e introducir las ideas principales que se han desarrollado en la investigación. Aparte de la investigación bibliográfica, que está en el fundamento de cada discurso teórico sobre la cultura contemporánea, esta tesis está basada extensivamente en herramientas *interactivas* de investigación, desde tradiciones académicas establecidas –como la asistencia a conferencias– que facilitan el surgimiento de ideas nuevas dentro de la comunidad académica, a métodos emergentes, como la creación de plataformas *online*. Por lo tanto, después de hacer referencia a mi formación académica –como la base en la que florecieron los conceptos y los métodos aplicados en esta tesis– presentaré los métodos que se vinculan con la expansión de las tecnologías de la información y analizaré cómo la investigación académica se puede basar en plataformas y publicaciones *online*. Además, haré hincapié en métodos académicos más tradicionales, como la participación en conferencias, charlas, proyectos de investigación y exposiciones, que han tenido un impacto significativo en las ideas presentadas en este trabajo.

Como ya se ha mencionado en la introducción, el objetivo principal de esta tesis es estudiar los aspectos diversos de lo inmaterial en la cultura visual, en cuanto a la

percepción de lo corporal y el impacto de las tecnologías de la información. Este eje se ampliará hacia la filosofía de la respiración y su papel en los entornos virtuales, como un elemento que está en el borde de la inmaterialidad y la corporeidad. Las fuentes bibliográficas utilizadas están vinculadas con las palabras clave principales sobre las que gira este discurso: el arte contemporáneo, la inmaterialidad, las tecnologías de la información, la respiración y la performance.

El abordaje de la cuestión de lo inmaterial se basa en las proposiciones de Lucy Lippard, Jean-François Lyotard, y Bernard Stiegler sobre la desmaterialización, la inmaterialidad y la hipermaterialidad en el arte.

Lucy Lippard, en la investigación *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico desde 1966 hasta 1972*,⁴ documenta la transición desde la obra de arte al arte conceptual dentro de dicho periodo, observando que el foco se desplaza de la materialidad a la energía y la acción. En formato de un diario, con muchas fotografías, entrevistas y material que documentan esta evolución, el libro se convierte en una fuente de inspiración –no solo por las ideas que presenta, sino también por su estructura y contenidos, que evocan un espíritu crítico y dejan un margen abierto a la interpretación.

De la misma forma, la investigación actual se basa no solo en textos teóricos, sino también en los testimonios de las personas que han formado los movimientos artísticos más importantes y las exposiciones que los han establecido. Una exposición fundamental sobre el tema de lo inmaterial es *Les Immatériaux*, diseñada por Jean-François Lyotard en el Centro Georges Pompidou de París en 1985. En los textos y las entrevistas sobre la exposición Lyotard acentuó el aspecto interactivo de la obra artística más que su dimensión material; además, el teórico puso de relieve el significado de la energía de una obra, igual que hiciera Lippard.

⁴ Lucy Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid: Akal, 2004 (1973).

La cuestión de la energía guía la investigación de Bernard Stiegler, que estudia el efecto de las tecnologías digitales en los objetos físicos. En su *Économie de l'hypermatériel et psychopouvoir*⁵ observa cómo la evolución de la ciencia en diferentes épocas ha afectado la percepción y el subconsciente. Stiegler define como “hipermaterialidad” la condición en la que la materia está cargada con información, como es el caso de las tecnologías digitales.

Estos análisis han ayudado mucho en la definición de los márgenes de lo “inmaterial” en la historia del arte contemporáneo y la filosofía: en lugar de cortar todos los vínculos con la materia, el término implica un estado de materia cargada con energía y abierta a la interacción.

Por lo tanto, si la definición de lo inmaterial conduce nuestra investigación hacia estas dos direcciones, se tiene que examinar la experiencia engendrada dentro de un marco interactivo. En este sentido, la fenomenología resulta ser una herramienta invaluable.

La *Fenomenología de la percepción*⁶ de Maurice Merleau-Ponty trata de la experiencia encarnada (*embodiment*) en primera persona. Lo que es importante con respecto a las cuestiones principales abordadas en la tesis actual es el enfoque en la percepción; para Merleau-Ponty el cuerpo es el punto central en la experiencia y el pensamiento. El cuerpo humano es el lugar de nuestro ser-en-el-mundo; consecuentemente, la forma en que percibimos el mundo y cualquier objeto es inseparable de la estructura y las funciones del cuerpo. Ideas análogas también se encuentran en Martin Heidegger y Edmund Husserl, como veremos más adelante.

Como una extensión de las teorías fenomenológicas, Don Ihde introduce un nuevo marco que se ajusta a la realidad contemporánea de los avances tecnológicos

⁵ Bernard Stiegler, *Économie de l'hypermatériel et psychopouvoir, Entretiens avec Philippe Petit et Vincent Bontems*, Paris: Mille et une nuits, 2008.

⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, London: Routledge, 2005.

digitales. En *Postphenomenology and Technoscience*,⁷ Ihde se centra en la cultura tecnológica y científica, para ver cómo se relacionan con la percepción de uno mismo y del mundo. Del mismo modo, en los *Los cuerpos en la tecnología*⁸ analiza el tema de la encarnación en el ciberespacio y examina el fenómeno de la percepción corporal en los videojuegos, la realidad virtual y los entornos digitales.

Este enfoque nos ayudará a acercarnos a la cuestión de las tecnologías digitales en el arte contemporáneo, partiendo de su cualidad inmaterial y pasando a la forma en la que se forma la experiencia dentro de ambientes interactivos.

Para examinar estas obras de arte en profundidad, una parte importante de los recursos de esta tesis proviene de los teóricos del arte que abordan las cuestiones de la tecnología y la experiencia, la percepción y el cuerpo, en relación con determinados ejemplos artísticos.

Las numerosas publicaciones de Edward Shanken acerca de la tecnología y la ciencia en el arte contemporáneo han sido útiles en este sentido. Shanken ha estudiado profundamente la relación entre el arte conceptual y arte basado en la tecnología, poniendo de relieve las similitudes entre los dos. Sus ideas justifican la conexión de estos campos a través de lo inmaterial, que será la base principal del próximo capítulo de esta tesis. Por otra parte, Shanken ha abordado el papel de la tecnología en el arte, a partir de la década de 1960 y las primeras exposiciones sobre el arte de software, haciendo una valiosa contribución al estudio del legado de Jack Burnham y Roy Ascott.

En cuanto a la transición de lo analógico a lo digital y los cambios respectivos en las nociones prevalecientes sobre la representación y la creación artística, el libro

⁷ Don Ihde, *Postphenomenology and Technoscience*, New York: Suny Press 2009.

⁸ Don Ihde, *Los cuerpos en la tecnología: Nuevas ideas acerca de nuestro cuerpo*, Barcelona: UOC, 2004.

*Digital Currents, Art in the Electronic Age*⁹ de Margot Lovejoy es una herramienta útil. Lovejoy se centra en la función comunicativa de las obras de arte y el papel creciente del público en el proceso artístico. Además, el trabajo de Lovejoy sirve como fuente de inspiración en la medida en que sigue un enfoque interdisciplinario, trazando una historia del arte abierta a diferentes puntos de vista y perspectivas.

De manera similar, el libro *Virtual Art from Illusion to Immersion*¹⁰ de Oliver Grau es importante en el estudio de la transición de las formas tradicionales de arte a la realidad virtual. Grau observa el fenómeno de la ilusión, desde el arte romano renacentista y los espacios ilusorios del barroco, a las tecnologías cinematográficas y la realidad virtual. Su obra constituye un estudio fundamental en la ilusión, que ofrece un entorno histórico completo junto a un marco teórico de perspectiva fenomenológica. Por lo tanto, incluso si sus ideas no están siempre seguidas en esta tesis, su ejemplo de realizar un estudio históricamente amplio y multidisciplinario fue una inspiración tanto para mi investigación, que también hace referencia a diferentes culturas y épocas, como para mi pensamiento científico que está condicionado por mis estudios en historia y arqueología, como se verá más adelante.

Igualmente, el tratado de Nicolas Bourriaud sobre la *Postproducción*,¹¹ aunque está solo brevemente comentado en el capítulo siguiente, ha tenido un impacto profundo en las ideas y el método de mi investigación. Bourriaud se centra en artistas que utilizan obras de arte preexistentes como materia prima de creación, analizando la interpretación, la reproducción y la modificación de las formas culturales en algo nuevo. El teórico habla extensamente sobre el papel del *remix* y la programación en la creación cultural, que es particularmente útil en cuanto a las teorías examinadas

⁹ Margot Lovejoy, *Digital Currents, Art in the Electronic Age*, London: Routledge, 2005.

¹⁰ Oliver Grau. *Virtual Art, From Illusion to Immersion*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press 2003.

¹¹ Nicolas Bourriaud, *Postproducción, La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo 2007 (2002).

en el capítulo siguiente sobre la tecnología digital, la inmaterialidad y el arte. Bourriaud revela una nueva estética de creación colaborativa, a través de la tecnología y el encuentro intercultural.

Siempre en el ámbito del arte contemporáneo y la tecnología, pero con un mayor énfasis en el cuerpo humano, el *Corpus Solus*¹² de Juan Antonio Ramírez ha sido influyente en la investigación sobre el papel del cuerpo en la producción artística, que es un tema recurrente a lo largo de esta tesis. Ramírez estudia la percepción y la imagen del cuerpo, desde el modernismo hasta el arte contemporáneo, con el fin de revelar la aparición de nuevos enfoques y conseguir una reinención del tema.

La cuestión del cuerpo en el arte es la base del estudio del tratado ejemplar de Pepi Rigopoulou *Το σώμα. Ικεσία και απειλή* (El cuerpo. Suplicación y amenaza).¹³ La escritora revela la conexión entre el cuerpo y su representación, basada en la filosofía, la teoría de la cultura y el psicoanálisis con un enfoque en el mundo griego antiguo y moderno y la cultura del este. En este proceso, observa cómo el cuerpo se relaciona con la ciudad, la religión y el alma y explora sus transformaciones múltiples dentro de las vanguardias artísticas del siglo XX, el ritual y la performance.

La investigación en el campo de lo inmaterial, aparte de las cuestiones de la tecnología y la experiencia, se basa principalmente en una contemplación sobre el aire y la respiración, como una unión entre lo etéreo y lo corporal.

El estudio de los filósofos antiguos griegos que han tratado el tema ha contribuido a la construcción de una base sólida en la investigación: sobre todo la filosofía aristotélica, que combina la observación de la naturaleza con una visión sobre el alma humana. Siempre que fue posible, recurrí al texto en griego antiguo, para lograr el máximo acercamiento al significado original.

¹² Juan Antonio Ramírez, *Corpus solus, Para un mapa de cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid: Siruela, 2003.

¹³ Πέπη Ρηγοπούλου, *Το σώμα. Ικεσία και Απειλή*, Αθήνα: Πλέθρον, 2003.

El tratado de Gestes Georges Didi-Huberman *Gestes d'air et de Pierre*¹⁴ ha sido muy útil al abordar el tema principal desde un punto de vista filosófico, ya que estimula preguntas válidas acerca de la relación entre la materia y lo inmaterial, lo visible y lo invisible, la piedra y el aire. Para Didi-Huberman la ausencia comienza donde termina la materia, lo que es cierto para la superficie de los objetos artísticos, y para el cuerpo humano que acoge el aire en su interior. Su pensamiento constituye una teoría de la respiración en relación con el alma, la voz y la creación artística.

En un tono similar, el libro *El aire y los sueños*¹⁵ de Gaston Bachelard ofrece un alejamiento del racionalismo de la ciencia y la filosofía hacia un universo más poético. Bachelard combina la imaginación, los sueños y el estudio de los elementos naturales con la teoría literaria, buscando un equilibrio entre la estética y el psicoanálisis. Para la investigación actual, la contemplación de la relación del aire con la poesía y el olor ha proporcionado una ayuda significativa.

En cuanto a la cuestión de la voz, *Adriana Cavarero en For More than One Voice*¹⁶ ofrece una lectura de la historia de la filosofía a través del tema de la voz y su relación con el *logos*, ofreciendo algunas observaciones útiles sobre cómo la respiración se convierte en voz, luego en habla y posteriormente en significado.

La perspectiva de Cavarero se presenta en función de la visión de Roland Barthes sobre la voz. Los ensayos de Barthes se mencionan en lo que se refiere al texto y la teatralidad.

¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Gestes d'Air et de Pierre, Corps, Parole, Souffle, Image*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2005.

¹⁵ Gaston Bachelard. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, Bogotá: Fondo de la Cultura Económica, 1993 (1943).

¹⁶ Adriana Cavarero, *For More Than One Voice, Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Stanford: Stanford University Press, 2005.

En este contexto, una lectura muy importante es *El teatro y su doble* de Antonin Artaud,¹⁷ que explora el papel de la respiración en el teatro, en la búsqueda de una actuación que no sería una simple representación, sino la vida misma.

Un punto focal de mi investigación sobre la respiración y la cultura ha sido la ontología de la respiración de Luce Irigaray, expresada en diferentes estudios, como *Between East and West*¹⁸ y *The Forgetting of Air*.¹⁹ Estos ensayos proponen una visión filosófica distinta, que tiene en cuenta las disciplinas del Oriente y las prácticas de respiración, en un intento de renovar la tradición filosófica del Occidente a través de una visión intercultural. Para Irigaray, el aire y la respiración son los puntos de partida para pensar sobre temas como la vida, la naturaleza, la autonomía del ser y la diferencia sexual y social.

Sin duda, la herramienta más fundamental en la investigación sobre la respiración y la performance ha sido el tratado de Sreenath Nair *The Restoration of Breath*.²⁰ La investigación de Nair dibuja una línea desde la filosofía griega a la filosofía india y desde las prácticas de respiración cotidianas a los filósofos del Occidente, con el fin de descubrir cómo el control de la respiración puede “alterar la conciencia”. Estas observaciones se aplican en un análisis de la función de la respiración en la performance. Aunque Nair se centra principalmente en la tradición teatral india, su investigación ha sido una guía muy inspiradora en los capítulos cuarto y quinto de esta tesis, donde se analiza el papel de la respiración en las artes visuales y la performance.

La mayoría de los artistas mencionados en mi tesis continúan activos, produciendo un trabajo artístico y teórico. Por lo tanto, los textos de artistas como Bill Viola, Char Davies, VALIE EXPORT y Bruce Nauman han sido una fuente vital de información

¹⁷ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa, 1978 (1938).

¹⁸ Luce Irigaray, *Between East and West*, New Delhi: New Age Books, 2002.

¹⁹ Luce Irigaray, *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*, London, 1999.

²⁰ Sreenath Nair, *Restoration of Breath, Consciousness and Performance*, Amsterdam: Rodopi, 2007.

sobre su obra. La inspiración inicial sobre la cuestión de lo inmaterial ha sido proporcionada por los escritos de Yves Klein,²¹ que revelan su investigación teórica y artística en el campo de la inmaterialidad, basados en la filosofía japonesa, los escritos de Gaston Bachelard, la cosmogonía, la alquimia, la fenomenología y la psicología.

Por otra parte, algunos de los artistas que se presentan aquí son también investigadores, que trabajan en laboratorios científicos y publican artículos científicos, presentando su trabajo en relación a los avances tecnológicos y las ideas teóricas que representan; las publicaciones de Thecla Schiphorst, Laurent Mignonneau y Christa Sommerer me han ayudado a acercarme a su obra y a las cuestiones derivadas de la aplicación del arte digital en la práctica artística. En el mismo sentido, la tesis del artista George Khut *Development and Evaluation of Participant-Centred Biofeedback Artworks*²² me ayudó a abordar el tema de la tecnología de biorretroalimentación (*biofeedback*), ya que revela la tecnología detrás de su obra y, sobre todo, emplea herramientas científicas para evaluar la recepción de la obra de arte por el público.

Como el tema de esta investigación se basa en el arte contemporáneo, con una parte importante dedicada a la cultura digital y la tecnología, a menudo he tenido que recurrir a ensayos de revistas sobre arte contemporáneo, filosofía, tecnología y teoría del arte. Los catálogos de las exposiciones relevantes y las actas de conferencias, donde se cristalizan las más recientes creaciones artísticas y los últimos hallazgos en la investigación, han sido una ayuda importante también. Entre ellos, el Simposio “Take a deep breath”, que se analizará más detenidamente en la siguiente sección, ha sido crucial en la formación del enfoque interdisciplinario que se sigue en la tesis.

²¹ Yves Klein, *Overcoming the problematics of art: The writings of Yves Klein*, Putnam, Connecticut: Spring Publications, 2007.

²² George P. Khut, *Development and Evaluation of Participant-Centred Biofeedback Artworks*, Phd dissertation, Sydney: School of Communication Arts, University of Western Sydney, 2006.

Las obras que se presentan aquí están seleccionadas después de una investigación exhaustiva sobre los movimientos artísticos de las últimas cuatro décadas, a través de catálogos de exposiciones de arte, libros de historia del arte y revistas, y búsquedas en Internet. El denominador común de estos artistas de diferentes orígenes, estilos y culturas es el uso de la respiración dentro de sus medios expresivos. Cabe señalar aquí que hay un gran número de obras de arte relevantes que han surgido durante la investigación. Sin embargo, tuve que seleccionar solo una pequeña parte de aquellas, para poder realizar un análisis profundo de cada una de ellas. Por lo tanto, he elegido los artistas que dedican una parte importante de su trabajo al tema de la respiración y, además, tuve que hacer una selección de acuerdo con los temas principales de esta tesis, es decir, la tecnología, las prácticas culturales y la performance.

Cada uno de los tres capítulos principales comienza con una parte teórica que se “refleja” en las obras analizadas en su segunda parte. Es cierto que en la mayoría de los casos hay cierta relación entre las obras de arte y las teorías que se presentan. Sin embargo, la selección no está hecha con la intención de hacer “encajar” las teorías con las obras de arte y viceversa. Esta relevancia ha surgido orgánicamente a través de la investigación y del estudio del tema; a veces opté por seguir una dirección, solo para descubrir más adelante que la idea que estaba estudiando también estaba presente en otras obras de arte y teorías filosóficas previamente estudiadas en la investigación.

Esto no debería sorprender, si se toma en cuenta que, en definitiva, se trata de una filosofía sobre el cuerpo –desde la fenomenología hasta las prácticas de respiración- y un arte que está destinado a ser experimentado a través del cuerpo.

De todas formas, la teoría y la práctica artística se han convertido en un conjunto integrado en el arte contemporáneo; los artistas estudian teoría y a menudo se inspiran en las ideas filosóficas. En ciertos puntos de mi análisis, haré hincapié en los

antecedentes teóricos de los artistas, para demostrar que coinciden con el discurso teórico de la tesis actual.

En general, los recursos mencionados aquí me han proporcionado un cuerpo de conocimiento importante acerca de las tecnologías digitales, la inmaterialidad y la respiración. Sin embargo, para mí era vital ampliar la investigación más allá de la investigación bibliográfica, enriqueciéndola con herramientas interactivas, que serán mencionadas a continuación.

2.1 Antecedentes académicos y motivación para el estudio

Si se busca el inicio de una investigación académica, resulta difícil trazar una línea y encontrar el punto donde empezó; los antecedentes del investigador y los conocimientos adquiridos a lo largo de su carrera –en los años previos al desarrollo de la tesis- han dejado sus huellas en el proceso de la investigación y el resultado final.

Para mí, estos antecedentes incluyen una licenciatura en Historia y Arqueología y un postgrado en Historia del Arte en la Universidad Aristóteles de Tesalónica, que han sido una parte importante de mi formación académica, antes del comienzo de mis estudios de doctorado en la Universidad de Barcelona.

Dichos estudios me habían equipado con un vocabulario visual muy amplio, desde el arte prehistórico hasta el arte contemporáneo, con un conocimiento sólido de la historia y una visión clara sobre cómo los avances tecnológicos y los cambios sociales influyen en las ideas destacadas de cada periodo histórico.

Mi familiarización con el arte prehistórico, clásico, romano, medieval y moderno me ha ayudado a conseguir una imagen más clara de la evolución de la percepción del cuerpo a través de los siglos. Además, reveló cómo esta evolución se ha desarrollado

en función de las ideas filosóficas y los preconceptos religiosos de la cultura de cada época. Es decir, la representación del cuerpo en diferentes épocas refleja un cierto modo de experimentar la corporeidad y expresa ideas relevantes sobre el ser humano; si se considera que la flexión de la rodilla en un *kurós* antiguo dio lugar a una visión diferente del cuerpo y reflejó una visión lógica sobre el ser humano en la antigüedad clásica, se podría proponer una investigación similar con respecto a la representación virtual y las ideas que representa en la época actual.

Por otro lado, la arqueología es una ciencia que se ocupa de lo visible y lo invisible: en general lo que es visible –lo que se descubre con las excavaciones– es solo una fracción de lo que era antiguamente. Esto supone un desafío para la mente inquisitiva, que no solo tiene que imaginar el hallazgo arqueológico en su entidad, sino también redescubrir la dimensión ideológica del objeto y la dimensión humana, acercándose a las personas que lo han dejado atrás. Encontrar el fragmento de un objeto en la tierra es una experiencia única, sobre todo si se toma en cuenta que la última persona que lo tuvo en sus manos está muerta desde hace miles de años; el fragmento se convierte en un enlace con esta persona, su vida y su cultura. Al seguir un enfoque fenomenológico, como el del siguiente capítulo, se podría reconstruir la experiencia de un artefacto cultural, a través de la decodificación de su papel y función.

La arqueología familiariza al investigador con la cultura material, que estudia los objetos con el fin de revelar las actitudes sociales y culturales que yacen por debajo. El estudio de la materialidad con respecto a la cultura demuestra que la forma de percibir y relacionarse con los objetos depende de factores culturales y sociales. Según James Deetz,

La cultura material se considera en general como más o menos sinónima de los artefactos, el universo vasto de los objetos utilizados por la humanidad para enfrentarse con el mundo físico, para facilitar las relaciones sociales, y para beneficiar nuestro estado de ánimo. Una definición algo más amplia de la cultura material es útil para hacer hincapié en cuán

profundamente nuestro mundo es el producto de nuestros pensamientos, como ese sector del medio ambiente físico que modificamos a través de un comportamiento culturalmente determinado.²³

Sin embargo, la cultura material va más allá de la materialidad:

El entorno físico incluye más de lo que la mayoría de las definiciones de la cultura material reconocen. [...] Nuestro propio cuerpo es parte de nuestro entorno físico, por lo que [...] todos los aspectos de la kinésica –movimiento humano– caben en nuestra definición. Tampoco es la definición limitada solo a la materia en el estado sólido [...]²⁴

Por lo tanto, el estudio de la cultura material implica una investigación de lo inmaterial, similar a la que se desarrolla en el siguiente capítulo.

Mi relación con la arqueología provocó algunas de las preguntas de las que nació la investigación doctoral: ¿Cuál es la materialidad de la cultura contemporánea? ¿Cómo se experimenta una obra de arte que se basa en la tecnología y en qué se diferencia de la experiencia del objeto físico? ¿Cómo refleja el arte contemporáneo los avances tecnológicos y las teorías dominantes de nuestro tiempo?

Las respuestas se darán en los capítulos siguientes, a través de un discurso basado en pensamientos filosóficos y obras artísticas.

Mi afiliación con el mundo griego se evidencia por las referencias múltiples a la filosofía y la literatura griega. Esta opción se escogió porque la cultura griega a menudo proporciona las “raíces” de una gran parte de las ideas relacionadas con esta tesis, si se tiene en cuenta que durante mucho tiempo el pensamiento occidental ha florecido bajo su influencia. Sin embargo, lo que prevalece aquí no es una obsesión estéril por la cultura griega, sino un sentido de la interculturalidad, donde los logros del pasado están en diálogo con otras culturas. A este respecto, el multilingüismo ha

²³ James Deetz, *In Small Things Forgotten: An archaeology of American life*, New York: Anchor Books, Doubleday, 1977, pp.24-25.

²⁴ Ibid.

resultado ser una herramienta útil para mí, para aproximarme a autores de diferentes orígenes, algo que se refleja en las referencias bibliográficas citadas anteriormente.

Otra parte muy importante de mis estudios ha sido mi enfoque en el arte modernista y contemporáneo, que se inició con mis estudios universitarios y se desarrolló durante los estudios de postgrado en Historia del Arte en la Universidad de Aristóteles. En aquel momento, me había centrado en el re-descubrimiento de la obra desconocida de una de las artistas griegas del Modernismo, Sophia Laskaridou.²⁵ Aquella investigación suponía visitas a colecciones privadas y museos, entrevistas con especialistas y familiares de la artista y una experiencia de primera persona con la “materia prima” de la historia del arte: obras inéditas y archivos. Los conocimientos adquiridos eran invaluable para el desarrollo de mi investigación doctoral, ya que aprendí a tomar la iniciativa para contactar con artistas, curadores y coleccionistas, y además organizar el material inédito que se acumulaba durante la investigación.

Por otro lado, gracias a mi interés por el periodo de principios del siglo XX he desarrollado un conocimiento sólido de las primeras vanguardias, que introdujeron nuevos métodos y materiales en las artes visuales. Este fue el momento en que mi interés por lo inmaterial en el arte y por las nuevas herramientas creativas y nuevas perspectivas que la evolución cinematográfica estaba introduciendo. Además, durante mi investigación de postgrado me he acercado a nuevos enfoques teóricos de la historia del arte, centrándome principalmente en la teoría de la recepción y el feminismo, debido al tema elegido. Estas teorías han afectado el punto de vista elegido en esta tesis, inspirando el énfasis que hago en el papel del público y la investigación sobre la multiplicidad de factores que cambian la historia del arte.

²⁵ Christina Grammatikopoulou, *The Painter Sophia Laskaridou*, (Master Dissertation) Thessaloniki: Aristotle University, 2007.

Después de terminar mis estudios de postgrado, me embarqué en la segunda fase de mi carrera académica en la Universidad de Barcelona. Mientras estaba asistiendo a los diferentes cursos para obtener el Diploma de Estudios Avanzados (DEA), empecé a interesarme cada vez más sobre el arte contemporáneo. Después de atender el curso “Vídeo-creación: El cuerpo como espacio de creación artística” de la Dra. Anna Casanovas, desarrollé un interés más específico sobre el papel del cuerpo en el arte contemporáneo. A medida que buscaba un tema relevante para mi proyecto de semestre, me enfoqué en la obra de Nikos Navridis, que trabaja principalmente con la respiración en su vídeo arte e instalaciones. Así encontré la punta del hilo de una madeja enredada de obras de arte, teorías, prácticas y filosofías que tienen que ver con la respiración como un cruce entre el cuerpo y la mente.

En octubre de 2008 presenté mi tesis de DEA sobre el papel de la respiración en la práctica artística contemporánea. La disertación partió de una investigación sobre las teorías filosóficas que pertenecen a la tradición griega antigua e india, y que están conectadas a las prácticas culturales basadas en el control de la respiración. Este marco teórico se vinculó entonces con el arte contemporáneo que aborda la respiración. Las obras analizadas en aquel trabajo se han organizado según las cualidades que otorgan a la respiración perceptible, es decir, el volumen, el sonido y la temperatura, antes de abordar los fenómenos de disnea. Aunque dicha disertación era muy diferente en cuanto a contenido y estructura, en el cuarto capítulo de la tesis actual todavía quedan rastros de este primer viaje en el mundo de la respiración, con un enfoque más elaborado de las teorías filosóficas, y una selección más limitada de los artistas mencionados, lo que permite un análisis más profundo de las obras y las ideas presentadas.

Después de decidirme a seguir investigando sobre el mismo tema para mi tesis doctoral, empecé a interesarme por la presencia del aire en la performance. A partir de la visión de Antonin Artaud sobre la renovación del teatro a través de la dinámica

de la respiración, comencé a explorar la obra de artistas de performance de la década de los 70, principalmente, para ver cómo se relacionaba su trabajo con las teorías más relevantes. Esta investigación, junto con una serie de entrevistas con el artista Nikos Navridis, estimuló un interés creciente en la obra de Samuel Beckett y el papel de la respiración en sus obras.

Mientras seguía explorando el tema de la respiración, surgió la cuestión de lo inmaterial como posible marco teórico de la investigación.

Es cierto que la primera inspiración en cuanto a la cuestión de lo inmaterial la proporcionaron los escritos de Yves Klein²⁶ y el documental de François Lévy-Kuentz sobre la obra del artista titulado *La Revolución Bleue* (2006),²⁷ que me animó a centrarme en el arte conceptual.

Sin embargo, la vida cotidiana manifestaba que el tema de la inmaterialidad empezaba a coger otra forma. Después de trasladarme a Barcelona en 2007 se hizo evidente que Internet no era solo una simple herramienta de comunicación e investigación, sino también una plataforma expandida para el contacto social. Era la época en que las redes sociales comenzaban a hacerse populares, “desmaterializando” nuestra experiencia cotidiana, y cuando las primeras tabletas y teléfonos inteligentes (*smartphones*) fueron introducidos en el mercado, con pantallas táctiles que seguían los movimientos del cuerpo. Por lo tanto, se puso de relieve que la *desmaterialización* de la vida cotidiana se acompañaba por un interés imprevisible en el cuerpo y una adaptación a la experiencia personal. En cierto modo, se trataba de un enfoque fenomenológico en un mundo tecnológicamente ampliado, donde el ser humano y el cuerpo estaban en el epicentro, lejos de las visiones cartesianas de los

²⁶ Klein 2007.

²⁷ François Lévy-Kuentz (dir), *La Revolution Bleue*, France : Réunion des musées nationaux, 2006, 52min.

primeros años de Internet, que consideraban el cuerpo como una “cáscara” para la mente.

Cuando empecé a investigar el papel de la respiración y el cuerpo en este contexto, quedó claro que tenía que sumergirme en un territorio desconocido, poblado por programadores informáticos, desarrolladores de sitios web y empresas de internet. Era un territorio que tenía que explorar en primera persona, por lo que me puse a adquirir conocimientos y experiencia en diseño y administración de páginas web, optimización de páginas para buscadores y programación en un nivel básico, pero funcional.

Pronto se hizo evidente que la tecnología digital no solo estaba cambiando la forma de trabajar e interactuar socialmente, sino también la percepción de las imágenes y los textos, la creación de las artes visuales y las obras literarias, como se analizará en el capítulo siguiente. Pero más allá de eso, la tecnología comenzó a surgir como una herramienta de acción política. Como las “revoluciones inmateriales” empezaron a tomar matices políticos, me interesé en el concepto de la piratería como una práctica política y cultural.

El universo digital resultó ser un campo inmenso para las ideas y la investigación. Sin embargo, el enfoque en el arte contemporáneo y la experiencia corporal delimitaba claramente un campo en torno a la función del objeto y el cuerpo, en torno a la forma en que se crea y se experimenta el arte, como un esfuerzo colaborativo entre el artista y el público.

En cuanto a la investigación doctoral en sí, el conocimiento y la experiencia adquirida en relación con el mundo de Internet y la programación se canalizaron hacia la creación de una plataforma digital de arte contemporáneo, *Interartive*, que ha estado, y permanece en desarrollo constante desde hace cinco años.

2.2 La publicación en línea como una herramienta de investigación: La aventura de *Interartive*

Uno de los cambios introducidos por las tecnologías de la información es la forma en que el conocimiento se crea y se difunde *online*. La publicación de artículos académicos en Internet sugiere una interacción más directa con los miembros de la comunidad científica y un colectivismo aumentado en relación con la creación del conocimiento. Por supuesto, la autoría nunca ha sido aislada; los investigadores desarrollan sus ideas en un intercambio constante con otros autores, ampliando así su conocimiento. Es decir, la escritura se convierte en un diálogo con los innumerables predecesores e investigadores que han tratado los temas de interés de la investigación.

Kathleen Fitzpatrick, en *Planned Obsolescence: Publishing, Technology and the Future of the Academy*, afirma que las nuevas formas de comunicación, como los blogs, el hipertexto, los remixes, las revistas en línea, han transformado la experiencia “lineal” de la lectura y la escritura en un proceso colaborativo de múltiples direcciones:

Tenemos que pensar menos sobre productos terminados y más sobre textos-en-proceso; menos sobre la autoría individual y más sobre la colaboración; menos sobre la originalidad y más sobre remix; menos sobre la propiedad y más sobre el compartir.²⁸

Esto no cancela la investigación tradicional, las tesis, las publicaciones y las conferencias, sino que las enriquece con elementos nuevos como la flexibilidad y la difusión inmediata del conocimiento.

La publicación de algunas ideas de una investigación académica, antes de que cristalice en una tesis, permite que el texto se desarrolle y cambie, a través de la

²⁸ Kathleen Fitzpatrick, *Planned Obsolescence: Publishing, Technology and the Future of the Academy*, New York: New York University Press, 2011, p.83.

interacción con los especialistas y un público más amplio. La publicación en línea crea un público activo que proporciona al autor observaciones relevantes para su tema y además permite una colaboración dinámica entre los diferentes autores.

Fitzpatrick subraya que las plataformas online de investigación académica fomentan la formación de colectivos, que no eliminan la investigación individual, sino que más bien crean “una comunidad fértil compuesta de inteligencias múltiples, cada una de las cuales está trabajando siempre en relación con las demás.”²⁹

Durante mi investigación académica he tenido la oportunidad de poner estas ideas en práctica, al tomar la iniciativa de fundar *Interartive*,³⁰ una plataforma para el arte y el pensamiento contemporáneo, en el formato de una revista de arte digital.

Interartive se publicó por primera vez en junio de 2008, en un intento de traspasar los muros de la universidad y establecer un puente entre la investigación académica y la producción artística contemporánea. El equipo editorial está formado por cinco investigadores de doctorado de la Universidad de Barcelona (Marisa Gómez Martínez, Herman Bashiron Mendolicchio, Modesta Di Paola, Lucila Vilela y yo), pero durante su trayectoria ha reunido a más de 130 artistas y teóricos del arte establecidos y noveles.

Teniendo diferentes orígenes culturales y antecedentes teóricos, la colaboración de este grupo heterogéneo se ha traducido en la creación de una plataforma intercultural, interdisciplinaria y multilingüe, con acceso a un contenedor cultural amplio de movimientos internacionales y locales.

Los textos que se publican en *Interartive* cubren un abanico muy amplio de temas y estilos, desde los nuevos medios y la performance al arte urbano y el cine,

²⁹ Fitzpatrick 2011, p.74.

³⁰ *Interartive* [online] <<http://interartive.org>> (Consulta: 4 de noviembre de 2011). Véase también la web de la tesis, *Art-Breath* [online] <<http://art-breath.com/online-publishing-as-research-interartive>> (Consulta: 6 de febrero de 2013)

incluyendo reseñas de exposiciones, filosofía y literatura. Las entrevistas con artistas, curadores, especialistas de arte y directores de instituciones de arte se destacan en cada edición.

Los artículos se publican en castellano o inglés, a veces con una traducción a la lengua materna del autor (catalán, francés, griego, portugués, italiano o alemán). De esta manera, el contenido de la revista no solo es accesible al gran número de lectores que entienden español o inglés, sino que también se contribuye a la elaboración de bibliografía especializada en diversos idiomas.

Al mismo tiempo, *Interartive* lleva a cabo proyectos de comisariado en el espacio virtual y real.

El corazón de cada número es la Galería Virtual, donde se presenta una exposición en línea de un artista con un texto crítico de un teórico del arte traducido en cinco idiomas (inglés, español, portugués, italiano y griego). La galería refleja la filosofía de la plataforma, siendo accesible a un gran número de personas debido a su presencia en línea y el formato del texto, que pretende estimular el pensamiento del lector, en lugar de ofrecer una interpretación única. Así, la galería consigue cruzar fronteras culturales y físicas, llegando a un gran número de personas sin la mediación de una institución de arte oficial. La accesibilidad de la galería y la fluidez del formato digital permiten la formación de nuevos procesos en la creación artística y el desarrollo de la teoría del arte.

La galería virtual es un diálogo abierto entre los artistas, los teóricos del arte y el público. Para el equipo de *Interartive*, ofrece la oportunidad de establecer una colaboración dinámica con los artistas contemporáneos; gracias a una selección basada en la calidad. En la galería virtual se puede encontrar la obra de artistas emergentes lado a lado con la obra de artistas que están bien establecidos en el mundo del arte internacional.

De esta manera, se crea una plataforma de creación e intercambio de ideas: los proyectos paralelos, como la página de Art-In-Progress, donde los artistas envían imágenes de sus obras más recientes, promueven una nueva mirada al arte contemporáneo, como un proceso que se desarrolla ante los ojos de un público internacional. La idea de la difusión instantánea, que era una idea fresca cuando la revista fue lanzada por primera vez, ha ganado popularidad en los últimos años a través de las redes sociales, donde los artistas publican sus obras más recientes, incluso antes de haberlas terminado.

Además, el equipo Interartive ha organizado también proyectos en espacios y galerías de arte, creando así un vínculo entre lo virtual y lo real, entre el mundo del arte y el público.

Estos eventos están documentados con la publicación en línea de fotografías, catálogos, entrevistas y páginas web individuales, creando –junto con el archivo de todos los números de la revista- una fuente considerable de información sobre el arte contemporáneo.

Por lo tanto, teniendo en cuenta las observaciones de Fitzpatrick acerca de la validez de las publicaciones en línea como una herramienta de investigación, así como el relato de la historia y el contenido de *Interartive*, se puede entender cómo esta experiencia ha enriquecido mi investigación académica.

En primer lugar, ha sido un experimento interesante en la formación y la difusión del conocimiento en el mundo digital, dándome una experiencia en primera persona de cómo la desmaterialización de la cultura ha creado nuevas formas de percibir los textos académicos y las obras artísticas. Esta experiencia se expone en el tercer capítulo, donde se analiza la cultura “inmaterial” , en función del hipertexto y la interacción; además me ha revelado cómo la obra de arte surge como resultado de una acción conjunta.

Por otra parte, la edición en línea ofrece una nueva forma de organización del conocimiento, no en una forma lineal y jerárquica, sino en una forma que sigue múltiples hilos de clasificación, con las etiquetas y las categorías que reúnen distintos campos de conocimiento y de creación. Esto permite un enfoque abierto durante la investigación, en lo que se refiere a la estructura, los temas y las disciplinas seguidas en esta tesis.

Además, mi participación en la revista me ha animado a entrevistar a artistas y a explorar más a fondo los temas presentados en esta tesis, abriendo mi mente hacia nuevas direcciones en lo que se refiere a la corporeidad, la performatividad y el arte digital. Por otro lado, me ha ayudado a mantener un diálogo abierto con los teóricos del arte, ampliando mi horizonte hacia nuevos campos de investigación.

Mi experiencia como directora de la plataforma digital *Interartive* me ha permitido organizar el material audiovisual de esta tesis en una página web, Art-Breath.com.³¹ En ella se puede acceder fácilmente a los vídeos y las imágenes relacionadas con el tema principal, y aunque la página está concebida como un suplemento del análisis teórico de la tesis, al mismo tiempo abre un camino de comunicación e intercambio de ideas para un público más amplio.

Por último, la publicación regular de mis textos, junto con los textos de otros investigadores, estimuló mi creatividad y me animó a escribir a menudo y mejorar constantemente mis capacidades expresivas.

En resumen, *Interartive* se convirtió en el espacio en el que un diálogo muy productivo sobre los temas tratados en esta tesis comenzó y floreció. Así, los

³¹ La página se titula *Encuentros al margen de lo inmaterial: Cuerpo, tecnología y cultura visual* y está organizada según la estructura de la tesis, para ayudar al lector a encontrar las obras de arte comentadas aquí, junto con información relacionada con el tema. A partir de aquí se mencionará como *Art-Breath*. [online] <<http://art-breath.com>> (Consulta: 10 de enero de 2013)

pensamientos dispersos se convirtieron en textos académicos, publicaciones o presentaciones en congresos, como veremos a continuación.

2.3 Conferencias, ponencias y publicaciones

Un paso importante en cada investigación es compartir las ideas emergentes con la comunidad académica, en conferencias y charlas universitarias. Esto ayuda a mejorar, a través del diálogo, el cuestionamiento, la reevaluación y la redefinición de posiciones básicas.³²

En el inicio de mi investigación acerca de la respiración asistí al simposio “Take a Deep Breath” en la Tate Modern Gallery, en Londres (noviembre de 2007). Este simposio interdisciplinario propuso una nueva mirada hacia los aspectos culturales, sociales y científicas de la respiración, a través la exploración de todas las manifestaciones posibles de la respiración, culturales, fisiológicas y filosóficas. El simposio reunió a un gran número de teóricos de diferentes disciplinas y artistas que trabajan sobre el tema de la respiración. A través de charlas, proyectos de arte visual, performances, proyecciones de películas y eventos musicales, se desarrolló un diálogo profundo sobre el tema de la respiración. En el simposio se exploró el tema de la respiración visible e invisible, el aliento contaminado y las patologías de la respiración, las teorías filosóficas sobre la respiración con respecto a la presencia de la respiración en la psicología, la psiquiatría y la religión. También se presentaron diferentes artistas que trabajan con la respiración como medio.

Mi experiencia en la Tate Modern ha dejado su huella en el enfoque interdisciplinario de esta tesis y estimuló algunas de las ideas presentadas en el cuarto capítulo. Además de ofrecer una posición clara sobre el tema de la respiración dentro del pensamiento contemporáneo, el simposio ofreció un ejemplo válido de

³² Página web de la tesis *Art-Breath* [online] <<http://art-breath.com/research>> (Consulta: 6 de Febrero de 2013)

cómo los elementos de la antropología, la sociología, la psicología, la medicina y la filosofía pueden ser combinados con la teoría del arte con el fin de proporcionar una comprensión más profunda de la práctica artística contemporánea. Por otra parte, me dio la oportunidad de conocer a los teóricos de otras disciplinas que abordan el tema de la respiración –algunos de los cuales se citan en esta tesis–, así como a algunos de los artistas que participaron en el simposio.

Otro aspecto importante de esta tesis es el papel de la tecnología en lo que se refiere al arte contemporáneo. Una serie de charlas, conferencias y publicaciones pertenecen a esta línea de discurso.

La investigación sobre la desmaterialización de los objetos y la cultura cotidiana se cristalizó en un artículo titulado “Stepping towards the immaterial: Digital technology revolutionizing art”, que incluye algunas de las ideas que se presentan en el siguiente capítulo sobre la cultura digital, centrándose en ejemplos de arte virtual y net art. El texto fue presentado en la conferencia “Transforming Culture in the Digital Age” en Tartu, Estonia (abril de 2010). La conferencia puso en relieve cómo las *instituciones de la memoria*, -como museos, archivos y bibliotecas- y los artistas ilustres abordan las transformaciones provocadas por las nuevas tecnologías. Esta conferencia interdisciplinaria reunió a profesionales de instituciones de patrimonio, artistas, educadores e investigadores académicos, creando un discurso fértil sobre cómo los usuarios de Internet se están convirtiendo en productores de contenido, haciendo caso omiso de las jerarquías tradicionales y cambiando la cara de la actividad cultural. La organización de la conferencia –y un giro del destino que obligó a la mayoría de los participantes a prolongar su estancia en esta pequeña ciudad, continuando así el diálogo después del fin de la conferencia-³³ permitió el

³³ La conferencia coincidió con la erupción del volcán islandés Eyjafjallajökull, que paralizó las vidas aéreas de Europa durante una semana (abril 2010).

intercambio de ideas entre académicos y profesionales que se ocupan de la cultura a partir de diferentes puntos de vista.

Después de la conferencia, mi artículo se publicó en el volumen colectivo *Transforming Culture in the Digital Age*.³⁴

Un aspecto diferente de la misma investigación fue presentado en las jornadas “Universos y Metaversos: Aplicaciones Artísticas de los Nuevos Medios” en la Universidad de Barcelona (abril de 2010). En línea con el concepto principal de la conferencia, que fue el uso de las nuevas tecnologías en la práctica artística y la arquitectura, presenté la ponencia “Cyberbreath: Encuentros de cuerpo y tecnología”, que se basa en las obras de arte que combinan las nuevas tecnologías, con un enfoque en la experiencia corporal y la respiración. Algunas de las obras que se analizan en esta presentación forman parte del próximo capítulo de esta tesis. La ponencia fue publicada posteriormente en el volumen *Universos y Metaversos: Aplicaciones Artísticas de los Nuevos Medios*,³⁵ editado por el grupo de investigación Arte, Arquitectura y Sociedad Digital.

Pasando de la esfera de la teoría al mundo de la práctica artística, en octubre de 2010 viajé a Vicenza, Italia, para asistir a la inauguración de la exposición “Respiro”, comisariada por Adelina Von Furstenberg, con el apoyo de la organización Art for the World. A través de una variedad selecta de obras, la exposición abordó los temas del control de la respiración, la respiración tranquila, la apnea, el oxígeno, la inspiración y el latido de corazón, entre otros. La inauguración se organizó como un encuentro de tres días en el que participaron artistas, curadores, editores y teóricos del arte, ofreciendo así la posibilidad de un intercambio de ideas sobre la respiración y una reflexión profunda de las obras presentadas.

³⁴ Aljas Agnes, et.al. (eds.), *Transforming Culture in the Digital Age*, Tartu: Estonian National Museum, Estonian Literary Museum, University of Tartu, 2010.

³⁵ Arte, Arquitectura Y Sociedad Digital (eds.), *Universos y Metaversos: Aplicaciones Artísticas de los Nuevos Medios*, Barcelona: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Sociedad Digital, 2011.

En 2011 se me dio la oportunidad de organizar una conferencia sobre la respiración en las prácticas artísticas, con el apoyo del Vicerrectorado de Artes, Cultura y Patrimonio de la Universidad de Barcelona. Las dos Jornadas “¡Respira! Respiración, aliento y susurros en las prácticas artísticas contemporáneas”, que tuvieron lugar en la Universidad de Barcelona (abril de 2011) abordaron la respiración desde un punto de vista interdisciplinario; a través de la filosofía, la medicina, el yoga, la práctica artística y la poesía se destacaron nuevas formas de vivir el cuerpo. Los ponentes intentaron responder a diferentes tipos de preguntas sobre la respiración y trazar nuevos caminos para experimentarla y transformarla.³⁶

Procedentes de disciplinas diferentes, los ponentes siguieron diversos caminos de pensamiento y análisis. Sin embargo, esos caminos se cruzaron en muchos puntos, como la conexión del aliento a la vida, el pensamiento, las emociones y el medio ambiente. Entre las experiencias ofrecidas a la audiencia, se dio la oportunidad de practicar el control de la respiración, para ampliar sus conocimientos sobre la respiración, y, sobre todo, de participar en la obra *Susurros en un agujero* (2011) del artista catalán Rufino Mesa, que fue creada especialmente para la ocasión. Por lo tanto, se le ofreció al público la oportunidad de adquirir una experiencia en primera persona de cómo la respiración puede alterar el pensamiento y la conciencia. Además, el público experimentó cómo la respiración puede ser utilizada en la práctica artística como un “material” que da vida a la obra; durante este proceso, se convirtió en co-creador de la obra final.

En este sentido, la conferencia puso en práctica las teorías relacionadas con la respiración y las prácticas artísticas del cuarto capítulo de esta tesis. Para mí era una oportunidad única, no solo de ampliar mis conocimientos y obtener una experiencia de primera mano sobre las ideas principales de mi investigación, sino también de

³⁶ Christina Grammatikopoulou, “Breathe! Respiration, breath and whispers in contemporary artistic practices”, *Interartive*, #31, April 2011. [online] <<http://interartive.org/2011/04/respira>> (Consulta: 20 de octubre de 2012).

compartir estas ideas con una audiencia más amplia. Como parte de este proceso, participé en una de las conferencias con una presentación sobre el elemento de la respiración en la obra de Samuel Beckett y las referencias a las artes visuales dentro de su obra.

Debido a la evolución de mi investigación sobre Beckett, en julio de 2012 fui invitada a la conferencia anual “Beckett and the State of Ireland” en el University College de Dublín, una conferencia dedicada al legado de Samuel Beckett en el teatro y la literatura. Ser la única teórica del arte entre el selecto grupo de especialistas de Beckett me dio la oportunidad única de presentar una visión diferente sobre el impacto del dramaturgo en la cultura: mi presentación ‘From Theatre to Visual Arts: Transformations of Beckett’s Breath’ abordó el papel de la respiración en la obra de Samuel Beckett y su relevancia interna con las artes visuales, “un discurso que resultó ser uno de los más destacados de la conferencia”.³⁷ En el quinto capítulo de esta tesis, estas ideas se presentan más detenidamente.

A lo largo de la investigación, el cuestionamiento sobre el tema de las artes digitales se cruzó repetidamente con los acontecimientos culturales y políticos actuales, que revelaron nuevas formas de interacción y de protesta dentro del espacio urbano. En relación con estas cuestiones, participé en las “1as Jornadas Internacionales de Antropología del Conflicto Urbano”, organizadas en la Universidad de Barcelona (noviembre de 2012). La conferencia se centró en el tema de los conflictos sociales en las ciudades contemporáneas, analizando desde perspectivas diferentes los fenómenos de la desobediencia dentro de la matriz urbana. Dentro de este contexto, presenté mi ponencia “From The Deep Web To The City Streets: Hacking As A

³⁷ Adam Winstanley, “Beckett and the ‘State[s] of Ireland’”, *The Beckett Circle*, October 2012. En su reseña Winstanley nota que “Christina Grammatikopolou examined Beckett’s influence upon depictions of the body in contemporary art, in a thought-provoking discussion that would prove to be one of the highlights of the conference” [online] <<http://www.beckettcircle.org/2012/10/ucd-conference-beckett-state-of-ireland-review.html>> (Consulta: 21 de noviembre de 2012)

Political And Cultural Practice”, en la que se analizaban los cambios producidos por las tecnologías de la información en el arte y la política, desde acciones de grupos políticos formados online, que luchan por el cambio social, a las prácticas artísticas que utilizan herramientas similares con el mismo objetivo de despertar la conciencia.

Las ideas estas, junto con un análisis más detallado sobre el *Street Art* y la Realidad Aumentada se consolidaron en la publicación “Hacking: A new political and cultural practice”, que forma parte del volumen *Not Here Not There*, un número especial de *Leonardo Electronic Almanac* sobre la realidad aumentada.³⁸

Una parte del capítulo siguiente está, de hecho, dedicada al tema, de las tecnologías “inmateriales” y las revoluciones “inmateriales”.

En cuanto a mi participación en *Interartive*, a menudo he sido invitada por instituciones culturales para hablar sobre el tema de las plataformas en línea y las redes de arte en línea. Entre estas invitaciones, cabe señalar la presentación de *Interartive* en el Centro Cultural “La Fábrica” (Barcelona, octubre de 2010), la participación en las jornadas “Innovaciones artísticas y Nuevos Medios” (Barcelona, abril de 2012) y la invitación de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Aristóteles de Tesalónica (junio de 2012). Estas presentaciones me han dado la oportunidad de compartir mi experiencia y hablar con un público más amplio sobre el tema de la edición digital y la formación de conocimiento en línea.

Al mismo tiempo, he participado activamente en el proyecto “Academia”,³⁹ una serie de encuentros entre jóvenes teóricos del arte y los artistas ilustres Antoni Muntadas, Eulàlia Valldosera, Serra Toni, David Bestué y Marc Vives (junio-octubre 2010). Concebido como un renacimiento de la Academia aristotélica en un contexto

³⁸ Christina Grammatikopoulou, “Hacking: A New Political and Cultural Practice”, *Not Here Not There*, *Leonardo Electronic Almanac*, Vol.18, Issue 6, 2013.

³⁹ Ver catálogo del evento, VVAA, *Encuentro Akademia*, Universitat de Barcelona: Barcelona, 2010, [publicación en línea] <http://interartive.org/wp-content/uploads/libro_akademia.pdf> (Consulta: 10 de noviembre de 2012)

contemporáneo, el proyecto puso de relieve los procesos ocultos debajo de la creación artística y reveló discursos interesantes sobre el arte contemporáneo. El proyecto fue apoyado por el grupo de investigación “Arte, Arquitectura y Sociedad Digital” y el Vicerrectorado de Artes, Cultura y Patrimonio de la Universidad de Barcelona.

Gracias al apoyo fervoroso del Vicerrectorado y la Biblioteca del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, en abril de 2012 tomé la iniciativa de invitar a la artista londinense Christina Mitrentse para organizar la tercera edición del proyecto “Agregar a Mi biblioteca”⁴⁰ en la Universidad de Barcelona. Se trata de un proyecto que ha sido presentado en varias ciudades europeas, con la participación de teóricos del arte ilustres. El proyecto pone de relieve los problemas enfrentados por las instituciones educativas y cuestiona el papel del libro en una cultura cada vez más digitalizada. Expandiéndose del espacio real de la biblioteca a una plataforma digital y estimulando al público a participar activamente en el proceso, la obra de arte de Mitrentse destacó las antinomias relacionadas con la cultura digital, que se describen en el capítulo siguiente.

2.4 Beca, práctica y grupo de investigación

En 2006 me fue concedida una beca del Instituto de Becas Estatales de Grecia para estudios de doctorado en el arte europeo. Siendo el único erudito en mi disciplina que recibió este premio después de un proceso de exámenes rigurosos, esta beca fue un honor único para mí; por lo que me he esforzado para que mi trayectoria en la Universidad de Barcelona y la presentación de la tesis actual sea digna de la oportunidad que me ha ofrecido esta financiación a largo plazo.

⁴⁰ Ver “Agregar a mi biblioteca Vol.III”, [online] <<http://interartive.org/2012/03/agregar-a-mi-biblioteca>> (Consulta: 10 de noviembre de 2012)

En 2009 fui aceptada como becaria en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), donde trabajé durante cinco meses en el departamento de nuevas adquisiciones. Durante las prácticas, me dediqué a la investigación y la preparación de la documentación de las últimas incorporaciones a la colección permanente del museo. Fue una experiencia valiosa, que amplió mis conocimientos sobre la investigación y el archivo y me introdujo a los sistemas museológicos de bases de datos virtuales.

Por último, es importante mencionar que durante los últimos tres años he tenido la suerte de colaborar con el grupo de investigación “Arte, Arquitectura y Sociedad Digital” de la Universidad de Barcelona, que está a cargo de los investigadores académicos y profesores Lourdes Cirlot, Anna Casanovas y Alberto Estévez. Desde 1999, el grupo de investigación se centra en diversas disciplinas artísticas y arquitectónicas, en relación a las tecnologías de la información y la comunicación. Como miembro del grupo, se me dio la oportunidad de colaborar con las publicaciones, las traducciones de los textos y la administración de la página web, pero, más importante aún, pude participar en la organización de conferencias y reuniones del grupo, donde se discuten diversas facetas del arte contemporáneo y de la investigación. Abierto a nuevas ideas, el grupo siempre ha sido un entorno acogedor para el desarrollo de los proyectos descritos en la sección anterior (“Academia”, “¡Respira!” y “Agregar a mi biblioteca”).

Tonos de lo inmaterial: Cuerpo, Tecnología y Artes Visuales

¿Puede ser un tema el estudio de las imágenes fugaces? Las imágenes de la imaginación aérea se evaporan o se cristalizan. Y debemos captarlas entre los dos puntos de esta ambivalencia siempre activa.

Gaston Bachelard⁴¹

3.0 Materia mínima/ Posibilidades máximas: Tecnologías digitales, vida cotidiana y arte

Un universo de palabras, objetos, identidades dentro de solo unos pocos milímetros cuadrados: la tecnología de la información ha introducido la vida cotidiana en un campo de batalla mínimo, en una revolución digital que absorbe la materia. Los libros, las fotos, los discos de música se desvanecen en bytes y píxeles, pierden su sustancia material y viajan ligeros al inmenso espacio inmaterial de Internet. Junto con la materia, nuestra experiencia cotidiana se transforma: el ruido del polvo en los surcos de un disco de vinilo, los pliegues en la página de un libro que se ha leído una y otra vez, el olor de lo nuevo y de lo viejo, todo se convierte en recuerdos desvanecidos.⁴²

⁴¹ Bachelard 1993, p.24.

⁴² Christina Grammatikopoulou, 'Stepping towards the immaterial: Digital technology revolutionizing art', en Agnes Aljas, et.al. (Ed.), *Transforming Culture in the Digital Age*, Tartu: Estonian National Museum, Estonian Literary Museum, University of Tartu, 2010, pp.367-372. Véase también: Christina Grammatikopoulou, "Ciber-respiración: Encuentros de cuerpo y tecnología" en Arte, Arquitectura Y Sociedad Digital (eds.), *Universos y Metaversos: Aplicaciones Artísticas de los Nuevos Medios*, Barcelona: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Sociedad Digital, 2010, pp.85-93.

Los archivos de texto, de imagen y de audio se multiplican intactos, cambian de lugar, se convierten o se transforman a través de software; así pueden ser compartidos o borrados sin dejar rastro. La obra de arte se convierte en nuestra posesión trivial, pero de alguna manera siempre elude nuestros sentidos: una vez que la electricidad se va, el archivo virtual retrocede a su estado anterior de inexistencia, hasta que una nueva ola de energía eléctrica y un conjunto complejo de software vuelva a darle cuerpo. Al trazar la ruta desde este estado de materia mínimo a la imagen, veremos cómo la relación tradicional entre el artista, el objeto y el público ha encontrado un equilibrio nuevo, introduciendo así una nueva forma de experimentar el arte.

El arte se hace más accesible que nunca, sobre todo si tenemos en cuenta el hecho de que muchas obras de arte se crean en el ordenador y están destinadas a permanecer allí, sin escapar de este mundo inmaterial digital. Estas obras nunca llegan a ser materiales, sino que se transfieren a través de Internet, llegan al público y cambian de forma a través de la interacción. Es decir, cada obra de arte –independientemente de si tiene sustancia material o no– de alguna manera se ha convertido en algo común y cotidiano.

Gafas de protección, cuerdas y carteles de “se ruega no tocar”: los materiales utilizados en los museos con el fin de proteger las obras de arte de todo tipo de contacto con el público parecen obsoletos en los espacios de arte contemporáneos, donde la experiencia del arte se extiende más allá de los límites de la visión. El “toque final” al arte interactivo se lo da el público, que explora los espacios o las interfaces diseñadas por los artistas tocando, moviéndose y respirando. Dentro de esta realidad artística, las dicotomías establecidas entre el artista y el público y entre el público y la obra de arte se transforman, alterando la forma de experimentar el arte y el propio cuerpo.

Con el fin de ver cómo esta nueva realidad artística anima al participante a ampliar la forma en que experimenta su cuerpo, primero nos vamos a centrar en los conceptos de lo inmaterial y la relación entre el arte y la tecnología; más adelante abordaremos cómo la tecnología digital cambia nuestra experiencia cultural, utilizando el hipertexto como un ejemplo de este cambio.

Teniendo en cuenta la inmaterialidad y la experiencia corporal como factores importantes en la recepción de la obra de arte, seguiremos un eje fenomenológico en el análisis, que ampliaremos hacia otros marcos de pensamiento relevantes. Por lo tanto, después de ver cómo el pensamiento fenomenológico ha prevalecido sobre el dualismo cartesiano, se tratará de ampliar este modelo teórico con una visión de las filosofías orientales, que hacen hincapié en la unidad de la persona y el mundo, y una aproximación post-fenomenológica, que explica cómo la tecnología crea nuevas formas de experiencia.

A continuación, se analizará cómo la experiencia y la participación se han convertido en herramientas fundamentales para la creación de la obra artística. Por lo tanto, se examinará cómo la autoridad del artista ha sido cuestionada, ya que el público tiene un papel más decisivo en la formación de la obra y la difusión de los productos culturales. Para explicar estos procesos creativos más profundamente, se hará hincapié en los conceptos del *hacking cultural* (piratería cultural) y del *remix* de las formas culturales, teniendo en cuenta el papel de lo inmaterial en la formación de una nueva realidad cultural y política.

Dando un paso en el mundo de los museos y espacios de arte, se abordarán algunos casos de arte interactivo en el que la participación del espectador, con el movimiento controlado del cuerpo o la respiración, es el elemento que da vida a la obra. Estas obras se basan en la tecnología de la biorretroalimentación, que trata de medir las funciones corporales y transformarles en imágenes y sonidos, para ayudar a una persona a entender su propio cuerpo. Muy a menudo estas obras abren nuevas vías

de comunicación entre los usuarios, incluso cambiando su percepción del espacio real, en ciertos casos. Al mismo tiempo, las obras analizadas ilustran cómo el público ha asumido un nuevo papel en los museos y los espacios de arte, más juguetero y activo.

3.1 Antecedentes teóricos

El resultado lógico de la influencia de la tecnología en el arte antes del final de este siglo debe ser una serie de formas de arte que manifiestan la verdadera inteligencia, pero tal vez más significativamente, con una capacidad para crear relaciones recíprocas con los seres humanos
Jack Burnham⁴³

3.1.1 Inmaterialidad, de lo conceptual a lo digital

3.1.1.1 Tonos de lo inmaterial: Enfoques y definiciones diferentes sobre el estado del *no-objeto*

El tema de la inmaterialidad ha prevalecido en las últimas décadas en diversos discursos teóricos, sobre el arte, la economía, la sociedad y la psicología, especialmente en relación con las tecnologías de la información. La cuestión de lo inmaterial tiene una importancia crucial en esta tesis doctoral, en lo que se refiere a la presencia de los elementos corporales y tecnológicos en el arte; por lo tanto, es importante definir el término y abordar las diferentes aproximaciones a la cuestión de la materia en función de la creación artística.

⁴³ Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture: The effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*, New York: George Braziller, 1968, p.15.

En los textos de los teóricos del arte de las últimas décadas se encuentran términos diferentes para describir las condiciones establecidas por la digitalización de las prácticas artísticas y culturales. Algunos de ellos son “inmaterialidad”, “desmaterialización” o “hipermaterialidad”. Aunque en la disertación actual la expresión “inmaterialidad” se verá favorecida, sería interesante desarrollar el discurso sobre la disminución de la materia, teniendo en cuenta que en ninguno de los casos anteriores los términos se usan literalmente.

Cuando se habla del “arte inmaterial”, estamos usando un término demasiado genérico que se podría aplicar a muchas obras de arte. De hecho, se trata de una definición tan general como hablar del “arte material”; hay demasiados géneros artísticos que puedan caer en la misma categoría. Por eso sería más preciso hablar de la “inmaterialidad en el arte”, con el fin de definir cómo una cierta evolución del pensamiento y de las prácticas culturales ha afectado al arte y su recepción. En otras palabras, el discurso sobre la “inmaterialidad” tiene el objetivo de delinear el nuevo enfoque hacia el objeto artístico (o el *no-objeto*, como lo es en la mayoría de los casos examinados aquí) y las nuevas relaciones que ayuda a construir; como resultado de este enfoque, lo más importante deja de ser la percepción puramente visual, favoreciendo a otros sentidos –como el oído y el tacto- y diferentes procesos –como la comunicación.

Por lo tanto, no se debería tomar el término “inmaterial” en el sentido estricto; las obras examinadas en este capítulo tienen un aspecto material –sea el hardware o las partículas infinitamente pequeñas que se usan en los sistemas electrónicos. Es decir, la cuestión de lo inmaterial está más relacionada con un desarrollo, donde la obra de arte es más que un objeto; es un *proceso* creativo.

Esta observación se convirtió en un punto focal de análisis en los textos teóricos de los finales de los años 60. Jack Burnham observó que:

la obsesión cultural con el objeto de arte está desapareciendo lentamente [...] Esto cambia desde la conformación directa de la materia a una preocupación por la organización de cantidades de energía e información.⁴⁴

Es una observación basada en el desarrollo del arte de este periodo, que se centra en lo efímero y la experiencia, mientras se realizan los primeros experimentos con el software y los sistemas de información; en este sentido, la descripción de Burnham de una “estética de los sistemas”, donde el arte no reside en las entidades materiales, sino en la interacción entre las personas y su entorno, está de acuerdo con el argumento principal acerca de lo inmaterial presentado aquí.⁴⁵

La idea de la “energía” como un elemento inherente al arte también se encuentra en el ensayo seminal de John Chandler y Lucy Lippard, “La desmaterialización del objeto artístico”,⁴⁶ donde se observa que:

En este momento las artes visuales parecen planear sobre un cruce de caminos que muy bien podría resultar ser dos caminos que llevan al mismo sitio, aunque parece que tienen dos orígenes diferentes: el arte como idea y el arte como acción. En el primer caso, se niega la materia, puesto que la sensación se ha convertido en una idea; en el segundo caso, la materia se ha convertido en energía y movimiento en el tiempo.⁴⁷

Es decir, el hecho de que el interés por la materia se ha desvanecido en favor del enfoque en la energía y la acción, no implica que la materia desaparezca completamente. Simplemente significa que el objeto se vuelve obsoleto, porque lo

⁴⁴ Burnham 1968, p.369.

⁴⁵ Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture: The effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*, New York: George Braziller, 1968, p.15. Jack Burnham presentó sus ideas en el contexto de la “teoría de los sistemas”, que no se examinará más a fondo en esta tesis doctoral, para poder centrarnos en un marco teórico diferente. Un análisis basado en la teoría de sistemas habría sido demasiado rígido para abordar suficientemente los diversos temas tratados en esta tesis, por lo que se ha favorecido un enfoque fenomenológico.

⁴⁶ Lucy Lippard; John Chandler, ‘The Dematerialization of Art’, *Art International*, February 1968, pp.31–6.

⁴⁷ Lippard 2004, p.81

más importante es la idea detrás de la obra del arte y el proceso creativo que la construye.

El término “desmaterialización” pone de relieve la idea de la energía, designando un acto, un proceso de distanciamiento de la materia. Dicho alejamiento puede ser simplemente conceptual, lo que significa que la obra de arte todavía tiene una sustancia material, que desaparece bajo la carga de la idea que representa. Por el contrario, la inmaterialidad no se utiliza para describir el proceso, sino que es un estado de ausencia de materia casi absoluta.⁴⁸

Aunque Chandler y Lippard no ilustran su teoría con ejemplos artísticos, en la edición posterior “Seis años: la desmaterialización del objeto artístico”⁴⁹ Lippard presenta una visión general del *fluxus*, de los *happenings*, el *video art* y el arte conceptual. En estos movimientos artísticos el objeto se desconecta de su sustancia material, que llega a ser menos importante que el concepto o el proceso. De esta manera, es posible vincular la obra de arte a conceptualizaciones alternativas, como observa Jacob Lillemose:

En lugar de intentar asimilar o trascender la materialidad a través de principios no materiales, como la ideología, la belleza y el valor del signo, el arte conceptual hace hincapié en los aspectos sociales, económicos y culturales y los expone a conceptualizaciones alternativas; conceptualizaciones más a menudo guiadas por los principios y valores de la heterogeneidad, la irracionalidad, la apertura y la desestabilización, y opuestas a la armonía, el control, el poder y la explotación capitalista.⁵⁰

⁴⁸ Jacob Lillemose, “Conceptual Transformations of Art: From Dematerialization of the Object to Immateriality in Networks”, en Joasia Krysa (ed.), *Curating Immateriality: the Work of the Curator in the Age of Network Systems*, New York: Autonomedia, 2006, p.128.

⁴⁹ Lippard 2004.

⁵⁰ Lillemose 2006, p.121

Por lo tanto, es importante tener en cuenta durante el análisis del arte conceptual de la década de 1960⁵¹ que la abolición de los límites de la materia ha abierto nuevas posibilidades para el objeto de arte, liberándolo de las rutas establecidas de circulación y proyección que están relacionadas con el mercado del arte y los espacios tradicionales del arte. Por otro lado, se ha creado la oportunidad para una nueva forma de percepción, más polifónica, donde el artista tiene la libertad de jugar con lo efímero, la fluidez y la participación. Consecuentemente, el área entera de la conciencia estética se redefine, como John Burnham previó en la década de 1970.⁵²

Así, la inmaterialidad no es una palabra alternativa para hablar del vacío; por el contrario, podría incluso ser considerada como un nuevo estado de la materia. Para Jean-François Lyotard lo inmaterial *es* materia; una materia que está sujeta a la interacción y varios procesos conceptuales. Esto se sugiere en la exposición “Les Immatériaux” –los “inmateriales”- que Lyotard organizó en 1985 en el centro Georges Pompidou de París. La exposición se centró en el advenimiento del arte de lo inmaterial y en la forma en que se percibe este arte⁵³ a través de la sinergia de todos los sentidos. Más que una exposición de arte convencional, “Les immatériaux” fue un evento basado en cuestiones filosóficas, dentro de un “escenario” teatral. Liberada de la obligación de presentar obras de arte concretas, la exposición explora nuevas formas de interacción con el público. En lugar de proporcionar a los espectadores una trayectoria clara basada en una sucesión de obras de arte visuales, se pone en escena “un laberinto de preguntas que provoca la sensación de estar

⁵¹ Véase pp.133-138 de la tesis.

⁵² Jack Burnham, 'Notes on Art and Information Processing', en *Software - Information Technology: Its New Meaning for Art*, New York: Jewish Museum, 1970, pp.10-14.

⁵³ Colette Tron, “Des ‘Immatériaux’ à l’ ‘hypermatériel’”, *Réel-Virtuel*, n°1, “Textures du numérique”, February 2010. [online]
<http://reelvirtuel.univ-paris1.fr/index.php?/revue-en-ligne/c-tron/> (Consulta: 10 de febrero de 2012)

perdido y una incapacidad para agotar las posibilidades de conexiones y significados”,⁵⁴ donde los espectadores tienen que utilizar todos sus sentidos.⁵⁵

Una gran parte de la exposición estaba dedicada a las nuevas tecnologías, destacando la plasticidad del arte basado en el ordenador y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Según Lyotard, la inmaterialidad está conectada con la energía –lo que nos recuerda la observación de Chandler y Lippard según la cual “la materia se ha convertido en energía”.⁵⁶ Sin embargo, según Lyotard, no se trata de una nueva evolución en el arte y el pensamiento, porque la energía dentro de la materia era una condición pre-existente en los objetos:

Todo el progreso que se ha logrado en las ciencias, y tal vez en las artes también, está estrictamente conectado a un conocimiento cada vez más cercano de lo que generalmente llamamos objetos (que también se puede tratar de objetos de pensamiento). Así, el análisis descompone estos objetos y nos hace percibir que, finalmente, solo se pueden considerar como objetos desde un punto de vista humano; en su constitución o nivel estructural, son solo aglomerados complejos de pequeños paquetes de energía, o de partículas que no se puede captar como tales. Por último, no hay tal cosa como la materia, y lo único que existe es la energía; ya no tenemos ninguna cosa tal como los materiales, en el sentido antiguo de la palabra que implicaba un objeto resistente a cualquier tipo de proyecto que intentaba enajenarlo de sus finalidades principales.⁵⁷

Así, Lyotard, a través de la exposición “Les Immatériaux” y los textos teóricos que la acompañan, subraya el hecho de que esta “inmaterialidad” recién descubierta,

⁵⁴ Todd Jerome Satter, “The Black Box in the White Cube: Lyotard’s Les Immatériaux as Machinic Theater”, September 6. 2011, [online] <http://www.anyspacewhatever.com/the-black-box-in-the-white-cube-lyotards-les-immateriaux-as-machinic-theater> (Consulta: 10 de febrero de 2012)

⁵⁵ Tilman Baumgärtel. “Immaterial Material: Physicality, Corporality and Dematerialization in Telecommunication Artworks”, en Annmarie Chandler; Norie Neumark (eds.), *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2005, pp.60-70.

⁵⁶ Ver página anterior.

⁵⁷ Bernard Blistène, “A Conversation with Jean- François Lyotard”, en Giancarlo Politi; Helena Kontova (eds.), *Flash Art: Two Decades of History*, Cambridge, Massachusetts, 1990, pp.129-131. Entrevista publicada por primera vez en *Flash Art*, #121, March 1985.

vinculada principalmente a las nuevas tecnologías, es realmente un nuevo enfoque a estructuras ya existentes. En este sentido, no tiene importancia si el objeto existe o no, porque no es visto como una estructura inmutable y estable, sino más bien como una dinámica cambiante.

Desde este punto de vista, los “inmateriales” están conectados con la definición de Bernard Stiegler de lo “hipermaterial”, ya que ambos términos designan un campo donde la materia –sea perceptible o imperceptible a los sentidos humanos- es vista como un conjunto de información, interacción y percepción.

Sin embargo, Stiegler parece percibir el término de la “inmaterialidad” demasiado literalmente, al afirmar que “[*Lo inmaterial*] no existe. Es una palabra fácil [...] que describe, de hecho, estados *evanescentes* de la materia que se mantienen, sin embargo, estados de la *materia*.”⁵⁸ Según él, la hipermateria es un término más preciso a la hora de definir

...un complejo de energía e información, donde ya no es posible distinguir la materia de su forma [...] un proceso en el que la información –que se presenta como forma- es en realidad una secuencia de estados de la materia producida por los materiales y los aparatos, por dispositivos tecno-lógicos en los que la separación de la forma y la materia está totalmente desprovista de significado.⁵⁹

Para Stiegler, el término “desmaterialización” es igualmente impreciso, porque cree que en realidad se trata de una “hipermaterialización” de la realidad cotidiana, donde las cosas se pueden transformar en información a través de dispositivos materiales, y posteriormente ser sometidos a transformaciones sin fin. En otras palabras, la hipermaterialidad es una realidad donde todo puede convertirse en información digital. Por ejemplo, la voz, que ya lleva varias etapas de transformación en sí –ya que empieza por un aliento, pasa a través de la laringe, y llega al aire a través de

⁵⁸ Stiegler 2008, pp.110-112.

⁵⁹ Stiegler 2008, pp.110-112.

ondas- puede ser capturada en una grabadora de voz y convertida en un código binario, una sucesión de 0 y 1, como información digital.⁶⁰ Se trata de un proceso que se podría llamar “desmaterialización” y un resultado que se podría describir como “inmaterial” por otros teóricos. Sin embargo, según Stiegler siempre y cuando existe la materia, estamos dentro del ámbito de lo hipermaterial.

Para concluir, ha habido una gran cantidad de términos propuestos con el fin de describir este estado de la materia mínima con una carga maximizada de información; la condición donde la materia es algo fluido y propenso a cambios constantes. Las diferencias entre los términos “desmaterialización”, “inmaterialidad” y “hipermaterialidad” son casi insignificantes; sin embargo, en la disertación actual se favorecerá el término “inmaterialidad”, ya que define un estado y no un proceso – como la desmaterialización- y, además, incluye no solo el tema del arte digital –como la hipermaterialidad- sino también la complejidad de las ideas detrás de los fenómenos artísticos, independientemente de la presencia del objeto. En este sentido, la inmaterialidad consigue describir con mayor precisión los cambios multifacéticos en la experiencia de la obra de arte, pertinentes a la corporeidad y la tecnología, que se examinarán en las próximas páginas.

El término “inmaterial” se aplicará para referirse a lo físicamente imperceptible; también se usará para describir elementos que necesitan pasar por diferentes procesos antes de ser percibidos o para aludir al cambio del enfoque del objeto concreto al proceso de creación y las ideas que conlleva.

⁶⁰ Para el tema de la digitalización ver las páginas previas de este capítulo.

3.1.1.2 "Arte y tecnología: una nueva unidad": Una aproximación etimológica

La tecnología está vinculada con el concepto de la creación desde su propia definición; acudiendo a su etimología griega, vemos que proviene de la misma raíz que un conjunto de palabras que se refieren a la creación –de la vida, de conceptos o cosas:

Tiktein: dar a luz, traer al mundo.

Por lo tanto, para la cultura griega la *techné* (arte) y la *tecnología* han sido consideradas como significados interconectados. Es cierto que muchas veces durante la historia, la lógica binaria responsable de la separación entre los diferentes campos del intelecto les trató como fenómenos diferentes, como observa Edward Shanken:

el arte y sus hermanas (que incluyen la intuición, la naturaleza y la metafísica) forman un conjunto cartografiado al punto opuesto de la tecnología y sus hermanos (la razón analítica, las máquinas y la física).⁶¹

Sin embargo, las vanguardias del temprano siglo XX cuestionaron esta separación. Los visionarios del futurismo, por ejemplo, elogiaron a la máquina y la tecnología. Unos años más tarde, los artistas de la Bauhaus –una escuela donde el racionalismo se unió a la utopía- fundaron su investigación artística y científica bajo el lema “Arte y tecnología - una nueva unidad”, elevando las artes aplicadas al mismo nivel que las bellas artes.

La lógica de Bauhaus hace referencia al significado inicial de la palabra *techné*, que en griego “no es solo el nombre para el hacer y saber artesanos, sino que también lo es para el arte más elevado y para las bellas artes”, como subraya Martin Heidegger. Según la interpretación del término por el filósofo “la technē pertenece al pro-ducir,

⁶¹ Edward A. Shanken, “ Telematic Embrace: A Love Story? Roy Ascott's Theories of Telematic Art”, [online] http://telematic.walkerart.org/timeline/timeline_shanken.html (Consulta: 20 de junio de 2012).

a la poiesis; ella es algo poiético”. Lo que también es importante es que “la palabra *techne* está unida, desde los comienzos hasta el pensar de Platón, a la palabra *episteme*. Ambas palabras son nombres para el conocer, en el más amplio sentido”.⁶²

Por lo tanto, para la cultura griega, las bellas artes y la artesanía no se consideran separadas, sino que son una unidad con dos aspectos igualmente importantes, estrechamente vinculadas a la tecnología, que se traduce literalmente como *el discurso sobre technē*; más concretamente, ya que *logos* se refiere igualmente a la razón y el discurso, se podría decir que la tecnología es un cruce entre *technē* y *episteme* –ciencia o conocimiento.

Así, el arte y la tecnología están conectados por definición; ambos se refieren al conocimiento y la creatividad. Como veremos en este capítulo, a partir de la introducción de software como un medio de realización artística –incluyendo el arte interactivo, los entornos virtuales y aumentados, el internet art- la programación informática y la intervención del público juegan un papel importante en el resultado final, ampliando la potencial de la obra de arte.

Por otro lado, el arte también puede ayudar a la expansión y evolución de la tecnología. Como apunta Martin Heidegger,

La esencia de la técnica no es nada técnico, la reflexión sobre la técnica y la contraposición decisiva con ella, tiene que tener lugar en un ámbito que, de un lado, está emparentado con la esencia de la técnica y que, de otro, es, sin embargo, fundamentalmente distinto. Tal ámbito es el arte.⁶³

Por lo tanto, es posible ver el arte como una plataforma para el desarrollo del enfoque teórico sobre la tecnología. Además, el arte a menudo se convierte en una herramienta de investigación para las cuestiones tecnológicas. Utilizando las teorías

⁶² Martin Heidegger. “La pregunta por la técnica”, en *Filosofía, Ciencia y Técnica*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997, p.121.

⁶³ Ibid.

y las herramientas científicas, sin seguir las convenciones de la investigación científica, los artistas pueden aportar soluciones creativas a los diversos aspectos teóricos y prácticos. De esta manera, el arte se convierte en un espacio de experimentación con el potencial de abrir nuevos caminos en la ciencia y la tecnología.

Así que, a lo largo del análisis de obras artísticas en la segunda parte de este capítulo, es importante tener en cuenta cómo los diferentes ámbitos de conocimiento –las ciencias de la información, la biología, la filosofía, la arquitectura- se unen para formar estos nuevos entornos, que obtienen su forma final a través de la sinergia del artista con el público. La obra de arte se convierte así en un punto de fusión de una investigación interdisciplinaria y una expresión personal/ colectiva.

El análisis etimológico de “techne y tecnología” nos introduce a una de las ideas principales presentadas en este capítulo: la fusión del arte contemporáneo con la tecnología requiere un enfoque más holístico. En definitiva, se podría decir que estos conceptos, el arte, la artesanía, la creación, la tecnología, la ciencia, que durante la historia fueron tratados como campos separados, han logrado regresar a su significado inicial, gracias a la difusión de las tecnologías de la información. Hoy en día, el arte y la tecnología se combinan para crear una nueva forma de experimentar el mundo. Más que eso, la tecnología y el arte permiten la aparición de nuevos ambientes, construidos por los artistas y el público en conjunto.

3.1.1.3 La obra de arte en la era de la reproducción digital

Como hemos señalado anteriormente, las tecnologías de la información han introducido un gran cambio en la forma de percibir el arte. Se crea un nuevo espacio, líquido, percibido por todos los sentidos -no solo la visión y la audición. Por otra parte, el arte se ha transformado de una mercancía altamente valorada a una experiencia común, de fácil acceso a través de un ordenador.

La palabra “inmaterialidad”, en el contexto de las tecnologías informáticas, no se usa literalmente, sino que se refiere a un estado de la materia mínima, impalpable, que se puede traducir en información. Todas las funciones del ordenador se reducen a un estado de abstracción compuesta por lenguajes y algoritmos complejos.

Estas observaciones, que se presentaron detalladamente en las secciones anteriores, serán adicionalmente fundamentadas aquí, al abordar el carácter de las tecnologías de la información y el proceso de desmaterialización en el entorno digital.

Una computadora traduce cualquier tipo de información en datos numéricos, la guarda y posteriormente la reconstruye en un formato comprensible, que reproduce la forma familiar de una foto, un vídeo o un texto impreso. Lyotard describe esta realidad como

un filtro [...] que cae entre las cosas y nosotros, una pantalla de números [...] Un color, un sonido, un material, un dolor, una estrella, se devuelven a nosotros como figuras numéricas de identificación muy fina.⁶⁴

Esto se hace evidente si nos fijamos en la sustancia de una fotografía.⁶⁵ Como la etimología de la palabra revela, una fotografía analógica es el registro de la luz.⁶⁶ En

⁶⁴ Jean-François Lyotard, “argument 2: l’immaterialite”. Presentación de la exposición *Les immateriaux*, [online] <<http://www.tobeart.com/Collectifs/Immateriaux-CGP85arg2.htm>> (Consulta: 12 de junio de 2012)

⁶⁵ Véase Josep M. Català Domènech, *La forma de lo real. Introducción a los estudios visuales*, Barcelona: Editorial UOC, 2008, pp.115-117.

la fotografía analógica la representación tiene un referente, aunque esté ausente. En el sistema digital, es información abstracta,⁶⁷ un archivo constituido por elementos numéricos, los píxeles. Cada píxel corresponde a un código específico, según su lugar en la imagen y su color; este código binario está constituido de 0 y 1, los números que indican la presencia o ausencia de carga eléctrica en el dispositivo donde se guarda la imagen.

Es decir, una imagen digital es un código complejo que requiere la mediación de varias capas de software, para adquirir una forma de realidad en la pantalla del ordenador. Cada archivo del ordenador o software cuenta con su código respectivo. Cuando se apaga el equipo o se cierra un programa, la imagen deja de existir y no deja ningún rastro visible; quedan solo los electrones en el disco duro donde se guarda.

En otras palabras, lo que tenemos en una fotografía digital no es una copia o un registro de la realidad, sino una reconstrucción de lo que es visible:

Una imagen digital no representa un rastro óptico tal como una fotografía, pero proporciona un modelo lógico de la experiencia visual. Tiene la estructura de un lenguaje: procedimientos lógicos de algoritmos que orquestan la información en forma visual.⁶⁸

Es un estado casi inmaterial, ya que no se puede percibir con los sentidos; un estado de abstracción, regido por las matemáticas. Como Margot Lovejoy observa:

“En el mundo lógico de los ordenadores, donde son los números, no la forma ni el volumen, los que definen el espacio geométrico, la naturaleza y el cuerpo como los conocemos, no existen.”⁶⁹

⁶⁶ Fotografía es una palabra compuesta de *fos* (luz) y *grafi* (escritura, registro)

⁶⁷ Tron 2010, p.4.

⁶⁸ George Legrady, “Image, Language, and Belief in Synthesis,” *CAA Art Journal* 49(3), 1991, p. 267.

⁶⁹ Lovejoy 2005, p. 153.

Esto significa que los artistas que trabajan en el espacio informático están trabajando en un mundo con reglas nuevas, libres de los confines de la materia; algunos de ellos también son programadores, que crean los programas informáticos necesarios para crear sus obras de arte, y que por ello, pueden extender su trabajo por donde su imaginación les lleva. Es difícil definir los límites en la realización de una idea – aparte de los conocimientos y la tecnología ya que el código es ilimitado.

Ilimitado y flexible: como cualquier otro archivo informático o cualquier página web, una obra de arte digital puede estar sujeta a transformaciones sin fin por la intervención del propio artista o del público.

Así, una obra de arte ya no es un objeto “sagrado” y único, presentado en un museo o una galería de arte al lado de un cartel de “no tocar”. Puede ser multiplicada y guardada en archivos digitales, convirtiéndose así en algo común y cotidiano-al igual que cualquier otro archivo digital.

La construcción de un mundo nuevo de código, una construcción abstracta, supone nuevas formas de actuar. Los entornos de realidad virtual/aumentada constituyen un mundo fluido donde el tejido conectivo es la asociación y la imaginación.

Por otra parte, mientras el mundo virtual se ha expandido hacia campos que van más allá de lo físico, el cuerpo humano no ha perdido su importancia. Hay una tendencia creciente a adaptar la tecnología al cuerpo y a la mente, siguiendo sus funciones originales.

Se trata de incorporar la memoria del cuerpo y sus movimientos en función de los diferentes tipos de dispositivos electrónicos. Desde *joystick* de los primeros videojuegos a las consolas de juegos más recientes que se controlan con el movimiento corporal, y desde el ratón y los botones a los *touchpad* y las pantallas táctiles, la evolución tecnológica favorece la adaptación a los movimientos del cuerpo humano, creando una interfaz más “natural” e intuitiva. Uno no tiene que

estar fijado a un espacio; los dispositivos electrónicos contemporáneos siguen la vida del usuario y se adaptan a ella.

Estos conceptos, que han ganado un valor comercial muy alto desde el lanzamiento de los teléfonos inteligentes y la última generación de videojuegos, han sido objeto de experimentación desde hace tiempo, en los laboratorios de tecnología y los espacios de arte. Es decir, la idea del cuerpo humano como un controlador de dispositivos, ya está presente en las obras de arte que veremos en continuación, que fueron creadas desde el año 1995 hasta la actualidad.

La primera cosa que hay que tener en cuenta durante el análisis de las obras de arte de este capítulo es que el viaje en el mundo inmaterial de la realidad virtual no es un cambio cultural que solo ocurre en los museos o en laboratorios científicos, sino que sucede en nuestra vida cotidiana y cambia la forma de percibir el arte. Nuestra familiarización con la noción de la inmaterialidad parte de la pantalla omnipresente del ordenador y del teléfono móvil.

Con el fin de ver cómo la tecnología fomenta una nueva forma de acercarse a la cultura, sería útil estudiar el tema del hipertexto, como un ejemplo de los cambios introducidos por la cultura digital.

3.1.1.4 Hacia un “texto ideal”: El hipertexto y la aparición de una nueva generación de autores y lectores

Aunque la tesis actual se orienta hacia el mundo de las imágenes, en el arte contemporáneo lo visual nunca queda muy lejos de la palabra –lo que puede implicar un texto sobre una obra o un lenguaje de programación que da forma a una obra basada en software. Además, las tecnologías de la información han influido en la relación entre el lector y el autor de una manera similar a la que existe entre el

público y el artista. Por lo tanto, el hipertexto serviría como un ejemplo útil para entender los cambios introducidos en el mundo artístico.

La reproducción mecánica, desde la invención de la imprenta en el siglo XV, ha facilitado el acceso al conocimiento y ha aumentado el círculo de lectores y autores. Especialmente con el advenimiento de la prensa diaria en el siglo XIX y la introducción de las “cartas al editor”, los lectores han conseguido tener una presencia cada vez más significativa.⁷⁰

El advenimiento de la publicación electrónica ha aumentado las oportunidades para los lectores, en cuanto al acceso al conocimiento y los medios de expresión. Pero, lo más importante, es que la publicación electrónica ha revolucionado la estructura del texto y la forma de lectura.

El hipertexto no tiene un comienzo y un final definido, lo que significa que podemos “entrar” en el texto y “salir” de él a través de varias “entradas/salidas”; mejor dicho, el hipertexto tiene “hipervínculos” que nos llevan de un texto a otro. Así se materializan las visiones del “texto ideal” que precedieron a las actuales tecnologías de la información.

Las primeras alusiones a un texto con características similares al hipertexto aparecen en 1945, en el artículo de Vannevar Bush “As We May Think”.⁷¹ En este artículo, Bush prevé invenciones importantes, como el ordenador personal, Internet y el hipertexto. Según él, el cerebro humano funciona por asociación; y por tanto, si queremos reproducir fielmente el funcionamiento del pensamiento humano, necesitamos un texto con enlaces que nos puedan conducir de una idea a otra; la vinculación se basa en el significado –en oposición a la indexación alfabética. Cuando la mente capta un significado o una idea, recuerda el significado relevante y

⁷⁰ Benjamin 1987, p.40.

⁷¹ Vannevar Bush, “As we may think”, *The Atlantic*, July 1945. [online] <http://www.theatlantic.com/doc/194507/bush> (Consulta: 20 de mayo de 2012)

por lo tanto pasa a la reflexión siguiente, que está intrínsecamente vinculada con la anterior; este proceso se refleja directamente en el hipertexto.⁷²

Por otra parte, Bush considera la lectura como un proceso activo: mientras leemos podemos añadir nuestros pensamientos y reacciones al texto. Por último, Bush visualiza un texto virtual –por lo tanto inmaterial– que permitiría a los lectores a añadir sus comentarios sobre el texto original –lo que es muy común hoy en día en los blogs, las publicaciones en línea y las redes sociales.

El término “hipertexto” fue introducido en 1963 por Ted Nelson, un filósofo e informático. Ya en 1960, mucho antes de la aparición de los medios tecnológicos que lo realizaron, Nelson comenzó a experimentar con un tipo de software para el procesamiento de texto, basado en la *transclusión* –un término que se usa para describir la acción de introducir un texto en otro documento a través de un hipervínculo; este software permitiría a los lectores elegir su propia forma de seguir el texto, sin los límites de un principio o final predeterminado.

Unos años más tarde, el científico de la computación Andries Van Dam –un colaborador de Nelson– introdujo el primer sistema de hipertexto, el ancestro del HTML y los sistemas aplicados actualmente.

Más allá de la informática, algunos teóricos ilustres habían previsto también un texto con características similares a las del hipertexto.

La lectura –y cualquier otro tipo de contacto con la cultura, como veremos más adelante– no es un procedimiento pasivo. Como Michel de Certeau apunta,

la actividad lectora presenta [...] todos los rasgos de una producción silenciosa: transcurre a través de la página, metamorfosis del texto por medio del ojo viajero, improvisación y expectación de significaciones inducidas con algunas palabras, encabalgamientos de espacios

⁷² George P. Landow, *Hypertext 3.0: Critical theory and new media in an era of globalization*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006, p.10.

escritos, danza efímera [...] Un mundo diferente (el del lector) se introduce en el lugar del autor. Esta mutación hace habitable el texto como si fuera un apartamento alquilado. Transforma la propiedad del otro en un lugar que, por un momento, un transeúnte tom prestado.⁷³

Para De Certeau, el texto nunca es una realidad estable e inmutable, sino que es como un apartamento, que los diferentes inquilinos pueden modificar según sus necesidades personales y su percepción. Si extendemos la metáfora del apartamento, podríamos decir que si se trata de un texto impreso, el lector permanece en el interior del apartamento por un periodo de tiempo, mientras que si se trata de un texto publicado en hipertexto, el inquilino se encuentra en un complejo espacio arquitectónico con pasos abiertos a espacios diferentes, con muchas entradas, salidas y posibilidades de modificación.

Más cerca de las características de hipertexto, Roland Barthes describe el texto ideal como un texto donde

Las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás; este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal.⁷⁴

Del mismo modo, Michel Foucault y Jacques Derrida a menudo hacen referencia en términos que hoy en día se relacionan con hipertexto, como enlace, redes y web.⁷⁵

Unas décadas más tarde, estas visiones son un terreno común. El lector del hipertexto puede seguir los enlaces y dejar el texto original, leer una nota y luego volver al texto original o no. Lo que en papel estaría escrito al margen de la página

⁷³ Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, México D.F.: Universidad Iberoamericana, 1996, p. lii.

⁷⁴ Roland Barthes, *S/Z*, Madrid: Siglo Vientiuno, 1980 (1970), p.3.

⁷⁵ Landow 2006, 52.

como una “nota al pie”, un texto secundario, ahora puede tener la misma importancia que el texto “principal”, ya que se presenta como un texto completo.⁷⁶

Por otra parte, los usuarios de Internet pueden publicar sus textos con facilidad y compartir sus pensamientos con otros lectores. Así, cada lector se puede convertir en un escritor, y por lo tanto, la distinción entre los escritores y los lectores a veces puede resultar obsoleta. De esta forma se materializa la visión de Roland Barthes:

lo que está en juego en el trabajo literario [...] es hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto. Nuestra literatura está marcada por el despiadado divorcio que la institución literaria mantiene entre el fabricante y el usuario del texto, su propietario y su cliente, su autor y su lector. Este lector está sumergido en una especie de ocio [...] en lugar de jugar él mismo, de acceder plenamente al encantamiento del significante, a la voluptuosidad de la escritura, no le queda más que la pobre libertad de recibir o rechazar el texto: la lectura no es más que un *referéndum*.⁷⁷

Este “divorcio despiadado” entre el productor y el usuario ya no es la regla, gracias a las tecnologías de la información. El hipertexto exige un lector activo, que tiene que enfrentarse a una serie de opciones: desde el simple cambio del tamaño de las fuentes del texto, hasta seguir los enlaces proporcionados por el escritor, pasando por la búsqueda de temas relevantes en el Internet y la adición de comentarios al texto original.

Esta es la base para los blogs, donde cada usuario de Internet puede publicar artículos personales, pensamientos, enlaces a otros textos o vídeos, reseñas, noticias, cualquier tipo de información. A través de los comentarios y los enlaces emerge una red de conocimiento, donde no hay límites entre el lector y el escritor.

Por otro lado, la coexistencia de diferentes tipos de datos en una página web –texto, sonido, imagen, vídeo- abre un diálogo interdisciplinario entre los diversos campos

⁷⁶ Landow 2010, p.8.

⁷⁷ Barthes 1980, p.2.

del intelecto, que influye en la forma de creación, difusión y desarrollo del conocimiento.

Volviendo a nuestro punto de partida y al tema principal: lo inmaterial; se puede observar que una de las consecuencias del texto digital es que por primera vez la escritura no depende de una superficie física.⁷⁸ El hipertexto es un “texto virtual” que exige la mediación de varias capas de software, para tomar la forma de un texto convencional en la pantalla de nuestro ordenador.

Como resultado, un texto digital no es algo tangible y fijo, y por lo tanto, está sujeto a las mismas cuestiones que todos los productos culturales digitales, en función de la participación y el “remix” de las formas anteriores, que analizaremos más adelante desde el punto de vista de la cultura visual. Pero antes, hay que ver cómo la desmaterialización de las formas culturales ha dado lugar a una forma diferente de percibir la cultura, profundizando en la perspectiva fenomenológica.

⁷⁸ Landow 2010, p.34.

3.1.2 La experiencia como una forma de percibir el mundo. De la filosofía a la creación artística

3.1.2.1 La visualización del cuerpo y la mente como un todo: el enfoque fenomenológico

Un punto focal del arte participativo y la última generación de la tecnología de la información –los videojuegos con detección de movimiento, los *touchpads*, los teléfonos inteligentes y las tabletas- es tratar el cuerpo como parte integral de la experiencia; es un cambio radical de la visión del mundo que consideraba el cuerpo como una “herramienta” para la mente, que recibía los estímulos de los ojos y daba órdenes a las manos.

Desde este punto de vista, hay un terreno común con el interés filosófico en la experiencia y el cuerpo, que precedió a estos avances artísticos y tecnológicos.

Una creencia recurrente en el pensamiento occidental ha sido que el Ser reside en la mente y no en el cuerpo, lo que significa que la cognición se relaciona principalmente con el cerebro. El cambio de enfoque del separatismo al holismo en la tradición occidental simplemente reafirmó una posición que ya era prominente en Oriente, como veremos más adelante. Lo que es nuevo, sin embargo, es el papel de la tecnología en lo que se refiere al cuerpo, la investigación sobre cómo nuestro sentido del Ser se extiende a través de los avances tecnológicos.

Los orígenes de la dicotomía entre la mente y el cuerpo se podrían localizar en los filósofos griegos antiguos, quienes destacaron la importancia del alma en la búsqueda del conocimiento y a veces insinuaron que el cuerpo constituía un “peso” en este proceso; según Sócrates uno debe liberarse del cuerpo para lograr el conocimiento

puro, mientras que para Platón el cuerpo es una “tumba para el alma”.⁷⁹ La difusión del cristianismo, que veía el cuerpo como un riesgo de pecado y el alma como un potencial de divinidad, aumentó la brecha entre los dos.

Esta dualidad se consolidó aún más con la dominación del cartesianismo, a partir del siglo XVII. Para René Descartes, el cuerpo es un “objeto” inferior, subyugado al poder de la mente, mientras que la materia también queda descartada por ser algo insignificante. Lyotard observa que:

en el pensamiento cartesiano no hay materia. La forclusión de “lo otro material” inspira la decisión de recusar los “saberes” del cuerpo propio. La unión del alma y el cuerpo sigue siendo un enigma inabordable. El alma no se une sino a sí misma, por medio de sus transformadores propios, las ideas innatas, las categorías [...] Toda la energía está en el pensamiento que dice lo que dice, quiere lo que quiere. La materia es el fracaso del pensamiento, su masa inerte, la necesidad.⁸⁰

Por todo ello, el cuerpo no puede ser una fuente de conocimiento. Para Descartes, la mente no está sujeta a las leyes de la naturaleza, como el cuerpo; es una entidad no material, superior a la cáscara frágil del cuerpo. El cuerpo no deja de ser un objeto de estudio y análisis, pero se deshumaniza y se separa del Ser.

Esta postura hacia el cuerpo no cambió ni después de la consolidación de la estética por la obra de Alexander Baumgarten.

Alexander Baumgarten concibió la estética como una forma de conocer por medio de los sentidos. Sin embargo, Baumgarten mantuvo la distinción entre el cuerpo y la

⁷⁹ Âli Yurtsever; Umut Burcu Tasa. “Redefining the Body in Cyberculture: Art's Contribution to a New Understanding of Embodiment”, en *The Real and the Virtual: Critical Issues in Cybercultures*, ed. Daniel Riha and Anna Maj, Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2009, p.4.

⁸⁰ Jean François Lyotard, “Materia y tiempo”, en *Lo Inhumano, Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires: Manantial, 1991, p.47.

mente,⁸¹ al considerar que la vista y el oído eran sentidos “primarios”, mientras que el olfato, el tacto y el gusto pertenecían al cuerpo “inferior”, que estaba sujeto a las leyes de la naturaleza. Vale la pena explicar aquí que, mientras que en el mundo occidental la visión es valorada como el sentido más importante, otras culturas priorizan sentidos diferentes, como por ejemplo el olfato.

La fenomenología, por otro lado, estableció el vínculo entre la mente y el cuerpo, considerando la experiencia como el catalizador de la percepción.

Edmund Husserl cuestionó la objetivación del cuerpo en el cartesianismo, afirmando que “no tengo la posibilidad de distanciarme de mi cuerpo, ni él de mí”,⁸² es decir, no se puede observar el cuerpo como un fenómeno distinto, porque el cuerpo forma parte de sí mismo –y por lo tanto uno hubiera necesitado un segundo cuerpo para observar su propio cuerpo.

A pesar de que al principio Husserl adoptó una aproximación más “estática” al análisis de la conciencia, pues favoreció modelos genéticos y generativos de pensamiento, que explican cómo la experiencia se desarrolla en el tiempo y en relación con el mundo exterior.⁸³ Estos marcos de pensamiento son particularmente importantes al abordar el arte interactivo.

⁸¹ Adrienne Dengerink Chaplin, “Art and Embodiment: Biological and Phenomenological Contributions to Understanding Beauty and the Aesthetic” en *Contemporary Aesthetics*, V.3, 2005. [online] <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=291> (Consulta: 10 de noviembre de 2011)

⁸² Véase Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Zweites Buch*, Dordecht, The Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 1991 (1952), p.159: “[...] habe ich nicht de Möglichkeit, mich von meinem Leibe oder ihn von mir ju entfernen“.

⁸³ Para un análisis más detallado de la fenomenología estática, genética y generativa, ver: Evan Thompson, *Mind in Life. Biology, Phenomenology and the Sciences of the Mind*, Cambridge, Massachusetts /London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2007, pp. 28-30, 43 y también: Anthony Steinbock, ‘Husserl’s Static and Genetic Phenomenology: Translator’s Introduction in Two Essays’, *Continental Philosophy Review*, v.31, 1998, pp.127-134.

Husserl rechazó el cartesianismo, pero aún conservó una distinción entre la conciencia y la realidad, entre el sujeto y el objeto, percibiendo los cuerpos y el mundo como objetos trascendentes.⁸⁴

Por el contrario, para Maurice Merleau-Ponty, “el cuerpo no es un objeto transparente”, sino “una unidad expresiva que podemos aprender a conocer solo asumiéndola activamente”. Más concretamente, “somos nuestro cuerpo” y experimentamos el mundo a través de él: “El cuerpo es un ser natural y, por decirlo así, el objeto de la percepción”.⁸⁵

Dentro de este marco de pensamiento, no hay ninguna distinción entre el sujeto y el objeto, el cuerpo y la mente. El cuerpo no se percibe como un “cuerpo objetivo”, sino como un “cuerpo vivido”, que implica la corporeidad, el sentido del Ser y la forma de actuar en el mundo. La única forma de entender un fenómeno es a través de la participación activa. Por lo tanto, la percepción no es una observación distante desde el exterior, sino una participación activa y corporal.

Los movimientos y gestos del cuerpo, desde un punto de vista merleau-pontiano, son indistinguibles de los pensamientos. Cuando alargamos nuestra mano para coger un objeto, pensar y moverse forman una acción completa e inseparable, un sistema integrado de performance corporal. Esto también pasa con las obras artísticas, que son indistinguibles de lo que expresan, ya que son el resultado de un gesto corporal y por lo tanto la encarnación de la intención del artista. Es decir, la intención y el resultado se perciben como un todo.

Este enfoque debe ser tomado en cuenta al abordar los temas que surgen en esta tesis doctoral, en relación con el cuerpo y la tecnología –enfaticando en lo inmaterial. Se piensa con el cuerpo, o, como Augusto Boal observa,

⁸⁴ Taylor Carman, “The Body in Husserl and Merleau-Ponty”, *Philosophical Topics*, v.27, No.2, Fall, 2009, 209.

⁸⁵ Merleau-Ponty 2005, p.239.

Un movimiento corporal es un pensamiento. Un pensamiento también se expresa corporalmente. [...] Las actividades corporales son actividades del cuerpo entero. Respiramos con todo el cuerpo: con los brazos, con las piernas, los pies, etc., si bien los pulmones y el aparato respiratorio tienen una importancia prioritaria en el proceso.⁸⁶

Para las Artes Visuales, esto significa ver el cuerpo y la mente como un todo indivisible. Según Josep M. Català Domènech,

La visión, en un sentido general, no está solo relacionada con los ojos. En realidad, podemos decir que vemos también a través del cuerpo, puesto que el campo de visión y las experiencias que se derivan de él están conectadas con la posición del mismo con respecto a la realidad que le rodea, de igual manera que toda la experiencia visual tiene que ver con los estímulos que se reciben del entorno a través del cuerpo en su totalidad.⁸⁷

Los artistas visuales pueden además emplear los movimientos del cuerpo o el aliento, para influir en cómo se percibe la obra de arte. Estas cuestiones se abordarán más detalladamente en los próximos capítulos.⁸⁸

3.1.2.2 Más allá de la fenomenología I: De las filosofías orientales a las tecnologías de la biorretroalimentación

Por otra parte, al evaluar la fenomenología como una herramienta teórica para el análisis del arte interactivo, hay que tener en cuenta que el modelo de pensamiento que combina la teoría filosófica con la práctica cultural es una tradición establecida en el mundo oriental.

En la filosofía oriental la relación entre el cuerpo y la mente se ve como una relación dinámica, que se puede alterar conscientemente a través de la práctica de la respiración y la contemplación. Contrariamente al cartesianismo occidental, las

⁸⁶ Augusto Boal, *Juegos para actores y no actores*, Alba: Barcelona, 2002, p.138.

⁸⁷ Català Domènech 2008, p.25.

⁸⁸ Véase capítulos IV y V de la tesis.

filosofías orientales se basan en la presunción de que la dualidad de cuerpo y mente es mutuamente inclusiva, es decir, que el conocimiento y el sentido de sí mismo emerge a través de ambos. Para el pensamiento oriental, la separación entre el cuerpo y la mente no tiene sentido, ya que “los opuestos son interdependientes y se entrelazan entre sí, y no es simplemente posible concebir cualquiera de ellos en existencia solitaria”.⁸⁹

Por lo tanto, si tratamos de ver el arte participativo a través de un marco que combina la teoría y la práctica, se podría mejorar el enfoque fenomenológico con una consideración de las tradiciones filosóficas orientales, que consideran la teoría y la práctica como elementos indistinguibles. El objetivo de estas tradiciones es entrenar el cuerpo y la mente de una manera que los practicantes comienzan a sentir la dicha dualidad como un total.

A nivel práctico, alcanzar un estado de unidad de cuerpo y mente requiere conocimientos avanzados de meditación, que permiten al practicante desconectarse de los estímulos y pensamientos externos hasta que no quede nada que percibir, excepto del ritmo de su respiración. Sin embargo, el mismo efecto se puede lograr inversamente, al concentrarse en la respiración propia hasta que la mente se desprende de las distracciones exteriores y uno empieza a sentirse a sí mismo.

Este proceso podría ser visto como un tema similar al que plantea la fenomenología genérica y generativa, pero dentro de un marco más práctico. Ampliar la conciencia a través de estas prácticas implica que el sentido del “cuerpo vivido” se mejora.

Consecuentemente, la teoría fenomenológica combinada con las prácticas culturales tradicionales de Oriente ayudan a entender como la participación y el arte interactivo pueden cambiar la percepción. Invitar a los espectadores a participar en la experiencia artística a través de su cuerpo y su respiración puede tener efectos

⁸⁹ Yurtsever y Burcu Tasa 2009, p.5.

similares a los de otras prácticas culturales que aumentan la percepción mediante el control de la respiración y los movimientos del cuerpo; “La respiración es una herramienta potente para superar el dualismo”,⁹⁰ lo que podría explicar por qué los artistas mencionados aquí lo utilizan como materia prima de la creación, en un intento de destacar la indivisibilidad de cuerpo y mente.

Los dispositivos de seguimiento de movimiento, de pantallas táctiles y de obras de arte interactivas tienen un cierto impacto sobre la persona que los usa, porque ponen el cuerpo en movimiento y por lo tanto cambian la forma de percepción, por la vía corporal y la vía intelectual a la vez.

Aunque en este capítulo se aborda sobre todo el tema de lo inmaterial desde la perspectiva de la tecnología digital, al entrar en el campo del arte interactivo automáticamente nos encontramos con otro aspecto de lo inmaterial: lo que se refiere a la respiración –en la cual se profundizará en los próximos capítulos.

Por lo tanto, la selección de los artistas analizados en el capítulo actual tiene dos criterios, primero el uso de la programación como medio para crear la obra y segundo el uso de la respiración en un ambiente interactivo.

Las obras examinadas en las páginas siguientes usan el cuerpo como instrumento de comprensión del mundo,⁹¹ y por lo tanto, ponen en práctica las teorías fenomenológicas mencionadas en este capítulo y las filosofías de la respiración mencionadas en el próximo capítulo. Además, el uso de la tecnología de la biorretroalimentación, que proporciona a los usuarios datos de sus propios cuerpos, crea un cruce entre las prácticas tradicionales y la tecnología de vanguardia.

Hay algo común entre la filosofía fenomenológica –analizada previamente–, las técnicas de meditación –que se analizarán en el próximo capítulo– y la tecnología de

⁹⁰ Drew Leder, *The Absent Body*, Chicago: University of Chicago Press, 1990, p.178.

⁹¹ Khut 2006, p.26

la biorretroalimentación –que encontramos detrás de algunas obras interactivas, esto es la experiencia a través del cuerpo y el control de sus funciones para ampliar la percepción.

La biorretroalimentación implica el control electrónico de las funciones del cuerpo, la conversión de los datos documentados en elementos audiovisuales y, por último, la “retroalimentación” de estos datos al sujeto. Cabe señalar que cuando el sujeto se enfrenta a estos estímulos audiovisuales, aprende a controlar procesos corporales que en su mayor parte son involuntarios. En breve, es posible entender y controlar el cuerpo a través de aparatos tecnológicos, de la misma manera que uno lo puede hacer a través de la meditación y diversas prácticas culturales.⁹²

3.1.2.3 Más allá de la fenomenología II: La expansión de la experiencia a través de la tecnología

La noción cartesiana del cuerpo como una “cáscara”, que simplemente sostiene la mente resurge en las primeras ciber-fantasías, como en el *Neuromante* de William Gibson, donde el personaje principal, Case, vive “para la inmaterial exultación del ciberespacio”, donde se proyecta su “incorpórea conciencia”.⁹³ Se trata de una descorporeización en el mundo real y una recorporeización en el mundo virtual, como señala Anna Casanovas:

A la descorporeización creciente que permite la liberación del cuerpo mortal y obsoleto corresponde una recorporeización suprahumana en el ciberespacio. La imperfección del cuerpo palpable queda compensada por un artificio “perfecto” creado por ordenador.⁹⁴

⁹² Leder 1990, pp.52-53.

⁹³ William Gibson, *Neuromante*, Barcelona: Minotauro, 1984, p.3

⁹⁴ Anna Casanovas Bohigas, “Cibercultura: El cuerpo esfumado”, en M. Azpeitia; M.J. Barral; L.E. Díaz; E. González Cortés; T. Moreno; T. Yago (eds.), *Piel Que Habla, Viaje a través de los cuerpos femeninos*, Barcelona: Icaria, 2001, p.33.

En la novela, el ciberespacio se describe como un espacio puramente conceptual, destinado a la mente:

El ciberespacio. Una alucinación consensual experimentada diariamente por billones de legítimos operadores, en todas las naciones, por niños a quienes se enseñan altos conceptos matemáticos... Una representación gráfica de la información abstraída de los bancos de todos los ordenadores del sistema humano. Una complejidad inimaginable. Líneas de luz clasificadas en el no-espacio de la mente, conglomerados y constelaciones de información.⁹⁵

En un principio parecía que las tecnologías de la información llegarían a materializar la visión cartesiana de la división entre la mente y el cuerpo, permitiendo que la mente fluya dentro de un espacio inmaterial sin el cuerpo –cuya única contribución en este “viaje” sería la participación mínima de los ojos y las manos. Sin embargo, esta visión utópica fue rechazada con el desarrollo de dispositivos que se centran en el cuerpo. La tendencia actual en las tecnologías de la información es seguir los movimientos de los usuarios y desarrollar dispositivos e interfaces que involucran al cuerpo en su conjunto e imitan su movilidad.

Esto nos lleva a una de las afirmaciones fenomenológicas más fundamentales para el análisis actual: nuestro sentido de lo corporal no se limita solo a la superficie de la piel, o incluso a la forma en que el cuerpo se mueve en su entorno, sino que se extiende a las herramientas que utiliza.⁹⁶ De acuerdo con la teoría de Heidegger de que la herramienta se convierte en una extensión del cuerpo del usuario, “oculta” a la medida que funciona correctamente,⁹⁷ la fenomenología destaca que las herramientas se integran en el marco de la acción; un pintor “piensa con el pincel”, del mismo modo que los usuarios de ordenadores piensan con la interfaz de la computadora y dejan sus pensamientos “reflejarse” en la pantalla.

⁹⁵ Gibson 1984, p.30

⁹⁶ Dengerink Chaplin 2005.

⁹⁷ Martin Heidegger. *Ser y Tiempo*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1993 (1927), §68-69.

Por lo tanto, como las herramientas tecnológicas se adaptan al cuerpo, tienden a “desaparecer” y convertirse en una extensión del cuerpo, mientras que los movimientos de la operación del dispositivo se deslizan en el reino de lo inconsciente. Dentro de este contexto, es interesante estudiar estos procesos de encarnación, para ver cómo la gente se involucra con los entornos virtuales y reales. Una herramienta útil hacia esta dirección es el estudio de Don Ihde, que expande las propuestas fenomenológicas con afirmaciones post-fenomenológicas, relacionadas con la tecnología.⁹⁸

Ihde aspira a crear una construcción teórica que abarca todos los aspectos de la encarnación, teniendo en cuenta el cuerpo terrenal de la fenomenología y el cuerpo social y políticamente construido del discurso posmoderno; a estos puntos de vista, agrega la idea del cuerpo interactivo con la tecnología.⁹⁹

La idea básica detrás del cuerpo interactivo es que la tecnología se convierte en un mediador en las relaciones entre las personas y el mundo: “la experiencia de la imagen corporal no es fija, sino maleablemente extensible y/o reducible en función de las mediaciones materiales o tecnológicas que se pueden encarnar”.¹⁰⁰

Es decir, nuestro sentido del cuerpo se filtra a través de nuestra experiencia con la tecnología y cambia durante este proceso. Por ejemplo, si usamos un avatar en un juego virtual, pronto nos identificamos con nuestro carácter y perfeccionamos sus acciones y movimientos para que correspondan con nuestra personalidad. Del mismo modo, cuando los usuarios se involucran con las tecnologías de bio-retroalimentación, que les proporcionan un reflejo audiovisual de sus funciones corporales internas, como la respiración o el latido del corazón, pueden empezar a tener una sensación aumentada de estas funciones, es decir, comenzar a sentir su

⁹⁸ Ihde 2009, pp.38-44.

⁹⁹ Ihde 2004, xi-xx.

¹⁰⁰ Don Ihde, *Technics and praxis*, Dordrecht: D. Reidel Publishing Group, 1979, p.74.

cuerpo de una manera diferente, gracias a la mediación de la tecnología. A medida que nuestros sentidos reciben estímulos nuevos, descubren direcciones completamente nuevas.

Ihde llega a la conclusión de que

Somos nuestros cuerpos. A partir de tan básica premisa se puede descubrir que estamos dotados de una plasticidad y un polimorfismo sorprendente, que muchas veces se evidencia en nuestras relaciones con las tecnologías. Somos cuerpos en tecnologías.¹⁰¹

Roy Ascott está de acuerdo en que estamos “mediados por el ordenador y mejorados por el ordenador”.¹⁰² Con la invención del término *cibercepción*, trató de definir la “facultad humana emergente de la percepción/concepción tecnológicamente aumentada”.¹⁰³ Esa aptitud depende de cómo nos relacionamos con las tecnologías, y por lo tanto, cambia en función de la evolución tecnológica. Como resultado, uno llega a sentirse diferente de sí mismo:

Habitar ambos mundos, real y virtual en un mismo tiempo, y estar potencialmente tanto aquí como en todas partes al mismo tiempo, nos está dando un nuevo sentido de nosotros mismos, nuevas formas de pensar y percibir que se extienden a lo que hemos creído que son nuestras capacidades naturales, genéticas.¹⁰⁴

Los artistas que trabajan con tecnologías de la información parecen ser conscientes de que los nuevos medios pueden producir cambios en la percepción; de hecho, parecen dispuestos a experimentar con el fin de aumentar el impacto de su obra,

¹⁰¹ Ihde 2004, p.153.

¹⁰² Roy Ascott; Edward Shanken (ed.), *Telematic Embrace, Visionary Theories of Art, Technology and Consciousness*, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2007, p.319. Véase también: Edward A. Shanken. “Virtual Perspective And The Artistic Vision: A Genealogy Of Technology, Perception, And Power”, *ISEA96 Proceedings, Seventh International Symposium on Electronic Art*. Ed., Michael B. Roetto. Rotterdam: ISEA96 Foundation, 1997.

¹⁰³ Ascott and Shanken, p.315.

¹⁰⁴ Ascott y Shanken, p.319.

eligiendo caminos poco comunes. Las obras que se presentarán más adelante contribuyen a la realización de nuevas experiencias.

Aplicar la doctrina fenomenológica –de percibir el mundo a través de la participación activa- en los cambios producidos por la informática, nos ayuda a entender cómo las nuevas tecnologías han dado forma a nuestra manera de percibir los fenómenos culturales. Al mismo tiempo, se pone de relieve que la participación activa contribuye a una mejor comprensión del arte, en comparación con la observación pasiva. Más aún, si esta participación involucra todo el cuerpo –a través del movimiento, la respiración, el oído, la vista- en relación con un dispositivo tecnológico, el sentido de lo corporal se extiende más allá del conocimiento cotidiano, en un mundo infinito de posibilidades para expandir la mente y los sentidos.

Así, el arte interactivo, que promueve la participación, puede tener un efecto inmediato en el público. Por lo tanto, mantener una distancia entre el objeto artístico y el público –un punto de vista compartido por Adorno y Grau,¹⁰⁵ como veremos más adelante- no es una condición *sine qua non* a la hora de percibir una obra de arte; al contrario, reducir la brecha entre los dos puede contribuir a una experiencia artística intensa.

En la tecnología, parece que el dualismo cartesiano entre la mente controladora y el objeto controlado se elimina en favor de un enfoque más holístico, donde el cuerpo se incorpora a los medios que utiliza.

¹⁰⁵ Véase p.122 de la tesis.

3.1.3 La experiencia en el espacio virtual e inmaterial

3.1.3.1 Un cambio de enfoque en la lectura de la historia del arte

En paralelo al cambio del cartesianismo a la fenomenología, un cambio adicional se produjo a mediados del siglo XX: la prevalencia de la idea del *genio artístico*, como la fuerza intemporal y misteriosa detrás de la inspiración del *gran artista*, que ganó fuerza con Romanticismo, comenzó a retroceder.

Los ideales románticos hicieron hincapié en la importancia de los sentimientos personales, la experiencia, la inspiración y la colisión con el entorno social, como elementos cruciales para el surgimiento de un Gran Artista, que debería expresar el *Zeitgeist*, introducir cambios en el arte y allanar el camino para el futuro. De acuerdo con estos ideales, ese impuso en las humanidades el esquema teórico que define la historia y la historia del arte como el resultado de las acciones de los Grandes Hombres y la suma de sus obras más importantes.¹⁰⁶

La misma postura había definido la interpretación de la historia de la ciencia, que fue vista como “una especie de biografía heroica –los grandes hombres tienen grandes ideas y producen teorías grandes”.¹⁰⁷

En general, esta “biografía heroica” era el resultado de una “visión darwinista”,¹⁰⁸ una perspectiva lineal de la evolución en la forma y en los medios expresivos, visible en la obra de muchos historiadores del arte como Clement Greenberg por ejemplo. Dicha visión redacta una historia de la cultura en la que “todas sus producciones

¹⁰⁶ Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, p.66.

¹⁰⁷ Ihde 2009, p.6.

¹⁰⁸ Bourriaud 2007, p.120.

estén bien ordenadas, claramente identificables”¹⁰⁹ donde cada logro se basa en el anterior y actúa como una base para la siguiente –mientras que los rasgos culturales “más débiles” se desvanecen en el tiempo.

Desde los mediados del siglo XX, este concepto teleológico se abandonó en favor de un enfoque más pluralista, que se hace hincapié en las particularidades locales, las minorías culturales y sociales, con énfasis en el elemento personal.

Como Lyotard resume esta evolución:

La idea de la creación artística es un concepto que proviene de la estética del romanticismo, la estética de la idea de genio. [...] La idea del artista como “creador” es, por decir lo menos, de utilidad estrictamente limitada en el mundo actual. Eso ya no es donde realmente estamos. Ya no estamos preocupados por la filosofía del genio subjetivo y todo el “aura” que va junto con él.¹¹⁰

A partir de perspectivas múltiples en la cultura visual no sólo desaparece la idea del genio artístico “único”, sino que también aparece una mayor diversidad de enfoques al objeto artístico, con la sinergia de diferentes disciplinas. En total, es interesante ver cómo se ha pasado de una perspectiva única y un punto de vista dominante, a un espectro más amplio, una nueva forma de recepción que abre la percepción del público a territorios inexplorados.

¹⁰⁹ Bourriaud 2007, p.84.

¹¹⁰ Blistène 1990, p.129.

3.1.3.2 Una nueva perspectiva en la recepción de la obra de arte

La actitud hacia la creación artística puede tener un impacto profundo en la percepción cultural. Un buen ejemplo de ello es el descubrimiento de la perspectiva renacentista, que durante siglos dominó la manera occidental de *ver* el mundo, y como consecuencia, la forma de *pensar*. La perspectiva lineal tenía como objetivo crear la ilusión de una visión en tres dimensiones en una superficie bidimensional. Se basa en la convención de que el sujeto mira la imagen desde un punto de vista fijo, con un solo punto de vista.¹¹¹ A pesar de que esta forma de mirar no tiene nada que ver con la realidad, la perspectiva renacentista estableció una doctrina que permaneció incuestionada durante siglos, sometiendo el espacio pictórico a leyes matemáticas. Además de la pintura, las ilustraciones que acompañan a las publicaciones científicas seguían las mismas reglas, multiplicando así el impacto de la perspectiva renacentista en la manera en que la gente percibe el mundo desde hace siglos.

No se debería considerar que el punto de vista rígido de la perspectiva lineal provenga de sus raíces en el racionalismo de las matemáticas; el arte que se basa en el software, también se basa en las matemáticas, sin excluir por ello múltiples perspectivas.

Esta manera unilateral de ver el mundo fue desafiada por la modernidad, que descubrió múltiples puntos de vista y abrió el pensamiento humano y la imaginación hacia nuevas formas de percepción. La introducción de la tecnología en el campo del arte ha ofrecido una nueva perspectiva: el cine y la fotografía introdujeron una visión más fragmentada del mundo, donde a veces uno tenía que imaginar la totalidad de una imagen por un fragmento –ya que una gran parte quedaba fuera del campo visual. Por otra parte, el cine añadió la dimensión del tiempo a la percepción

¹¹¹ Para la perspectiva renacentista véase: Giorgio Vasari, *The Lives of the Artists*. Florence, Italy, 1568. [online] <<http://easyweb.easynet.co.uk/giorgio.vasari>> (Consulta: 20 de enero de 2011).

de lo visual, por lo que aumentó la capacidad del público de percibir un evento a través de una sucesión de cuadros diferentes (planos panorámicos o detallados).¹¹²

Benjamin señala que “por [virtud de la cámara] experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional.”¹¹³ Es decir, la lente de la cámara permite que el espectador perciba detalles que son difíciles de observar en condiciones normales, por ejemplo, el movimiento lento desenrolla la sucesión de un movimiento y el zoom amplifica detalles que no se ven a simple vista. Así, el panorama visual se expande con imágenes existentes, pero “ocultas” por estar fuera de nuestra capacidad perceptiva.

Esto significa que el proceso de ilusión cambia drásticamente. Según Anna Casanovas,

el concepto de ilusión actual es diferente al definido por Gombrich que asociaba el “ver” a “imaginar”. Así, del proceso de sustitución de Gombrich (“un cuadro representa un objeto cuando produce la ilusión de dicho objeto”) se ha pasado al de desplazamiento o desdoblamiento actual según el cual posibles “verdades” se alteran o se superponen planteando la duda sobre la realidad del mundo.¹¹⁴

Del mismo modo, las tecnologías de la información han introducido cambios en la forma en que percibimos el mundo; la familiarización con un nuevo medio donde se puede leer, escribir, buscar información, encontrar entretenimiento (música, películas, vídeos) y hacer amigos, ha cambiado la forma de ver los objetos materiales y las relaciones humanas; por otra parte, se ha modificado en cierta medida la forma

¹¹² Anna, Casanovas “Del cine al móvil: Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento”, en *Arte, Arquitectura y Sociedad Digital, Arte y arquitectura digital, Net.Art y Universos Virtuales*, Barcelona: Arte, Arquitectura y Sociedad Digital, 2008, pp.17-18.

¹¹³ Walter Benjamín, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos*, Buenos Aires: Taurus, 1989, p.48.

¹¹⁴ Anna Casanovas, “El arte de la luz y la ciudad”, en Lourdes Cirlot; Ma Jesús Buxó; Anna Casanovas; Alberto T. Estévez, *Arte, Arquitectura y Sociedad Digital*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2006, pp.114-115.

en que funciona nuestro cerebro: por ejemplo, hoy en día nuestra memoria parece estar más centrada en el proceso (cómo buscar información) que en memorizar y acordarse (de que información se trata).

Mientras que el mundo real había puesto ciertos límites al comportamiento, la virtualidad nos permite descubrir de nuevo las reglas de actuar y redefinir nuestra forma de socializarnos, aprender y pensar.

Los e-mails, las redes sociales, los foros, los videojuegos y todas las páginas de Internet que requieren la participación del usuario, nos introducen en un mundo digital de simulación. Dentro de este mundo se puede disfrutar de una simulación de experiencias cotidianas –tales como hablar con amigos- o ir más allá de los límites de la realidad –volando, atravesando paredes o matando.

Como consecuencia, la percepción del tiempo, del espacio y de las reglas sociales ha cambiado significativamente. Los usuarios toman por dado que encontrarán varias opciones y que serán libres de explorar el potencial de un espacio virtual. Esperan sorprenderse con una nueva visión del mundo y contribuir a su formación.

3.1.3.3 La participación, un nuevo papel para el público

Como hemos destacado en lo que se refiere al hipertexto y la percepción del público de las artes visuales, un elemento muy importante en la cultura contemporánea es ser un creador activo, en lugar de ser un consumidor pasivo. Sin embargo, no se debe considerar que este papel creativo es algo completamente nuevo.

La percepción de una obra de arte es siempre algo activo; según la *Teoría de la Recepción* de Richard Jaus, cada obra de arte tiene un carácter histórico y comunicativo, un significado que cambia en función de cómo lo percibe el público

en cada época.¹¹⁵ Por lo tanto, el público participa activamente en la obra de arte, ya que puede influir en él de varias maneras. Por ejemplo, la gente de distintas épocas y lugares pueden ver cosas diferentes en la misma obra y darle nueva vida y significado, dependiendo de lo que perciben. Por otra parte, las expectativas del público –sobre la estética o el papel simbólico y comunicativo de la obra, en función de la experiencia del público y sus antecedentes culturales– influyen al artista, que a veces intenta cumplir o ir en contra de estas ideas preconcebidas.

Como observó Marcel Duchamp,

el acto creativo no lo desempeña únicamente el artista; el espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior por medio del desciframiento y la interpretación de sus cualidades internas y agrega así su contribución al acto creativo.¹¹⁶

Este cambio implica no solo una lectura más amplia de las humanidades y de la cultura –como hemos mencionado anteriormente– sino también un rechazo del concepto de la obra como algo único y *santificado*. Durante el siglo XX los artistas comenzaron a participar en acciones de tiempo específico, en performances y en happenings que suponían la interacción con el público. Por primera vez, el papel del público no era simplemente *ver* y *adorar* el objeto de arte, sino formar parte del *ritual*, formar parte del proceso creativo.

Este cambio también es relevante en el surgimiento de lo que Benjamin llama “La era de la reproducción mecánica”. En su ensayo seminal, Benjamin observa cómo la invención de la imprenta en primer lugar y, posteriormente, la fotografía y el cine han cambiado la percepción de la obra de arte. Aunque las obras de arte, al igual que todos los artefactos, han sido siempre reproducibles, hasta la invención del grabado las copias estaban hechas a mano, por lo que el “original”, mantenía un “aura”, estaba

¹¹⁵ Jauss 1982. 20-45.

¹¹⁶ Marcel Duchamp, “The Creative Act” en Robert Lebel, *Marcel Duchamp*, New York: Paragraphic Books, 1959, pp.77-78.

a una distancia que otorgaba una cierta “santidad” al objeto artístico. Benjamin subraya que:

el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. Dicha fundamentación estará todo lo mediada que se quiera, pero incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado.¹¹⁷

Por el contrario, la reproducción mecánica, según Benjamin, emancipó la obra del arte de su dependencia del ritual –que provenía de su origen en las ceremonias religiosas- y lo acercó a la política. La reproducción mecánica permitió una mayor cantidad de público “poseer” la obra y abolió el sentido de la “originalidad”, ya que en un conjunto de obras de arte reproducidas mecánicamente, no hay ninguna original.

Theodor Adorno no está de acuerdo con la idea de Benjamin de que “la obra de arte autónoma” tiene un “aura”, sino que cree que “la obra de arte autónoma no pertenece al espacio de lo mítico [...] sino que es inherentemente dialéctica; dentro de sí yuxtapone lo mágico y la marca de la libertad”.¹¹⁸ Para Adorno la obra de arte es más que un objeto mágico con connotaciones míticas; es el inicio de un diálogo con el público.

Sin duda, la reproducción mecánica –y más aún, la reproducción digital, como veremos- ha quitado importancia a lo original y ha anulado la distancia entre el objeto de arte y el público. Sin embargo, el enfoque principal de este análisis es mostrar cómo el desinterés creciente sobre el “objeto sagrado” fomentó una afición por la participación en el proceso creativo.

¹¹⁷ Benjamin 1989, p.26.

¹¹⁸ Theodor Adorno, “Letters to Walter Benjamin”, en Ernst Bloch, *Aesthetics and Politics*, London: Verso, 1980, p.121.

En este sentido, el cambio de interés desde el *objeto* al *no-objeto* o lo *inmaterial* ha abierto nuevos caminos de crear y experimentar el arte. Por lo tanto, la palabra *ritual* en el contexto del presente análisis va más allá de los límites estrictos del ritual religioso, tal como lo percibe Benjamin; se usará la palabra *ritual* para referirse a un proceso de creación, basado en la colaboración entre el artista y el público.

Los movimientos que florecieron en la década de 1960, como la performance y Fluxus, descendientes del dadaísmo, han introducido una nueva forma de percibir las artes visuales y han abierto el camino para el arte interactivo. Los espectadores aprendieron a usar no solo sus ojos para percibir el arte; se acostumbraron a la idea de que podían emplear todos sus sentidos e incluso contribuir a la creación con sus propias decisiones.

Sin embargo, estas decisiones estaban generalmente inscritas en un marco de acción predeterminado; es decir, en la mayoría de los casos los happenings y las performances fomentaban una reacción por parte del público, en lugar de permitirle tomar la iniciativa. Pierre Levy localiza la diferencia entre la obra abierta y la obra participativa en el papel del público como co-creador de la obra y en la importancia del proceso creativo:

las “obras abiertas” [...] están aún atrapadas en el paradigma hermenéutico. Los receptores de la obra abierta son invitados a llenar los espacios en blanco, a seleccionar entre los sentidos posibles, a confrontar las divergencias entre sus interpretaciones [...] bajo la firma del artista. Ahora, el arte de la implicación no constituye ya ninguna obra, incluso abierta o indefinida: hace emerger procesos [...]. Nos inserta en un ciclo creador, en un medio vivo, del cual ya somos los coautores. *Work in progress?* Él desplaza el acento del *work* hacia el *progress*. Se traerán sus manifestaciones a momentos, a lugares, a dinámicas colectivas, pero no más a personas. Es un arte sin firma.¹¹⁹

¹¹⁹ Pierre Lévy, *Inteligencia colectiva: Por una antropología del ciberespacio*, Habana: Organización Panamericana de Salud, 2004, p.74.

Aunque la participación en este tipo de arte era limitada, los movimientos de la década de los 60 consiguieron establecer la transformación de la creación artística en un proceso de colaboración, abriendo así el camino al arte interactivo.

Incluso antes de la llegada de los ordenadores personales e Internet, Roy Ascott había visualizado una “autoría distribuida” de la obra de arte, una cooperación entre los diferentes autores y una colaboración entre el autor y el público. Esto implica una participación activa del público en el proceso creativo.¹²⁰

Esta idea no es nueva en la historia del arte; desde los tiempos antiguos los artistas trabajaban juntos en talleres. Lo que es diferente en los laboratorios de los nuevos medios es el énfasis en la interdisciplinariedad, ya que la obra de arte final llama a la contribución de varios especialistas. Esto significa que el concepto de la interdisciplinariedad no solo es importante en la teoría del arte contemporánea y la investigación científica, como hemos mencionado anteriormente, sino que se extiende a la práctica artística, como vamos a ver más adelante. Los artistas de arte interactivo que se mencionarán en este capítulo trabajan en grupos de investigación y crean sus obras en colaboración con otros investigadores, especialistas en tecnologías de la información y el público.

En el crepúsculo del siglo XX, con la expansión de la tecnología digital en un gran estrato de la sociedad, la obra de arte se convierte en el resultado de un esfuerzo colectivo.

En lugar de un “producto acabado” el objeto artístico interactivo se define como un proceso continuo, “un marco o contexto que proporciona un entorno para nuevas experiencias de intercambio y aprendizaje”.¹²¹ La interacción puede convertirse en

¹²⁰ Véase Edward A. Shanken, “Tele-Agency: Telematics, Telerobotics and the Art of Meaning”, *NeMe*, Texts 620, April, 2007 [online] <<http://www.neme.org/620/tele-agency>> (Consulta: 10 de septiembre de 2009)

¹²¹ Lovejoy 2005, p.168.

un proceso cognitivo, con el potencial de influir en la conciencia de los participantes a través de los elementos asociativos y comunicativos que genera.

A través de la participación, la experiencia del arte se puede desarrollar en una experiencia de vida más amplia; el participante puede experimentar en sí mismo y su entorno a través de un nuevo mundo creado por los artistas. En lugar de mantener una distancia crítica con la obra de arte, el público está invitado a intervenir en ella.

La falta de distancia de la obra de arte es algo que critica Theodor W. Adorno, que cree que “así como las obras de arte no intervienen, el sujeto no puede intervenir en ellas y la distancia es la primera condición de la cercanía al contenido de las obras”.¹²² El hecho de que la inmersión en un entorno interactivo “se caracteriza por la disminución de la distancia crítica de lo que se muestra y el aumento de la implicación emocional en lo que está pasando” también es visto como una amenaza potencial por Oliver Grau.¹²³

En cierto modo, la cuestión de la distancia entre el espectador y el objeto artístico, entre el arte y la vida, nos recuerda las líneas de separación entre el cuerpo y la mente, elaboradas por Descartes. De una manera similar a Husserl, quien señaló que no podemos observar nuestro cuerpo desde el exterior objetivamente.¹²⁴ Jack Burnham pretende abolir la distinción entre el arte y su entorno, afirmando que uno de los mayores cambios promovidos por la fusión de la tecnología de la información con el arte es que:

La implicación estética más profunda del ordenador es que nos están obligando a descartar la visión clásica del arte y la realidad que insiste en que el hombre se sitúa fuera de la realidad para observarla, y, en el arte, requiere la presencia del marco del cuadro y del pedestal de la escultura. La noción de que el arte se puede separar de su ambiente habitual es una fijación

¹²² Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid: Akal 2004, p.411

¹²³ Grau 2003, pp.13 y 202.

¹²⁴ Véase p. 104 de la tesis.

cultural [es decir una estructura mítica] al igual que el ideal de la objetividad en la ciencia. Puede ser que el ordenador niegue la necesidad de tal ilusión fusionando al observador con lo observado, “lo interior” con “lo exterior”.¹²⁵

Así, para Jack Burnham el arte no se puede observar desde la distancia, en un marco o pedestal que lo separe del mundo cotidiano. El arte forma parte de la vida, igual que la tecnología. En lugar de lamentarse por la pérdida de las normas preexistentes en el sistema establecido de la creación y distribución del arte, Burnham acogió el cambio, como podemos ver en sus textos teóricos sobre el evento artístico *Software* (1970), una de las primeras exposiciones que se centró en el arte conceptual y el software.¹²⁶

Otra cuestión planteada por la tecnología digital, al igual que en cualquier otro tipo de arte efímero, es el tema de la preservación. Oliver Grau está preocupado por el hecho de que una obra abierta no se mantiene en el tiempo, ya que para él, la fuerza de una obra de arte material reside en su capacidad de formar parte de la memoria histórica y del testimonio.¹²⁷

En el marco de la inmaterialidad y lo efímero, características innatas del arte interactivo, el tema de la memoria y su salvaguarda por parte de las instituciones del patrimonio gana importancia. Cualquier muestra de material audiovisual relacionada con la obra de arte o incluso la instalación de la obra en sí, no es nada más que

¹²⁵ Jack Burnham, “The Aesthetics of Intelligent Systems”, en E. F. Fry (ed.), *On the Future of Art*. New York: The Viking Press, 1969, p. 119.

¹²⁶ Para más sobre la exposición *Software*, ver Edward A. Shanken, “The House That Jack Built: Jack Burnham’s Concept of ‘Software’ as a Metaphor for Art”, *Leonardo Electronic Almanac* 6:10 November, 1998. [online] <http://mitpress.mit.edu/e-journals/LEA/ARTICLES/jack.html> (Consulta: 10 de diciembre de 2011). En este artículo E. Shanken explica que a pesar de las múltiples fallas en la organización del evento, “Software” fue pionera por su enfoque conceptual y la presentación de la tecnología y el arte conceptual dentro de la misma exposición. Véase también: Edward A. Shanken, “Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art”, *Leonardo*, Vol. 35, No. 4, 2002, pp. 433-438.

¹²⁷ Grau 2003, 207.

simple documentación del proceso artístico. En el arte interactivo, la obra de arte existe solo durante el tiempo que dura el evento artístico, mientras la gente participa en él. El papel tradicional del museo como una galería de exposición de pinturas y esculturas da paso a un concepto de institución más centrado en el público.¹²⁸ La exposición de una obra de arte no es el resultado final, sino más bien un proceso de creación. Como L. Miller y E. Edmonds observan, hay “una evolución general en el concepto del museo desde un repositorio de objetos y autoridad a un lugar de cuestionamiento y experiencia”.¹²⁹

En cierto modo, el significado original del “museo” como un lugar de creación artística y de culto a las “musas”, las patronas de las artes, está parcialmente restablecido. La participación del público en el proceso de la creación

cambia la relación entre el artista y el curador con el público, y la relación entre el público y la obra de arte, a través de la creación de una cultura de la participación y contribución en lugar del consumo.¹³⁰

Dentro de este contexto, el museo o espacio de arte se convierte en un nuevo “laboratorio”, donde se produce la obra de arte a través de la sinergia del artista, del público y de la tecnología.

Aunque esta realidad parece nueva, uno podría localizar sus raíces en la idea de Alfred H. Barr, que había previsto el Museo de Arte Moderno como “un laboratorio:

¹²⁸ Véase también: Λία Γυιόκα, «Τι είναι ο μουσειακός σκεπτικισμός; Σχόλιο στην ομιλία του David Carrier», *Μουσεία 06, Διαλέξεις και μελέτες για τις πολιτισμικές σπουδές και τις εικαστικές τέχνες*, Ζήτη: Θεσσαλονίκη 2012, pp.114-117 y David Carrier, «Μουσειακός σκεπτικισμός: Η νοσταλγία της επίσκεψης», *Μουσεία 06, Διαλέξεις και μελέτες για τις πολιτισμικές σπουδές και τις εικαστικές τέχνες*, Ζήτη: Θεσσαλονίκη 2012, pp.96-113.

¹²⁹ Lizzie Muller; Ernest Edmonds, ‘Living Laboratories: Making and Curating Interactive Art’. *SIGGRAPH 2006 Electronic Art and Animation Catalog*, New York: ACM Press, 2006, p.161.

¹³⁰ Muller y Edmonds 2006, p.162.

en sus experimentos, el público está invitado a participar”.¹³¹ La materialización de esta visión en espacios de arte contemporáneos requiere una intersección de la investigación artística y científica.

Los artistas que se mencionan en este capítulo basan parte de su trabajo en la investigación científica; Char Davies, George Khut, Christa Sommerer, Laurent Mignonneau y Thecla Schiphorst fusionan la tecnología con elementos corporales, con el fin de crear un nuevo lenguaje de comunicación; un lenguaje basado principalmente en la experiencia, la intuición y los sentimientos. En cierto modo, son el prelude de nuevos avances en la tecnología informática, que hoy en día tiende a centrarse en el cuerpo y trata de incorporar sus movimientos naturales en el funcionamiento de los dispositivos.

Al mismo tiempo, mediante el estudio de la recepción de su arte, podemos ver cómo el público ha asumido un nuevo papel en los museos y espacios de arte, más juguetón, activo y abierto a la comunicación.

3.1.3.4 La creación como transformación: de la apropiación al remix

La idea de la creación como un esfuerzo colaborativo, analizada anteriormente, implica no solo la participación en la realización de una obra de arte, sino también la reutilización de las formas culturales ya existentes como “materia prima”.

Se trata de un paso decisivo lejos de la “tiranía” de la originalidad, la noción modernista que uno tiene que empezar con un lienzo blanco o una materia prima y

¹³¹ Alfred H. Barr, ‘Art In Our Time’ en *Art in our time: an exhibition to celebrate the tenth anniversary of the Museum of Modern Art and the opening of its new building, held at the time of the New York World’s Fair*, New York: Ayer Publishing, 1939, p.15.

crear algo único. En cambio, hoy en día “la pregunta artística ya no es: “¿qué es lo nuevo que se puede hacer?”, sino más bien: “¿qué se puede hacer con?”¹³²

Si tuviéramos que buscar el origen de estas prácticas, tendríamos que comenzar con la Vanguardia del siglo XX. Los ready-mades de Duchamp –como por ejemplo dibujar un bigote sobre la Mona Lisa- se basan en la idea de alterar imágenes conocidas y su uso en un contexto nuevo. Del mismo modo, la noción situacionista del “détournement”, que propagaba una actitud subversiva hacia el sistema capitalista, por la reinterpretación y la descontextualización de su retórica y sus imágenes,¹³³ así como la apropiación y la alteración de las estrategias de marketing por parte de los *culture jammers* de la década de 1980, se basaron en la noción de la alteración de un sistema existente.¹³⁴

Por lo tanto, la idea de transformar una imagen o un eslogan ya existente no es nueva. Lo que cambia ahora, sin embargo, es que las tecnologías de la información han hecho los recursos más accesibles; además, los programas de edición de imagen y vídeo han aumentado el potencial transformador de los estímulos visuales originales. Esto también es válido para los artistas que trabajan con software, porque basan sus obras de arte en la tecnología ya existente, modificando y ampliando el código de un programa con el fin de ponerlo al servicio de un propósito diferente. En otras palabras, a menudo nos encontramos frente a una constante transformación de la imagen y del código, en lugar de una obra construida desde cero.

¹³² Nicolas Bourriaud, *Postproducción, La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo 2007 (2002), p.13

¹³³ Guy Debord relaciona el *détournement* a la apropiación de elementos preexistentes estéticos, como una manera de revelar un diálogo oculto dentro de la obra poético-artística y establecer un diálogo entre la imagen y la experiencia humana. Ver Guy Debord. *The Society of the Spectacle*, 1983 (1967). Detroit: Black and Red, secciones 206, 208.

¹³⁴ Wolfgang Ullrich, “Art and brands: Who learns from whom? Brands – competing with art”, en Hans-Jörg Heusser; Kornelia Imesch (ed.), *Art & Branding. Principles – Interaction – Perspectives*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2006, pp.44-48.

Como observa Bourriaud,

La relación intuitiva de los artistas con la historia del arte ahora va más allá de lo que llamamos “el arte de la apropiación”, que naturalmente infiere una ideología de la propiedad, y avanza hacia una cultura de la utilización de las formas, una cultura de constante actividad de signos basada en un ideal colectivo: compartir.¹³⁵

Por lo tanto, el intercambio de información mediante la copia o la descarga de archivos no es una apropiación –una indiferencia hacia a la propiedad- sino una mediación para que circulen las ideas y los objetos culturales, bien inalterados o transformados. A través de este proceso, uno puede influir en la producción cultural y la acción política, como veremos más adelante.

3.1.3.5 La política del espacio inmaterial: Compartir información, un acto cultural y político

Dentro de los entornos creados por las tecnologías digitales, compartir información se convierte en un acto tan importante como la intervención en el acto creativo. De todas formas, los papeles del artista y del público ya son intercambiables y compartidos; el público participa en el proceso creativo, mientras que los productores o los artistas basan una gran parte de su trabajo en el *crowdsourcing* y la participación.

Esta interacción mutua se extiende a cualquier tipo de contenido que se presenta en línea: Por un lado, las acciones de los usuarios de Internet –sus preferencias, sus correos y sus redes sociales- son registradas y analizadas por las empresas que “producen contenido” con el fin de maximizar el impacto de las campañas de publicidad o del lanzamiento de nuevos productos; por otro lado, los usuarios comparten, modifican y descargan contenido, participando así activamente en la

¹³⁵ Bourriaud 2002, p.9.

difusión de la información y jugando un papel decisivo en la recepción de los productos culturales.¹³⁶

En una realidad donde las páginas personales y las redes sociales permiten a cualquier usuario producir y difundir datos, la información se desconecta de las redes culturales establecidas y de los medios de comunicación, como los museos, las instituciones oficiales y los periódicos, para dar lugar a un escenario en el que el público se convierte en un agente activo en la actualidad artística y política.

Sin embargo, una gran parte de las imágenes, los vídeos y los textos que se comparten en línea están sujetos a restricciones, derivadas de los derechos de autor o de la necesidad de controlar la información que se considera “delicada”. Como resultado, las nuevas normas de compartir y disfrutar la cultura han provocado cambios económicos, políticos y sociales importantes.

El eslogan principal de las personas que van en contra de cualquier restricción en la difusión de los datos es que “la información quiere ser libre”.¹³⁷

Bajo el mismo paraguas político de la libertad en línea, uno puede encontrar diferentes ideologías, con elementos del pensamiento anarquista, del movimiento libertario, de la cultura libre – la “free culture” que fue rebautizada hoy en día en “código abierto”, para eliminar cualquiera connotación política- y la cultura hacker. En definitiva, estas corrientes políticas se describen como “ideologías de la era de la información”.¹³⁸

¹³⁶ Jonas Andersson, “For the Good of the Net: The Pirate Bay as a Strategic Sovereign”, *Culture Machine* 10, 2009, pp.72-73.

¹³⁷ Stewart Brand, *The Media Lab: Inventing the Future at MIT*, New York: Penguin Books, 1989, p.202. La frase se atribuye a Stewart Brand. Aunque en la frase original "libre" significaba sin coste, sacada de contexto, que llegó a representar la idea de la libertad en Internet.

¹³⁸ Athina Karatzogianni, “WikiLeaks Affects: Ideology, Conflict and the Revolutionary Virtual”, en Athina Karatzogianni; Dr. Adi Kuntsman, *Digital Cultures and the Politics of Emotion: Feelings, Affect and Technological Change*, ed. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012, p.59.

Las personas que comparten las ideologías de la era de la información identifican Internet con la comunicación.¹³⁹ Además, defienden su derecho a tener acceso a cualquier tipo de información y exigen un acceso ilimitado a los productos culturales y la publicación abierta de los documentos confidenciales de la vida política.

Durante los últimos dos años, las ideologías de la era de la información han contribuido significativamente a la formación de eventos políticos –desde Wikileaks a la primavera árabe, y de la fundación del Partido Pirata Internacional¹⁴⁰ a las manifestaciones políticas en las calles de todo el mundo. Aunque no es pertinente en este momento examinar estos eventos, es importante destacar que la idea de adquirir, modificar y compartir datos ha dado lugar a importantes cambios culturales y socio-políticos.

Lo que es relevante aquí, en cambio, es el desarrollo de ideas como el hacking, el hacktivismo y la piratería¹⁴¹ como formas de creación y como prácticas artísticas autónomas.

¹³⁹ Rasmus Fleischer; Palle P. Torsson, “The Grey Commons – Strategic Considerations in the Copyfight” (lecture, 22C3 Conference, Berlin, December 2005), <<http://events.ccc.de/congress/2005/fahrplan/attachments/627-Thegreycommons.rtf>> (consulta: 10 de abril de 2012).

¹⁴⁰ El Partido Pirata Internacional fue fundado después del juicio del sitio web *The Pirate Bay* en Suecia, cuyos fundadores fueron puestos a disposición judicial por infracción de las leyes de propiedad intelectual. La idea básica defendida por este partido político es el libre flujo de la información y la transparencia en el gobierno. Véase el sitio web del partido: [online] <<http://www.pp-international.net>> (Consulta: 10 de abril de 2012).

¹⁴¹ En castellano el “hacking” y el “piracy” se traducen ambos como “piratería”. Ya que hay una diferencia entre los dos términos, aquí traduciremos el “piracy” como “piratería” y mantendremos el “hacking” en inglés.

Aunque los términos hacking, piratería y hacktivismo se utilizan a menudo indistintamente, hay algunas diferencias entre ellos. Originalmente utilizado para el periodismo basado en métodos poco ortodoxos, el término hack fue adoptado por los primeros programadores para describir una solución creativa alcanzada a través de alternativas reelaboraciones de los sistemas existentes. En este sentido, el hacking es sinónimo de la evolución en tecnologías de la información, ya que el desarrollo de tecnologías nuevas se basa en la piratería de sistemas anteriores. Un hacker es alguien que entra en un

3.1.3.6 Desde el código al espacio real: Sobre el “Hacking Cultural”

Se podría decir que, después de la afirmación de Beuys de que “cada persona es un artista” y la promesa de Warhol de que “cualquiera puede ser famoso”, la revelación actual es que *cualquier persona puede convertirse en un hacker*.

Esto significa que cualquier usuario de Internet puede participar en el acto creativo, descargar y compartir contenidos culturales, e incluso transformar este contenido en algo nuevo. Este tipo de acción no se limita únicamente al ciberespacio, sino que puede extenderse al espacio real.

La idea del *hacking* como medio para intervenir un espacio y ampliar la experiencia de la realidad ha ganado fuerza y se ha convertido en un fenómeno cultural. En las raíces de este fenómeno, se puede localizar por un lado la ética hacker –en relación con la entrada en un *sistema* y su alteración- y por otro lado con las acciones dadaístas y situacionistas anteriormente mencionadas. Desde esta perspectiva, el Street Art, las acciones artísticas en el espacio urbano, así como las obras de arte basadas en la realidad aumentada, podrían ser consideradas como una forma de piratería en la matriz urbana.

El *Hacking Cultural*, en paralelo con el uso generalizado del término *hacking*, implica entrar en un sistema, aprender cómo funciona y crear algo nuevo a partir de ello. Resumiendo sus características, Franz Liebl, Dullo Thomas y Kiel Martin notan

sistema, explora y manipula sus herramientas, con el fin de aprender cómo funciona y modificarlo. Cuando se utiliza este método como parte de una acción política, para aumentar la transparencia política y crear conciencia, estamos hablando de hacktivismo (un neologismo creado de las palabras 'hack' y 'activismo'). Aunque la piratería se refiere simplemente a la acción de difundir y compartir contenido, los motivos pueden ser también políticos.

A pesar de las diferencias entre los términos, a menudo se relacionan entre sí—por ejemplo, “hacktivismo” puede referirse a entrar en un sistema y difundir información. Para obtener más detalles, consultar Franz Liebl; Thomas Düllo; Martin Kiel, “Before and After Situationism – Before and After Cultural Studies: The Secret History of Cultural Hacking”, en *Cultural Hacking, Kunst des Strategischen Handelns*, ed. Thomas Düllo and Franz Liebl, Wien: Springer, 2005, p.13.

que se trata de la orientación y la desorientación, la seriedad y la jocosidad, el bricolaje y la experimentación, la radicalización de la idea original, la intervención en un sistema y la difusión.¹⁴²

Por lo tanto, la piratería como práctica está intrínsecamente vinculada con la producción cultural:

Los hackers crean la posibilidad de que nuevas cosas ingresen al mundo. [...] En arte, en ciencia, en filosofía y cultura, en cualquier producción de conocimiento donde puedan recopilarse datos, donde pueda extraerse información y donde en dicha información se produzcan nuevas posibilidades para el mundo, hay hackers extrayendo lo nuevo de lo viejo.¹⁴³

La práctica artística contemporánea a menudo anima a la gente a desarrollar acciones políticas en línea o a ampliar sus conocimientos culturales a través del hacking. Las obras que se basan en el hacking –como medio artístico, como una práctica cultural o como un objeto– reflejan el surgimiento de formas alternativas de (re)acción dentro del marco social y delimitan un futuro diferente para el arte y la política. Al mismo tiempo, ponen de relieve cómo la inmaterialidad del espacio virtual se transforma continuamente en significados nuevos.

¹⁴² Liebl, Düllo y Kiel 2005, pp.28-30.

¹⁴³ Wark McKenzie, *A Hacker Manifesto*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004, p.2.

3.2 Transformaciones de lo inmaterial: Del arte conceptual a la realidad aumentada

*Cada segundo, cada respiración es una obra
no inscrita en ninguna parte,
que no es ni visual ni cerebral*
Marcel Duchamp¹⁴⁴

3.2.1 La Inmaterialidad en el arte antes de la aparición de las tecnologías digitales

Los primeros pasos hacia lo inmaterial en las artes visuales se podrían datar a principios del siglo XX, cuando los artistas se liberaron de la necesidad de narrar algo específico y se escaparon de los límites del marco y del pedestal.¹⁴⁵

En el *Cuadrado Negro* (1915) de Kasimir Malevich y el *Blanco Sobre Blanco* (1918) cualquier tipo de narrativa y materialidad dan paso a la abstracción pura; para el pintor, el campo blanco era sinónimo del vacío detrás de la emoción representada por el color negro.¹⁴⁶ [Imágenes 1, 2]

Más allá de la materialidad de la tela, Marcel Duchamp experimentó con la transparencia en su *Gran Vidrio* (1915), donde la arbitrariedad de las grietas en el cristal se incorporan como parte de la obra de arte. Más adelante, en su obra *Fuente* (1917) Duchamp trató de elevar la acción artística y la idea principal al estado de una

¹⁴⁴ Bernhard Marcade, *Marcel Duchamp: La vida a crédito*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008, pp.15 y 91.

¹⁴⁵ Página web de la tesis *Art-Breath* [online] <<http://art-breath.com/immateriality-in-art>> (Consulta: 6 de Febrero de 2013)

¹⁴⁶ Kasimir Malevich, *The Non-Objective World*, Dover Publications, 2003, p.76

obra de arte completa. Poco después, realizó su “objet trouvé” *50 cc de aire de París* (1919), un vidrio lleno de aire; un homenaje a la vacuidad, ya que la obra de arte es el aire que hay dentro del recipiente de vidrio, lo que nos hace recordar las teorías de Aristóteles y de Heidegger sobre el vacío, que serán mencionadas más adelante.¹⁴⁷
[Imágenes 3, 4]

La experimentación con lo inmaterial en el contexto visual podría verse en paralelo a las experimentaciones de John Cage con el ruido y el silencio en el contexto musical. En 1951 Cage entró en la jaula de una *cámara anecoica* –una sala donde todos los sonidos se absorben- esperando experimentar el silencio absoluto; sin embargo, se encontró con un sonido repetido, que venía de su propio cuerpo: era el sonido de su sistema nervioso y su sangre en circulación.¹⁴⁸ Es importante tener en cuenta esta anécdota, cuando estudiamos cómo el mundo inmaterial de la realidad virtual y aumentada ha creado una nueva experiencia del cuerpo. En el caso de Cage, su búsqueda de un silencio absoluto le llevó a un entorno donde los únicos sonidos que oía provenían de su propio cuerpo, ayudándole a sentir lo que por lo general es imperceptible.

Esta experiencia actuó como un catalizador en la composición de *4'33"* (1952) –una pieza musical en la que se define solo la duración. Durante la realización de la obra musical los músicos no producen ningún sonido; sin embargo, no hay silencio: alguien tose en la audiencia, otro arrastra sus pies por el suelo, otro susurra. En *4'33"* la audiencia pasa de ser el oyente al intérprete de la pieza musical, participando en la composición de la misma.

Así, el compositor nos ayuda entender que escuchar una pieza de música es una experiencia basada en el tiempo, profundamente afectada por los sonidos al azar que

¹⁴⁷ Véase p.203 de la tesis.

¹⁴⁸ John Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1973 (1961), p.8.

vienen del entorno o de la audiencia. John Cage observa que “Gracias al silencio, el ruido –no solo como una selección de ciertos ruidos, sino como multiplicidad de todos los ruidos que existen o puedan ocurrir- hace una entrada definitiva en mi música”.¹⁴⁹

No fue hasta el surgimiento del arte conceptual en la década de 1960 que lo Inmaterial y el Vacío se convirtieron en un campo de investigación constante en las artes visuales, gracias a un enfoque en la idea, en lugar de la forma visual de la obra.

Según Sol LeWitt,

En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando un artista usa una forma artística conceptual, significa que todos los planes y decisiones se toman previamente y la ejecución es un asunto secundario. La idea se transforma en una máquina que hace arte.¹⁵⁰

Como se ha mencionado anteriormente en este capítulo, el enfoque en el concepto durante los años 60 hizo posible una *desmaterialización* del objeto artístico. Esto implica que a pesar de que las obras siguen teniendo una cierta materialidad, ella siempre retrocede detrás de la idea o acción principal que constituye la obra de arte *per se*.

Yves Klein trató de liberarse de la materia con su constante investigación sobre el tema del vacío. En su obra y sus escritos, vemos que el vacío se utiliza casi como un sinónimo de la inmaterialidad. Aunque hemos destacado que lo inmaterial no es vacío, sino que está lleno de sentido e ideas, es interesante seguir los intentos de Yves Klein hacia lo inmaterial para ver cómo abordó el tema.

¹⁴⁹ Brandon Labelle, *Background Noise: Perspectives on Sound Art*, New York and London: Continuum Publishing Group, 2006, p.14.

¹⁵⁰ Sol Le Witt, “Paragraphs on Conceptual Art”, *Artforum* 5, no.10 June 1967, p.79.

Después de iniciarse en la filosofía japonesa, que considera el vacío como uno de los elementos básicos del mundo –junto con el agua, el fuego, la tierra y el aire– Klein lo incorpora a su arte como uno de sus medios expresivos básicos.

En un primer momento lo trata con sus obras monocromas, donde poco a poco los signos de pictoricidad disminuyen, hasta que no queda nada sino un azul profundo, que llegó a ser conocido como el Azul Klein Internacional.

Por lo tanto, Klein podría ser visto como uno de los poetas “que participan verdaderamente de la naturaleza aérea del celeste azul”¹⁵¹ mediante la creación de un mundo entero que se compone del azul –convirtiéndose así a un poeta en el sentido original de la palabra: *un creador*.¹⁵²

Alejándose del espacio pictórico, Klein sueña con pintar el mar, los campos, las explosiones nucleares, la superficie total de Francia con su tono favorito de azul. Como una forma de materialización de las famosas palabras de Gaston Bachelard que “Primero no hay *nada*, luego hay una *nada profunda*, después hay una *profundidad azul*”¹⁵³ –pero en un orden inverso, después de adentrarse en la profundidad azul, Klein pasa a un estudio más profundo del vacío.

Inicialmente intentó conquistarlo restando el contenido de la forma: pintura sin líneas, luego sin color y al final con la ausencia de cualquier objeto. Para su

¹⁵¹ Gaston Bachelard divide los poetas en cuatro grupos: “de acuerdo con este único tema del azul celeste, podríamos clasificar a los poetas en cuatro grupos:

Los que ven en el cielo inmóvil un líquido fluido que se anima con la menor nube.

Los que viven el cielo azul como una llama inmensa –el azul “ardiente” [...]

Los que contemplan el cielo como un azul consolidado, una bóveda pintada; “el azul compacto y duro” [...]

Y, en fin, los que participan verdaderamente de la naturaleza aérea del celeste azul.

Véase Bachelard 1993, p. 202.

¹⁵² La palabra *poeta* viene de la palabra griega *poietis*, que quiere decir *poeta* y *creador* al mismo tiempo (del verbo *poiein* – crear).

¹⁵³ Bachelard 1993, p.168.

exposición de 1958 *La especialización de la sensibilidad en estado de materia prima de sensibilidad pictórica estabilizada, El vacío* (La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide, 1958)¹⁵⁴ dejó el espacio de la galería vacío; diciendo que sus pinturas eran invisibles, obligando al público a enfrentarse al vacío. De una manera similar a la composición "4'33" de John Cage, donde los únicos sonidos de la pieza musical eran producidos por la audiencia, en la exposición de Klein los únicos estímulos visuales provenían de los visitantes que llenaban el espacio de la galería. [Imagen 6]

Un año después, llegó a "convertir" el vacío en oro, casi como un alquimista: se les vendió a diferentes coleccionistas ocho *Zonas de Sensibilidad Pictórica e Inmaterial* (Zones de Sensibilité Picturale Immatérielle, 1959-1962) es decir, absolutamente nada, a cambio de oro; luego Klein destruyó los recibos y dispersó el oro, volviendo a la nada. [Imagen 7]

Pero el vacío seguía siendo vasto e inexplorado. Así, su investigación lo llevó a proponer un teatro sin una obra de teatro, con las puertas cerradas y los actores sin papeles, a escribir música con una nota y sinfonías sin sonido –en línea con la experimentación de John Cage con el silencio–, o incluso a organizar un Festival del Vacío y propagarlo a través de una edición especial en la forma de un periódico; en la primera página había un fotomontaje de Klein saltando al vacío (Saut dans le vide, 1960). [Imagen 5]

“¡El pintor del espacio salta al vacío!”, era el título, y por debajo de la declaración de Klein: “Yo soy el pintor del espacio. Yo no soy un pintor abstracto, sino, por el contrario, un artista figurativo y realista. Seamos honestos, para pintar el espacio, tengo que estar en la posición adecuada. Tengo que estar en el espacio”.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Exposición en la Galería Iris Clert, Paris, France, 1958.

¹⁵⁵ Klein 2007, p.106.

De alguna manera lo logró; en vez de caer, se quedó flotando en una imagen que contiene toda la dinámica de saltar al vacío. El salto al vacío de Klein se convierte en el símbolo del esfuerzo valiente del artista por llegar a conocer el mundo y transformarlo en su conjunto.

Si los artistas conceptuales de la década de 1960 podían escapar de la materia solo moviéndose hacia la Idea, la tecnología ha abierto más rutas posibles. Los artistas contemporáneos pueden disfrutar de este espacio infinito y abierto, lo que fue visualizado por Klein, mediante la creación de un mundo de código, donde se forman las nuevas experiencias e identidades.

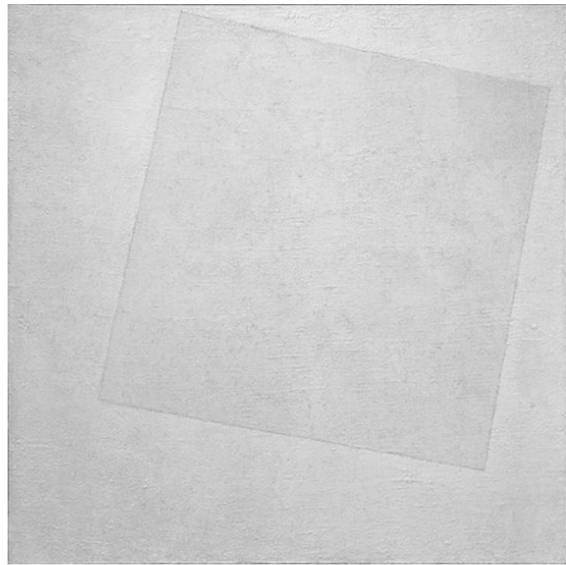
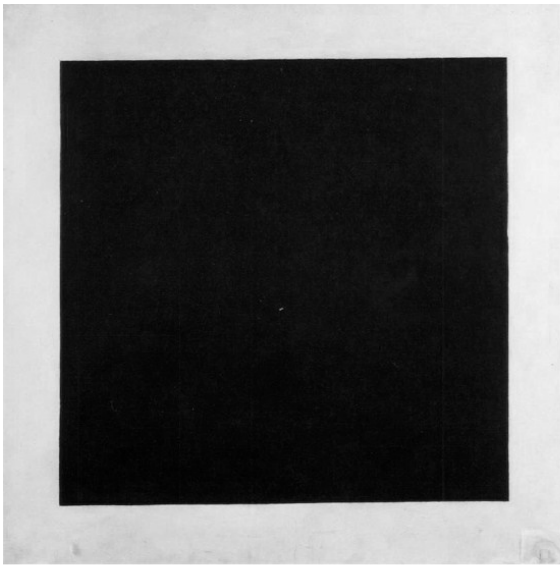


Imagen 1. Kazimir Malevich, *Black Square*, 1915. Óleo sobre lienzo, The State Tretyakov Gallery, Moscú.

Imagen 2. Kazimir Malevich, *White on White*, 1918. Óleo sobre lienzo, Museum of Modern Art, Nueva York.

Imagen 3. Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même (The Large Glass)*, 1915-23. Óleo, barnices, papel de aluminio, alambre de plomo y polvo en dos paneles de vidrio, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.

Imagen 4. Marcel Duchamp, *50 cc Air de Paris*, 1919. Ampolla de vidrio (rota y restaurada), Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.

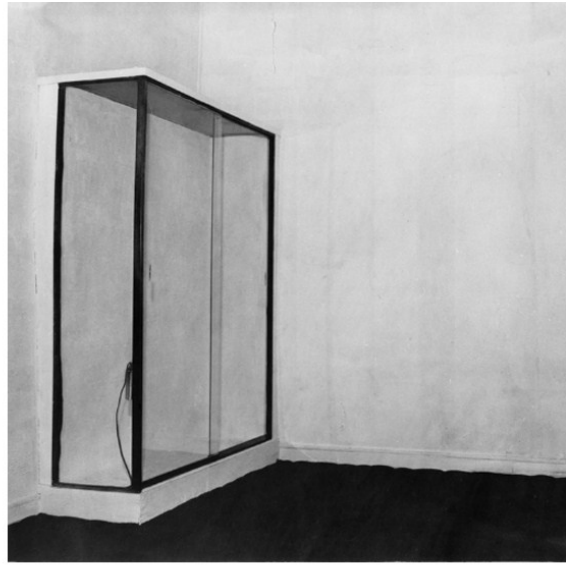


Imagen 5. Yves Klein, *Le Saut dans le vide*, 1960. Fotomontaje de Shunk Kender de una performance de Yves Klein en Rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses.

Imagen 6. Yves Klein, *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide*, 1958. Galería Iris Clert, Paris.

Imagen 7. Yves Klein, *Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle*, 1959-1962. Libro de artista y performance.

3.2.2 Char Davies: Superar la división entre cuerpo y mente

Desde el día en que fue presentado por primera vez hasta hoy, la *Osmosis* (1995)¹⁵⁶ de Char Davies¹⁵⁷ ha sido sujeto de interpretaciones desde múltiples puntos de vista, como la fenomenología, la estética y la teoría de la recepción. [Imágenes 8, 9]

El trabajo fue muy innovador para su época, en el sentido de que creó un ambiente donde los participantes podían sentirse completamente sumergidos, con su cuerpo y mente, rompiendo los caminos habituales de la Realidad Virtual.

A finales del siglo XX la noción prevaleciente acerca de la realidad virtual, delineaba un espacio cartesiano, donde la mente estaba a cargo y el cuerpo era simplemente una cáscara para el cerebro,¹⁵⁸ como hemos visto en el ejemplo del *Neuromancer*. Davies rechazó esta noción drásticamente; subrayando que “es importante reafirmar el cuerpo, reafirmar nuestra materialidad”¹⁵⁹ dentro de los espacios virtuales, creó un

¹⁵⁶ Fechas de exposición:

1995, *Osmose, code*. Ricco-Maresca Gallery, New York City, NY, USA.

1995, *Osmose*. *Osmose* (solo exhibition). Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, Canada.

2002, *Osmose and Ephémère*, Biennale of Electronic Arts, John Curtin Gallery, Curtin University of Technology, Perth, Australia.

2003-2004, *Osmose and Ephémère*. “Transfigure”, Screen Gallery, Australian Centre for the Moving Image (ACMI), Melbourne, Australia.

2004, *Interior Body Series*. “Art&D: A Showcase of Digital Art Research”, [SAT] Society for Arts and Technology, Montreal, Canada.

2007, *Osmose*. “Feedback”, Laboral Centro de Arte y Creación Industria, La Universidad Laboral, Gijon, Spain.

2007, *Osmose and Ephémère*. “New media: when”, Neuberger Museum of Art, Purchase College, State University of New York, USA.

2009 *Osmose and Ephémère*. “Shared Spaces”, curated by Natasha Chuk. Online en <<http://www.nocommercialvalue.org>>

¹⁵⁷ Página web de la tesis *Art-Breath* [online] <<http://art-breath.com/char-davies>> (Consulta: 6 de Febrero de 2013)

¹⁵⁸ Char Davies, “Landscape, Earth, Body, Being, Space, and Time in the Immersive Virtual Environments *Osmose and Ephémère*”, en J. Malloy (ed.), *Women, Art and Technology*, Massachusetts: The MIT Press, 2003, p.326.

¹⁵⁹ Mark J. Jones, ‘Char Davies: VR Through Osmosis’, *CyberStage*, 1995, vol. 2:1, Fall, 24-28.

ambiente en el que los usuarios, o mejor dicho, los “inmersantes” como los nombra ella, navegan con su cuerpo, inclinándose ligeramente o cambiando su ritmo respiratorio. De esta manera, no hay distancia entre el mundo y la persona que lo observa, como pasa con los dispositivos que funcionan con una palanca de mando o un ratón. Por lo tanto, uno puede ver que:

Cuanto más intensamente se implica el participante en una realidad virtual, de forma interactiva y emocionalmente, menos aparece el mundo generado por el ordenador como una construcción: Más bien, se interpretará como una experiencia personal.¹⁶⁰

Este principio prefigura los dispositivos móviles actuales y los juegos de vídeo que tratan de seguir los movimientos del usuario y su estilo de vida, como se mencionó anteriormente.

Como primer paso para ser ‘inmersos’ en el mundo de *Osmosis*, los visitantes tenían que usar un casco con una pantalla en la cabeza y un chaleco de seguimiento de movimiento. Esto les transfería a un espacio virtual, donde un paisaje navegable de imágenes cambiantes se revelaba bajo una sutil banda sonora; la imagen, la música y el código surgían como un nuevo tipo de poesía creando un ámbito de inmersión. El movimiento dentro de este ámbito provocaba la sensación de flotar en el agua, lo que era la fuente de inspiración principal para la artista, una buceadora frecuente; por debajo de la superficie del mar, uno se puede mover mediante el control de la respiración, como en el entorno virtual creado.

En el microcosmos de *Osmosis*, se puede ver claramente un árbol, dominando el paisaje, un estanque, un espacio con fragmentos de texto por pensadores como Bachelard, Heidegger y Rilke, y unas columnas colosales de código –el código de la programación de la obra.

¹⁶⁰ Grau 2003, p.200.

Es como ver un edificio transparente, donde la estructura es visible: *Osmosis* se basa en las ideas de estos pensadores, que se transforman en un mundo nuevo, a través del poder creativo del código. Por lo tanto, la obra ilustra los argumentos presentados anteriormente sobre el hipertexto, sobre la fluidez, la abertura al cambio y la falta de linealidad; los fragmentos presentados se eligen en función del contexto, pasando de una idea a otra en función de su significado. Por otra parte, la lectura de un texto – sobre todo cuando se recita en voz alta- puede tener un impacto significativo sobre el cuerpo físico, como veremos más adelante.¹⁶¹

Ver el código que se encuentra detrás de este entorno virtual nos lleva de nuevo a los fundamentos inmatrimales de la obra, que se basa en algoritmos y no en la materia. Es un mundo de inmensas posibilidades, fluido y abierto al cambio.

Para controlar su viaje los “inmersantes” tenían que cambiar su ritmo respiratorio – constante si querían conseguir un viaje suave y más rápido para ir deprisa- e inclinarse ligeramente a un lado o al otro. De esta manera, la obra de arte estimulaba una interacción mutua entre el cuerpo y el medio ambiente: mientras que el cuerpo controlaba el viaje en el paisaje virtual, con su movimiento y la respiración, las imágenes reveladas al “inmersante” podían a la vez tener un impacto en su estado emocional, alterando así su respiración y cambiando la experiencia de su viaje.

Osmosis se revela al visitante como un espacio interior de auto-reflexión, y no como una obra de arte para admirar desde la distancia. La gente que la experimentó, describió el espacio de inmersión como “paz contemplativa y meditativa”.¹⁶² Esto se debe en gran parte a la utilización de la respiración y los movimientos del cuerpo como medios de navegación; al igual que ocurre con las técnicas de meditación orientales, que se basan en la respiración y el equilibrio del cuerpo, el proceso de

¹⁶¹ Véase pp.294-296 de la tesis.

¹⁶² Grau 2003, p.199.

modificar las funciones del cuerpo y sus movimientos de una manera consciente puede llevarnos a un estado de mente distinto.

Incluso los participantes que en un primer momento experimentaron una sensación de pánico, al final se relajaron durante el viaje virtual: “Mirar hacia abajo me dio vértigo [...] Después del pánico inicial, era increíble y relajante”.¹⁶³ Esta reacción es normal para alguien que experimenta un espacio totalmente desconocido, donde las leyes de la naturaleza no son aplicables; pero mientras el cuerpo aprenda las “leyes” del espacio virtual y se familiarice con el nuevo entorno a través de la experiencia, el participante conseguirá relajarse. Este procedimiento nos ayuda a entender cómo llegamos a orientarnos en nuestro medio ambiente cotidiano, a través de la experiencia.

Aunque los comentarios de los participantes sobre la sensación de estar “suavemente mecido” y de experimentar un estado de trance tienen un carácter muy íntimo, la recepción general de *Osmosis* muestra que el trabajo está abierto a un público más amplio;¹⁶⁴ mientras que los visitantes observan la silueta del “inmersante” junto con las imágenes de su viaje a través del espacio virtual, el trabajo se convierte en una experiencia colectiva.¹⁶⁵

Ephémère (1998)¹⁶⁶ es una exploración de los mismos valores, es un enfoque fenomenológico en el cuerpo y la mente; sin embargo, esta vez el ambiente se

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Para más sobre *Osmosis*, véase Laurie Mcrobert, *Char Davies' Immersive Virtual Art and the Essence of Spatiality*, Toronto: University Studio Press, 2007.

¹⁶⁵ Edwina Bartlem, ‘Reshaping Spectatorship: Immersive and Distributed Aesthetics’, en *The Fibreculture Journal*, issue 7. 2005, [online] <<http://seven.fibreculturejournal.org/fcj-045-reshaping-spectatorship-immersive-and-distributed-aesthetics>> (Consulta: 20 de noviembre de 2011).

¹⁶⁶ Exposiciones:

2009 Osmose and Ephémère. “Shared Spaces”, [online] <<http://www.nocommercialvalue.org>> (Consulta: 10 de septiembre de 2011)

2007, Osmose and Ephémère. “New media: when”, Neuberger Museum of Art, Purchase College, State University of New York, USA.

compone de imágenes de la tierra y del interior del cuerpo. Los participantes en la obra fueron trasladados a un espacio virtual, donde se podía navegar por la respiración; cada inhalación les hacía levitar en el paisaje exterior y cada exhalación les hacía caer hacia la tierra, y debajo, la superficie se transformaba en un cuerpo vivo, con órganos palpitantes. En paralelo a este movimiento “vertical”, el paisaje pasa a través de los círculos del día y del año, desde el atardecer hasta el amanecer y del verano al invierno; cuando uno fija su mirada en un punto, cada elemento del paisaje se puede transformar en otros paisajes: el río también puede cambiar de una corriente a una arteria o una vena, las rocas se convierten en órganos del cuerpo que laten, para luego convertirse en cenizas y polvo.¹⁶⁷ [Imágenes 10, 11]

Esas transiciones constantes en las imágenes reflejan el mecanismo de proyección del cerebro; según E.H. Gombrich, el mecanismo de proyectar imágenes familiares en formas vagamente similares está en la raíz de la creación artística. Basado en pruebas psicológicas, en el tratado de Alberti sobre el arte y en observaciones históricas –por ejemplo el hecho de que la gente siempre reconocía imágenes en las constelaciones, las nubes o superficies rocosas- Gombrich destaca los mecanismos inherentes a la

2003-2004, Osmose and Ephémère. Exhibition, "Transfigure", Screen Gallery, Australian Centre for the Moving Image (ACMI), Melbourne, Australia.

2002, "Osmose and Ephémère", Biennale of Electronic Arts, John Curtin Gallery, Curtin University of Technology, Perth, Australia.

1998, Osmose and Ephémère, 010101: Art in Technological Times, San Francisco Museum Of Modern Art, San Francisco, CA,

2001, Ephémère. Ephémère (solo exhibition). National Gallery of Canada, Ottawa, Canada.

¹⁶⁷ Véase Patrick McDonagh, "Char Davies' Ephémère", *SoftImage Online*, 1998, [online] <<http://www.immersence.com/publications/1998/1998-PMcDonagh.html>> (Consulta: 10 de julio de 2011). También: Char Davies, "Ephémère: Landscape, Earth, Body, and Time in Immersive Virtual Space" en Roy Ascott (ed.), *Reframing Consciousness*. Exeter, England and Portland, OR: Intellect Books (1999) pp. 196-201 y Char Davies, "Changing Space: Virtual Reality as an Arena of Embodied Being" en John Beckman (ed.), *The Virtual Dimension: Architecture, Representation, and Crash Culture*. New York: Princeton Architectural Press, 1998, pp. 144-155.

mente humana que reconocen una imagen construida como una representación del mundo.¹⁶⁸

Teniendo esta teoría en mente, podemos ver cómo este potencial del cerebro humano para reconocer objetos familiares en imágenes abstractas se maximiza dentro de un entorno virtual y fluido como el de *Ephémère*, donde todo es intencionalmente ambiguo.

En general, la experiencia está guiada por la fijación de la mirada –o sus movimientos– y el aliento de los participantes, dentro de un tiempo y un espacio programado por la artista. El papel del cuerpo no es controlar el mundo virtual, sino conectarse con él. El medio para explorar las posibilidades dentro de este ambiente es otra vez el equilibrio y el aliento:

Esta dependencia de la respiración y del equilibrio pretende reafirmar el papel del cuerpo físico vivo en el espacio virtual de inmersión, como un terreno experimental subjetivo. También pretende actuar como un canal de comunión, más que como una herramienta de control. Al igual que en la meditación, la práctica de seguir la respiración y centrarse en el equilibrio abre un camino profundo de relación con el mundo.¹⁶⁹

Al mismo tiempo, el uso del equilibrio como un medio de navegar en un mundo virtual también puede tener un impacto en el estado mental del participante; como apunta Drew Leder, “Cuando estamos bien centrados, nuestra experiencia del Ser está en equilibrio. Estando bien centrados, podemos encontrar a los demás de una manera más abierta, receptiva”.¹⁷⁰ Por lo tanto, alterando el equilibrio del cuerpo, cambia la relación con los demás o con uno mismo.

¹⁶⁸ Ernst Hans Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London: Phaidon, 1977, pp.89-91.

¹⁶⁹ Davies 2003, p.333.

¹⁷⁰ Leder 1990, p.178.

Davies coloca las imágenes del interior del cuerpo en el nivel más bajo del paisaje, por debajo de la superficie de la tierra; así indica que el cuerpo es el sustrato de toda experiencia, de toda percepción –una aportación a la fenomenología con medios visuales. Al mismo tiempo, la obra de arte se basa en las tecnologías de la biorretroalimentación, que capturan los datos del cuerpo, los miden y los traducen en sonidos e imágenes. El uso de tecnologías de la biorretroalimentación ayuda a los participantes a concentrarse en su interior, encontrando una sincronía entre las imágenes que encuentran durante el “viaje” y los cambios respectivos en su cuerpo. Por lo tanto, llegan a una mejor comprensión y conciencia de las funciones corporales –tales como los movimientos de los ojos y la respiración rítmica– que suelen pasar inadvertidos.

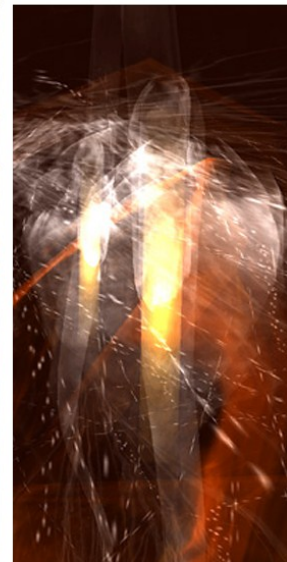


Imagen 8. Char Davis, *Osmosis*, 1995. Entorno interactivo de realidad virtual.

Imagen 9. Char Davis, *Osmosis*, 1995. Entorno interactivo de realidad virtual.

Imagen 10. Char Davis, *Ephémère*, 1998. Entorno interactivo de realidad virtual.

Imagen 11. Char Davis, *Ephémère*, 1998. Entorno interactivo de realidad virtual.

3.2.3 George Khut: Una reflexión colorida del cuerpo interior

George Khut¹⁷¹ trabaja en el mismo ámbito que Davies, tratando de aniquilar la distancia entre el cuerpo y la mente; su obra se basa en una herramienta de biorretroalimentación que mide los latidos del corazón y la respiración de los participantes y transforma los datos recogidos en sonido e imágenes.

Su investigación sobre la respiración y el ritmo cardíaco se refleja en las obras *Drawing Breath v.1* (2004) y *v.2* (2005-2006), *Cardiomorphologies v.1* (2004) y *v.2* (2005-2006), *Res'onance Body [Box]* (2003) y *The Heart Library* (2007-2009). Aunque las obras se basan en la misma idea, de controlar los dibujos audiovisuales que aparecen en la pantalla a través de la respiración y el ritmo cardíaco, se analizarán aquí solo tres de ellos, que ponen de relieve diferentes matices en la forma en que se proyecta la unidad del cuerpo y la mente. [Imágenes 12, 13, 14]

Drawing Breath v.2 (2005-2006)¹⁷² es una instalación activada por el ritmo respiratorio del espectador. La respiración se mide a través de una correa de transmisión sensorial y luego se “traduce” en líneas abstractas que se expanden durante la inhalación y se contraen durante la exhalación. Estos gráficos interactivos, que se proyectan en una pantalla, reflejan la ráfaga de aire que llena el cuerpo con cada respiración y forman una imagen cautivadora. Los usuarios pueden modificar los gráficos conscientemente mediante la alteración de la respiración.

¹⁷¹ Página web de la tesis *Art-Breath* [online] <<http://art-breath.com/george-khut>> (Consulta: 6 de Febrero de 2013)

¹⁷² Exhibition dates:

2006, “Drawing Breath: Triptych”, exposición “Strange Attractors”, Zendai Museum of Modern Art, Shanghai, China.

2006, “Drawing Breath v.2” exposición “Open Letter”, Metropolitan Museum, Manila, Philippines.

2006, “Drawing Breath v.2” exposición “Open Letter”, National Art Gallery, Kuala Lumpur, Malaysia.

2005, “Drawing Breath v.2” exposición “Open Letter”, National Gallery, Bangkok, Thailand.

2004, “Drawing Breath v.1” exposición “Asian Traffic: Phase 5”, Gallery 4A, Sydney, Australia

La banda sonora de la obra, que se activa por la respiración, da una dimensión interesante; mientras que los participantes respiran, escuchan un texto en mandarín y en inglés, que fluye según su ritmo respiratorio. La voz a veces cuenta los alientos y a veces recita frases relacionadas con la respiración. A través de esta banda sonora, el artista manifiesta que la respiración es una herramienta métrica, durante la recitación de poesía; al mismo tiempo, contar las respiraciones es una forma de meditación, para conseguir la concentración.¹⁷³

La interrelación entre la recitación de poesía y la respiración rítmica se comprueba por la investigación médica, como veremos más adelante.¹⁷⁴ Por lo tanto, a medida que avanzamos a través de nuestro análisis de cómo el arte interactivo proyecta la unidad del cuerpo y de la mente, y cómo constituye una forma de expresión basada en la experiencia -más que la materia- es importante tener en cuenta estas obras de arte.

En *Cardiomorphologies V.2* (2005)¹⁷⁵ los visitantes son invitados a sentarse en una silla reclinable, donde se monitorea el latido del corazón –a través de un dispositivo de mano- y la respiración –a través de una correa sensible a la presión que se coloca alrededor del pecho. Los datos recogidos se transforman en colores abstractos y círculos en una pantalla, mientras que el sonido de los latidos del corazón y la respiración se transmite a través de auriculares.

¹⁷³ Khut 2006, pp.134 y 136.

¹⁷⁴ Véase pp. 294-296 de la tesis.

¹⁷⁵ Exposiciones:

2006, “Drawing Breath: Triptych”, exposición colectiva “Strange Attractors”, Zendai Museum of Modern Art, Shanghai, China.

2006, “Drawing Breath v.2” exposición colectiva “Open Letter”, Metropolitan Museum, Manila, Philippines.

2006, “Drawing Breath v.2” exposición colectiva “Open Letter”, National Art Gallery, Kuala Lumpur, Malaysia.

2005: “Drawing Breath v.2” exposición colectiva “Open Letter”, National Gallery, Bangkok, Thailand.

2004, “Drawing Breath v.1” exposición colectiva “Asian Traffic: Phase 5”, Gallery 4A, Sydney, Australia.

Como ocurría en *Osmosis*, se produce una comunicación entre el participante y la obra de arte; las imágenes en la pantalla reflejan el estado de ánimo de los participantes, sin embargo, también lo pueden influenciar. Por lo tanto, los participantes pueden sentarse y observar, o intentar controlar activamente las imágenes, cambiando conscientemente su respiración y su estado emocional.

George Khut diseñó *Cardiomorphologies v.2*, teniendo en cuenta la experiencia del público en cada etapa del desarrollo de la obra: “Mi objetivo a través de este proceso fue la creación de una obra que permitió a los participantes explorar la naturaleza encarnada de su subjetividad a través de un enfoque detallado y sostenido en su propia respiración y la frecuencia cardíaca”.¹⁷⁶ Es decir, el artista se centra principalmente en llevar a los participantes a una nueva visión de las funciones de su cuerpo, que se ven como una unidad. Por lo tanto, a través de la obra el artista cumplió su intención de “facilitar las consideraciones de la continuidad de cuerpo-mente, basadas en la realidad de nuestra experiencia de cada momento de nosotros mismos como subjetividades fisiológicamente encarnadas”.¹⁷⁷

Como entendemos de palabras del artista, George Khut también sigue un punto de vista fenomenológico. A diferencia de *Osmosis*, *Cardiomorphologies v.2* no es un entorno de inmersión, sino una interacción a distancia. Sin embargo, a partir de la recepción de la obra nos damos cuenta de que esta distancia no tenía importancia para los participantes. Por el contrario, ellos percibían los visuales como un reflejo real de sus sentimientos y pensamientos profundos: por ejemplo, un participante afirmó que las luces se apagaron cuando pensó en su novia, otro vio las imágenes relajantes como un reflejo de su calma interior. Hubo usuarios que trataron de controlar las imágenes mediante la alteración de la respiración, viviendo el proceso

¹⁷⁶ Khut 2006, p.148.

¹⁷⁷ Khut 2006, p.174.

como una “experiencia alegre”, mientras que otros observaron que el ritmo de las imágenes tuvo un impacto en su respiración.¹⁷⁸

Otro aspecto interesante en la recepción de la obra era que, aunque la interacción involucraba solo un usuario a la vez, sin estar diseñada para ser compartida por un grupo de personas, el público la recibió como una experiencia colectiva: la gente se reunía alrededor del participante y los visuales, los cuales percibía como una clave para entender el estado emocional del usuario.

Ya sea por la novedad del arte interactivo o por una idea profundamente arraigada de que la tecnología es una herramienta de comunicación, a los usuarios les gusta actuar como un grupo al visitar tales exposiciones.

En *The Heart Library Project (2008)*¹⁷⁹ las tecnologías de la biorretroalimentación regresan al lugar donde se suelen aplicar: la instalación se llevó a cabo en un hospital, subrayando la relación entre el estado de la mente y el cuerpo. En esta instalación interactiva, los participantes se acostaban en una cama, donde se controlaba su ritmo cardíaco. Inicialmente, se podría ver su reflejo proyectado en el techo, pero poco a poco la imagen se alteraba por una serie de ondas –como si se reflejara en la superficie del agua– y por un campo de múltiples capas de puntos de color. Estos cambios reflejan los cambios en el ritmo cardíaco de los participantes, invitándolos a pensar en la relación entre su estado emocional y los sutiles cambios físicos en el

¹⁷⁸ Más detalles en: Lizzie Muller; Greg Turner; George Khut; Ernest Edmonds, “Creating Affective Visualisations for a Physiologically Interactive Artwork”, en *Proceedings of the 10th International Conference of Information Visualisation*, Los Alamitos, California: IEEE Computer Society, 2006, pp.651-658.

¹⁷⁹ Exposiciones:

2007, Performance Space (creative development residency) “The Living Room Project”, Australia

2008, “Enfoldings and Disclosures” exhibition with Lisa Jones, UTS Gallery, Sydney NSW.

2008, “Mirror States” exposición colectiva, Campbelltown Art Centre (NSW) y Moving Image Centre (NZ).

2009, The Heart Library Project: St. Vincent’s Public Hospital, Darlinghurst (NSW).

2012, “Wonderland” group exhibition, Museum of Contemporary Art (MoCA) Taipei (TW).

cuerpo y además a tratar de controlar la interacción evocando diferentes tipos de recuerdos. Después de la experiencia interactiva, los participantes pudieron compartir sus experiencias participando en un “mapa de experiencia” pintado a mano. Según la descripción del proyecto, “El Heart Library Project celebra el cuerpo humano como una experiencia sentida –un cuerpo informado por experiencias de la vida, relaciones mundanas y motivaciones personales”.¹⁸⁰

El lugar de la instalación es importante; en los hospitales, el cuerpo a menudo es tratado como un objeto, que se escanea, se observa y se analiza durante los exámenes médicos. Por el contrario, en la instalación de Khut el participante tiene un cierto control sobre la acción y la instalación se convierte en un puente entre el cuerpo y la mente. De esta manera, la obra de arte puede contribuir al proceso de curación.¹⁸¹

¹⁸⁰ The Heart Library” [online] < <http://georgekhut.com/projects/heartlibrary>> (Consulta: 10 de diciembre de 2011)

¹⁸¹ En lo que se refiere al arte como un método de curación, también hay que tener en cuenta los objetos terapéuticos Lygia Clark, que se presentan en el cuarto capítulo (pp.215-220 de la tesis). Además, el enfoque fenomenológico en la curación se explica en el capítulo siguiente, en relación con la disnea (véase pp. 202-206 de la tesis)

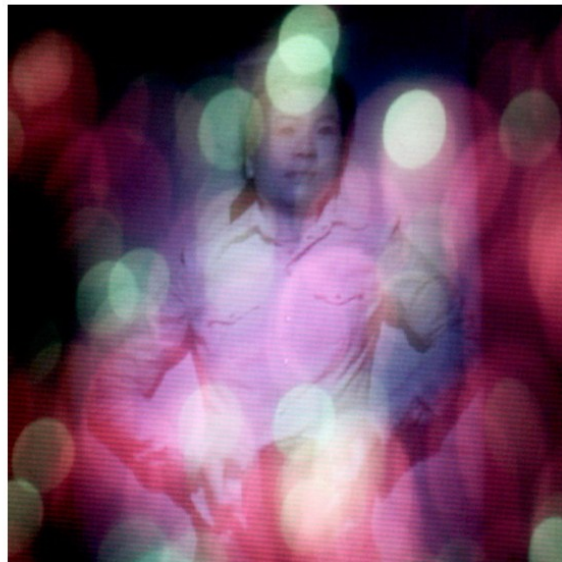
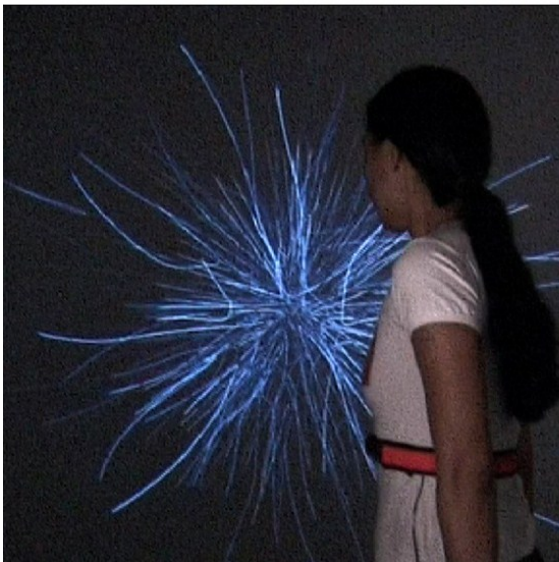
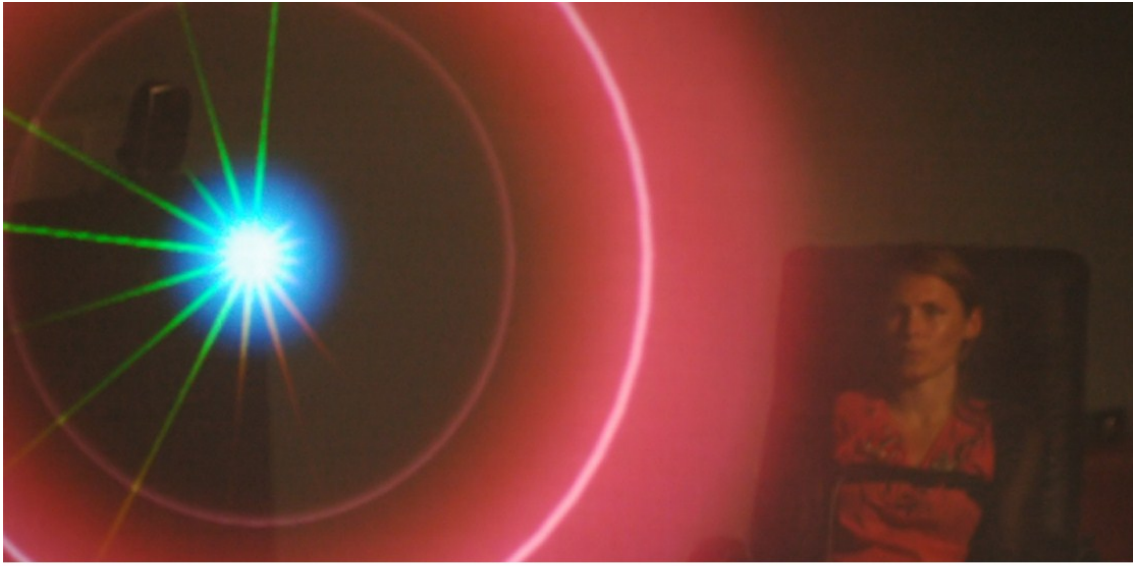


Imagen 12. George Khut, *Cardiomorphologies v.2*, 2004-2005. Instalación interactiva.

Imagen 13. George Khut, *Drawing Breath*, 2004. Instalación interactiva.

Imagen 14. George Khut, *The Heart Library Project*, 2007-2012. Instalación interactiva.

3.2.4 Christa Sommerer y Laurent Mignonneau: Explorando nuevos medios de comunicación

La obra de Christa Sommerer y Laurent Mignonneau¹⁸² ilustra la alianza entre el arte, la tecnología y la ciencia. Sus diferentes antecedentes –arte y computación gráfica para Sommerer y escultura y biología para Mignonneau- les han proporcionado los conocimientos teóricos y tecnológicos para expandirse en diferentes campos de la investigación interdisciplinaria, de los cuales extraen diversos elementos para crear obras de arte basadas en la fusión del mundo real con lo digital.

Una parte importante de su trabajo se centra en la creación de formas de vida artificiales, que se desarrollan y se reproducen dentro de un entorno interactivo, que depende tanto del código, como de las acciones de los participantes. Este código está inspirado en el código genético de formas de vida reales, y como tal, está sujeto a las reglas y las necesidades del mundo real, adoptando mecanismos biológicos tales como el crecimiento, la reproducción, la mutación, la adaptación y la inteligencia. Al mismo tiempo, el código es el resultado de la programación, una construcción intelectual basada en las matemáticas, que se puede extender hasta el infinito, dependiendo del conocimiento y la imaginación de los artistas.

En otras palabras, son los artistas los que diseñan las diversas formas que la vida artificial puede tomar, las mutaciones posibles, las fuentes de energía que se utilizan y la forma en que se reproducen y finalmente mueren. En este diálogo entre los dictados de la realidad y la imaginación del artista, intervienen los participantes, a los que se concede el poder de actuar dentro del entorno artificial, decidiendo qué formas de vida se mantendrán activas y cuáles retrocederán a un estado de no-existencia.

¹⁸² Página web de la tesis *Art-Breath* [online] <<http://art-breath.com/sommerer-mignonneau>> (Consulta: 6 de Febrero de 2013)

Así se desarrolla un diálogo complejo y una interdependencia fuerte entre el mundo digital y el mundo real, entre el artista, la obra y el público.

Para ver cómo evolucionan estas relaciones, vamos a comentar el *PICO_SCAN* (2000),¹⁸³ una obra que pretende analizar los datos del cuerpo del participante y vincularlos a criaturas de vida artificial. La interfaz de la obra de arte incluye una pantalla y un escáner pequeño, equipado con una cámara de vídeo y sensores que captan la distancia, el color, el tacto y la posición. Al principio, cuando los usuarios tienen el escáner a una cierta distancia, se ve una proyección de su imagen en la pantalla. Si se acercan al escáner, esta proyección se fusiona con criaturas de vida artificial, que interactúan con su imagen. Son criaturas que “se alimentan” de los píxeles de la imagen: cada uno tiene sus propias preferencias por un color específico de píxeles. Así, grupos de criaturas se mueven en diferentes partes de la imagen, para “comer” los píxeles de su color preferido. Las criaturas que obtienen energía suficiente de los píxeles de su preferencia están en la posición de “reproducirse”, dando a luz nuevas criaturas que tienen el mismo código genético que sus “padres”.
[Imágenes 15, 16]

Como consecuencia, los participantes tienen la capacidad de influir en el crecimiento y la reproducción de las formas de vida artificial, moviendo el escáner sobre diferentes partes de sus cuerpos, y proporcionando de este modo al medio ambiente virtual diferentes tipos de píxeles para su “consumo”. Al mismo tiempo, se encuentran con un nuevo reflejo de su imagen, fusionado con la tecnología.

¹⁸³ Exposición: 2001, Martin Gropius Bau –“ImageCurators and Signs of the 21st Century,” interactive installation *PICO_SCAN*, Berlin, Germany.

Sommerer y Mignonneau “aspiran a crear obras de arte que pueden interpretar y visualizar la interacción de los usuarios”.¹⁸⁴

Desde un punto de vista más general, la simulación de la vida artificial muestra al individuo como parte de un universo, que solo se puede explorar a través de la observación y el movimiento. Sin embargo, es una observación desde un punto de vista subjetivo, ya que uno no puede observarse a sí mismo y su entorno desde una posición externa, como se mencionó anteriormente. La imagen corporal, maleable por el uso de la tecnología, cambia constantemente, a través del programa informático y el peso de nuestra propia decisión de interactuar con él.

En *PICO_SCAN* la obra de arte se convierte en el lugar donde el ambiente artificial de la computadora, que está gobernada en cierta medida por las leyes de la naturaleza, se fusiona con la imagen del usuario; los resultados de esta fusión son tan impredecibles como lo es la interacción dentro del mundo real. Es un mundo que se construye por la combinación del código –una construcción abstracta– con la tecnología, formada por la voluntad del artista y el público.

En otros trabajos, los dos artistas se refieren principalmente a la cuestión de la comunicación, con un enfoque en el cuerpo.

Relacionarse con los demás a través de dispositivos tecnológicos es algo habitual hoy en día; la tecnología móvil e Internet han impuesto una norma social nueva, según la cual uno tiene que estar localizable en cualquier momento; en paralelo, la evolución de las redes sociales ha introducido la “necesidad” adicional de compartir pensamientos íntimos e información privada con un grupo amplio de gente.

¹⁸⁴ Laurent Mignonneau; Christa Sommerer, ‘PICO_SCAN - using body data to create artificial life forms’, en *AROB5th International Symposium on Artificial Life and Robotics Conference Proceedings*, Oita: Oita University, Japan, 2000, pp.124-127.

Es cierto que estos advenimientos han mejorado la comunicación humana; sin embargo, entre las imágenes y las palabras intercambiadas hay una parte importante de la comunicación que se está perdiendo. Esta parte es el contacto íntimo y el impacto de la presencia.

Christa Sommerer y Laurent Mignonneau buscaron una manera de transmitir este sentido en *Mobile Feelings II* (2003);¹⁸⁵ la obra está compuesta por pequeños dispositivos portátiles que captan y transmiten la respiración y el ritmo cardíaco, por medio de una combinación de dispositivos electromecánicos, vibradores y ventiladores. El ritmo de la respiración y las pulsaciones del corazón de la persona que tiene el dispositivo en sus manos se transfieren a otro dispositivo que está en las manos de otro usuario, transformados en una brisa ligera y una luz intermitente, respectivamente. [Imágenes 17, 18]

Este trabajo pone de relieve el papel de la comunicación no verbal, que suele ser intuitiva y menos premeditada que el habla. También anima a los participantes a concentrarse en el tacto, como se puede constatar a través de la recepción de la obra. Algunas personas que experimentaron con la obra dijeron que era una buena “herramienta para coquetear”, ya que les permitía acercarse al otro sin necesidad de

¹⁸⁵ Exposiciones:

2004, *Microwave Media Art Festival*, Hong Kong.

2004, *European Media Art Festival*, Osnabrueck, Alemania.

2005, *STUK Festival*, Leuven, Bélgica.

2005, *Wired Next Fest '05*, Chicago Navy Pier, Chicago, Estados Unidos.

2010-2011, *EXTIMACY - Art, Intimacy and Technology*, ESBALUARD Contemporary Art Museum Palma, España.

2011, *A-Volve, Eau de Jardin, Phototropy, Life Species II, Mobile Feelings*, Arts Santa Monica Barcelona, España.

2011, *Art Focus For Technologies: Charm and Challenge*, National Center for Contemporary Arts (NCCA), Yekaterinburg, Rusia

hablar.¹⁸⁶ Otros señalaron que se sentían como si tuvieran “el corazón del otro en sus manos”.¹⁸⁷ Sentir el aliento de alguien y su latido del corazón es la clase de intimidad que solo existe entre amigos, familiares o amantes; este aspecto causó cierta aversión en algunos usuarios, que sentían que revelaban cosas demasiado íntimas a un desconocido, y encanto a otros, que encontraron la experiencia reconfortante y sensual.

A pesar de que la cuestión de la intimidad evoca sentimientos ambivalentes, la mayoría de los participantes estuvieron de acuerdo en el hecho de que la obra exigía concentrarse en el tacto, reduciendo así los demás canales sensoriales. Por lo tanto, la obra de arte revela una nueva forma de percepción, que no se relaciona necesariamente con la visión, el sentido predominante en la experiencia artística o para cualquier otra experiencia –por lo menos en la tradición occidental.

Se podría decir que *Mobile Feelings II*, cuando se observa en relación con la estética, desafía la separación de Baumgarten entre los sentidos primarios que pertenecen a la mente y los secundarios, acercándonos así a una experiencia más completa del mundo, de acuerdo con la fenomenología. Al mismo tiempo, la obra de arte podría ser vista como una extensión de la obra *Time Piece* de Allan Kaprow, que se basaba en la idea de la respiración como un medio de comunicación, en cuanto a las tecnologías de telecomunicación.¹⁸⁸

Esta observación se basa también en el hecho de que Sommerer y Mignonneau establecen una vía directa de comunicación entre la obra y el público, así como entre los usuarios y sus propios cuerpos. Después de centrarse en estos dispositivos móviles

¹⁸⁶ Christa Sommerer; Laurent Mignonneau, ‘Mobile Feelings –wireless communication of heartbeat and breath for mobile art,’ *International Conference on Artificial Reality and Telecommunication Proceedings*, Seoul: ICAT2004, 346-349.

¹⁸⁷ Gerfried Stocker; Christa Sommerer; Laurent Mignonneau, *Christa Sommerer and Laurent Mignonneau: interactive art research*, Vienna: Springer Verlag, 2009, p.207.

¹⁸⁸ Véase nota de pie n.428 de la tesis.

durante un rato, los usuarios sincronizan su respiración, sin darse cuenta, y así establecen una nueva forma de telecomunicación, que se basa únicamente en los elementos corporales. La sincronización de la respiración como una forma de comunicación es un tema que también preocupa a Thecla Schiphorst, como veremos a continuación.

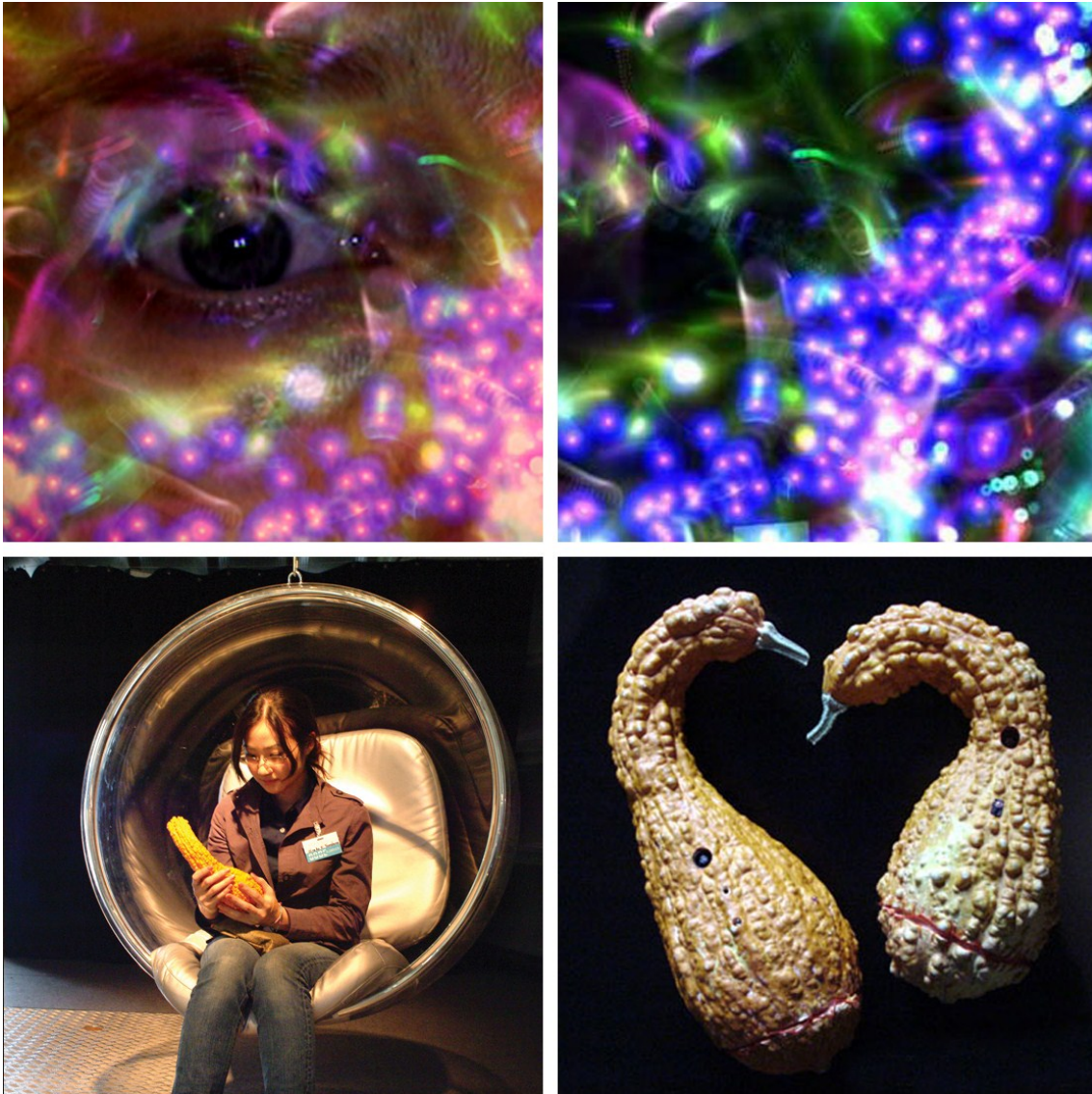


Imagen 15. Christa Sommerer y Laurent Mignonneau, *PICO_SCAN*, 2000. Instalación interactiva.

Imagen 16. Christa Sommerer y Laurent Mignonneau, *PICO_SCAN*, 2000. Instalación interactiva.

Imagen 17. Christa Sommerer y Laurent Mignonneau, *Mobile Feelings II*, 2003. Instalación interactiva.

Imagen 18. Christa Sommerer y Laurent Mignonneau, *Mobile Feelings II*, 2003. Instalación interactiva.

3.2.5 Tecla Schiphorst: Tejidos tecnológicos y performance

Tecla Schiphorst¹⁸⁹ lleva a cabo un trabajo que también crea puentes entre el cuerpo y la mente, el arte y el público. Sin embargo, opta por un enfoque diferente en lo que se refiere a la dimensión comunicativa de sus obras; la artista basa su trabajo en un ámbito donde la comunicación a través del cuerpo siempre ha sido el foco principal: las artes performativas.

Como observa la artista: “Hay un terreno común que existe entre los dominios de IPC y la práctica de la performance: la necesidad de modelar la experiencia humana.”¹⁹⁰ Es decir, la Interacción Persona-Computador y la performance ambas intentan “descifrar” el gesto humano como una forma de estar en el mundo, comprender la experiencia humana y agregar un nuevo significado en ella.

Schiphorst además explica que:

La performance, como un dominio basado en la práctica, contiene una larga historia de construcción, iterando y validando modelos de experiencia. En mi investigación, se utilizan metodologías de performance para el diseño de experiencias tecnológicamente mediadas y espacios centrados en tecnologías ambientales que se pueden llevar puestos: tecnologías que viven cerca del cuerpo.¹⁹¹

Por lo tanto, el enfoque de Thecla Schiphorst combina los métodos conocidos del ámbito de la performance (que serán objeto de un análisis más amplio más adelante)¹⁹² y métodos novedosos. Schiphorst usa la tecnología como una herramienta que le ayuda a añadir un nuevo elemento a la performance; aparte de

¹⁸⁹ Página web de la tesis *Art-Breath* [online] <<http://art-breath.com/thecla-schiphorst>> (Consulta: 6 de Febrero de 2013)

¹⁹⁰ Schiphorst, Thecla (2007). *From the Inside Out: Design Methodologies of the Self*, CHI 2007 Workshop [online] <<http://swiki.cs.colorado.edu/CHI07Design/uploads/5/schiphorst.pdf>> (Accessed November 2011)

¹⁹¹ La artista habla de “wearable technologies”, tecnología que uno se puede llevar como ropa. No hay traducción exacta al castellano. Schiphorst 2007.

¹⁹² Véase capítulo V de la tesis.

los movimientos y los gestos que se encuentran dentro del ámbito de las artes performativas, añade una nueva visión del cuerpo interior, midiendo la temperatura del cuerpo, la frecuencia cardíaca la respiración, y transmitiendo los datos en redes, a través de ordenadores, tabletas o teléfonos inteligentes.

Whisper[s] (2003)¹⁹³ es una obra colaborativa entre Schiphorst y Susan Kozel, una obra de arte interactivo, basada en sensores fisiológicos y transmisión de red inalámbrica integrada en prendas usadas por los participantes.¹⁹⁴ Los sensores captan el ritmo cardíaco, la respiración y los movimientos corporales de la gente que lleva puesta la ropa tecnológicamente aumentada; los datos son transmitidos a un servidor, que los procesa y los vuelve a enviar a las prendas, que vibran según estos datos. La obra fue creada con el fin de animar a los participantes a sentir su cuerpo y explorar un nuevo sistema de comunicación. [Imágenes 19, 20]

Similarmente, *Exhale* (2007)¹⁹⁵ se basa en un conjunto de prendas portátiles de alta tecnología, que miden el ritmo de la respiración de la persona que los usa para transmitirlos a otra persona o a un grupo de personas que también llevan puestas este tipo de prendas.¹⁹⁶ Así la obra permite tres tipos de interacciones: individual –en la que los usuarios observan su propia respiración– de uno al otro –cuando se opta por

¹⁹³ Exposiciones:

2003, Dutch Electronic Arts Festival, *DEAF03: Data Knitting*, Rotterdamse Schouwburg Theatre, Rotterdam, Holanda.

2003, *Respond Festival*, Cambridge, Reino Unido.

2003, *e-culture fair*, Paradiso Theatre, Amsterdam, Holanda.

¹⁹⁴ Schiphorst 2007, *ibid.*

¹⁹⁵ Exposiciones:

2005, *Emerging Technologies and Art Gallery*, Siggraph, Los Angeles, Estados Unidos.

2006, *Fleshing Out*, Symposium + Workshop, V2_Lab, Rotterdam, Holanda.

2006, *Digifest: mods*, Harbourfront Centre and Ontario Science Centre, Toronto, Canada.

2007, *Speculative Data and the Creative Imaginary: shared visions between art and technology*, National Academy of Sciences, Washington D.C, Estados Unidos.

¹⁹⁶ Thecla Schiphorst, “Really, Really, Small: The Palpability of the Invisible”, *CC07, Creativity and Cognition Conference*, Washington, DC, June 13-15, 2007, pp. 298-301.

enviar su ritmo de respiración a una persona diferente, que lo recibe como una ventilación sutil bajo su falda- y de uno al grupo –cuando todos los usuarios sincronizan sus respiraciones y así activan las luces atenuadas en la superficie de sus faldas.¹⁹⁷ Por lo tanto, la obra funciona en muchos niveles, contribuyendo a la auto-comprensión, la comunicación y el esfuerzo colaborativo. [Imágenes 21, 22]

Los participantes que llevaban estos vestidos durante los talleres artísticos mencionaron una sensación de calma, introspección, de estar a gusto dentro de los sonidos y los movimientos generados por el vestido. Es interesante ver, en comparación con las obras interactivas mencionadas anteriormente, que la combinación de elementos físicos y tecnológicos tiene el mismo efecto de tranquilidad en los participantes, que re-descubren el ritmo de su cuerpo. Al mismo tiempo, cuando la respiración se usa no solo como una herramienta de meditación, sino también como un medio de comunicación entre los usuarios, puede provocar una sensación de interconexión, como observaron los participantes.¹⁹⁸ Se puede decir que el uso de tecnologías de la biorretroalimentación en el arte interactivo genera un enfoque particular en lo que se refiere a los participantes, que no están tan preocupados por aprender el potencial del dispositivo tecnológico –como suele ser el caso cuando se trata de novedades tecnológicas- sino de explorar su potencial para crear una conexión con el propio cuerpo y los demás.¹⁹⁹

El tema común detrás de estas obras de arte es el esfuerzo por ampliar la conciencia corporal a través de la atención a la respiración y el movimiento. Este concepto ya

¹⁹⁷ Thecla Schiphorst, “Breath, skin and clothing: Using wearable technologies as an Interface into ourselves”, *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, PADM 2 (2), Intellect 2006, pp. 171-186.

¹⁹⁸ Para más detalles sobre las observaciones de los participantes, véase: Thecla Schiphorst, *The Varieties of User Experience. Bridging Embodied Methodologies from Somatics and Performance to Human Computer Interaction*. PhD dissertation, Plymouth: University of Plymouth, 2008, pp.186-194.

¹⁹⁹ Chris Salter, *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*, Boston: MIT Press, 2010, p.338.

existe en las artes performativas,²⁰⁰ pero con la intervención de la tecnología se puede mejorar, mediante el conocimiento de los datos físicos de nuestro cuerpo.

Para Schiphorst la respiración es una forma de comunicación; subcientemente podríamos estar sincronizando nuestras respiraciones cuando tratamos de alinear la comunicación no-verbal:

Respirar junto con el otro es una forma física de sincronizarse con el estado del cuerpo de otra persona, lo que permite un intercambio del estado interno, representado a través de múltiples señales fisiológicas, y sincronizado a través de la atención. En tiempos de apremios físicos tales como la muerte, la enfermedad, la angustia, y también los estados de intimidad, los cuerpos humanos instintivamente conectan con el otro a través de la sincronización de la respiración, ya sea conscientemente o inconscientemente. Esto se puede ver en el trabajo de las parteras y las ayudantes del parto; los entrenadores deportivos durante el entrenamiento de alto nivel físico; en las técnicas de meditación que calman y tranquilizan el cuerpo; en el trabajo de los terapeutas del dolor que utilizan la atención para volver a dirigir el estado propioceptivo del cuerpo.²⁰¹

Los argumentos presentados por la artista en relación a la respiración como una forma de comunicación y la forma en que presenta sus obras revelan una influencia de Merleau-Ponty. En cuanto a su obra, es relevante subrayar el empleo consciente de las técnicas de control de la respiración, con el fin de involucrar a la audiencia en la interacción.²⁰² A través de su obra de arte destacan las formas alternativas de auto-expresión, mediante la combinación de elementos corpóreos con tecnologías interactivas; así su obra resume los principales argumentos expuestos en este capítulo y nos introduce en el punto de vista principal del capítulo siguiente: el aliento en las prácticas culturales. También es importante destacar que Schiphorst centra su investigación artística y científica en tecnologías portátiles, lo que significa que el trabajo artístico no está restringido por los límites del espacio de exposición, sino que

²⁰⁰ Véase capítulo IV de la tesis.

²⁰¹ Schiphorst 2006, 171-186. Véase capítulo IV de la tesis.

²⁰² Schiphorst 2006, *ibid.*

existe la posibilidad de seguir al usuario en el espacio urbano, creando una manera diferente de interactuar con el espacio y la gente.

Esta tecnología es muy importante en la creación de nuevos nodos de interacción en el espacio, que es el caso de la realidad aumentada, así, como veremos a continuación.

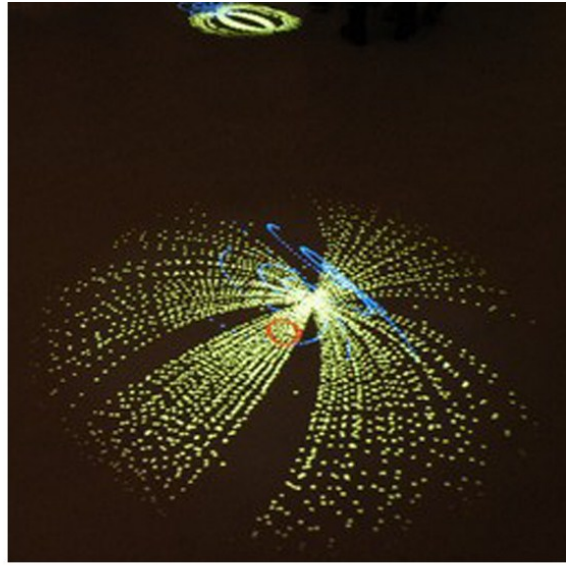


Imagen 19. Tecla Schiphorst, *Whisper[s]*, 2003. Instalación interactiva.

Imagen 20. Tecla Schiphorst, *Whisper[s]*, 2003. Instalación interactiva.

Imagen 21. Tecla Schiphorst, *Exhale*, 2007. Interfaz de wearable computer y performance.

Imagen 22. Tecla Schiphorst, *Exhale*, 2007. Interfaz de *wearable computer* y performance.

3.2.6 Hackear el espacio urbano: el arte de realidad aumentada

Como sustrato para la acción artística, la ciudad es un lugar con valores simbólicos ya estructurados, que influyen en las personas y sus acciones. Los artistas que trabajan en el espacio urbano parecen ser conscientes de este hecho, por lo que las obras de arte de realidad aumentada y el arte callejero están intrínsecamente conectadas a su entorno, creando un diálogo con la ciudad y sus habitantes.²⁰³

Hoy en día, cada vez se hace más evidente que el espacio invisible e inmaterial está sobresaturado de información, que fluye a través del aire, a la espera de ser procesada y visualizada con el dispositivo adecuado. La tendencia actual parece ser la realidad aumentada: las gafas de Google²⁰⁴ que añaden una capa de realidad virtual en el mundo real con un flujo constante de información, los códigos de respuesta rápida que se pueden escanear a través de dispositivos móviles para acceder directamente a un sitio web, los teléfonos inteligentes que proporcionan conexión constante a Internet. Dentro de este contexto, es interesante examinar el arte de la realidad aumentada que se basa en este desarrollo, teniendo en cuenta que la investigación artística a menudo precede las aplicaciones comerciales de estas tecnologías.

El *lifeClipper 3* (2009-2010)²⁰⁵ de Jan Torpus se desarrolla entre el aire que está saturado de datos y la superficie de la ciudad, mediante la aplicación de imágenes de realidad aumentada en un parque en Basilea. A través de un dispositivo que se coloca en la cabeza, los usuarios son capaces de explorar una nueva dimensión en el espacio, donde se funden imágenes reales e imágenes de juego. Los usuarios exploran este espacio moviéndose, mirando a su alrededor y respirando de diferentes maneras.

²⁰³ Página web de la tesis *Art-Breath* [online] <<http://art-breath.com/augmented-reality-art>> (Consulta: 6 de Febrero de 2013)

²⁰⁴ “Project Glass”, Sitio web con información sobre el proyecto, [online] <<https://plus.google.com/111626127367496192147/posts>> (Consulta: 10 de abril de 2012).

²⁰⁵ La obra se presentó en 2011 en el parque St Johann en Basilea, Suiza. Para más información véase “LifeClipper 3”. [online] <<http://www.lifeclipper3.torpus.com>> (Consulta: 6 de junio de 2012).

Cada paseo con el *lifeClipper 3* es único, ya que el programa se ve afectado por las decisiones de cada usuario y las condiciones específicas de cada momento de la experiencia, como la luz del día, el clima, la temperatura, y los encuentros al azar con personas y animales. Por lo tanto, el azar y la voluntad personal contribuyen en la creación de una experiencia única, que altera la forma en que los usuarios perciben el espacio del parque y de sus propios cuerpos. [Imagen 25]

La realidad aumentada de Julian Oliver también tiene como objetivo crear nuevas formas de experiencia a través de los movimientos y las acciones del usuario, con una actitud más subversiva. El *Artvertiser* (2008)²⁰⁶ gira en torno a los lugares de la ciudad que están llenos de imágenes publicitarias, actuando justo sobre estas superficies. A través de una plataforma de software, los puntos publicitarios se sustituyen con imágenes de arte en tiempo real. Estas obras de arte, creadas por adelantado por una multitud de artistas –a veces como una parodia o una respuesta al anuncio original, a veces como una creación completamente diferente– se hacen visibles cuando alguien mira los anuncios a través de gafas especiales o de un dispositivo móvil. En la medida en que la obra se basa en un código fuente abierto, que puede ser descargado y modificado por cualquier usuario, el artista subraya el espíritu de colaboración por debajo de la evolución tecnológica. Por otra parte, cuestiona la establecida red de visibilidad que existe dentro de la ciudad y la distribución jerárquica del espacio, mediante la visualización de un flujo de datos que proviene de una fuente independiente, y no de las autoridades, las empresas de publicidad o los “gigantes” de Internet –los sitios web más populares. [Imagen 23]

²⁰⁶ “The Artvertiser”, sitio web con información sobre el proyecto, [online] <<http://theartvertiser.com>> (Consulta: 10 de abril de 2012). Presentaciones del proyecto:
2010, Transmediale, Berlin
2010, Media Facades Festival, Bruselas
2011, Image Festival, Rotterdam
2011, M-CULT, Helsinki.

El proyecto *Augmented Reality Advertising Takeover* (2011)²⁰⁷ por Public Ad Campaign and the Heavy Projects comparte el mismo objetivo de subvertir la política de distribución de las imágenes artísticas y publicitarias, tradicionalmente asignada a las instituciones de arte y los establecimientos económico-políticos, respectivamente. Una vez instalada la aplicación del proyecto en un dispositivo móvil (un teléfono inteligente o una tableta), el espectador puede ver los gigantescos carteles publicitarios sustituidos por obras de Ron English, John Fekner, Posterboy, Doctor D and OX. Se trata de una exposición de realidad aumentada de imágenes de arte callejero, que rompe con los límites estrictos de los espacios de exposición y se expande en la ciudad. [Imagen 24]

La selección de las obras pone de relieve el carácter subversivo del proyecto. Los artistas que se presentan aquí tienen una trayectoria importante en el espacio urbano, por invadir la ciudad y cambiar su apariencia predetermined; la mayoría de ellos pertenecen a la primera generación de artistas callejeros, que intervinieron en las imágenes publicitarias y presentaron sus propios mensajes a través del “culture jamming”. El Arte callejero (Street art) se apodera de los “no-lugares” de la ciudad – los bloques de viviendas masivos, los muros derruidos, los barrios decadentes, las cadenas de tiendas y carreteras- y los des-anonimiza, convirtiendo lo invisible en visible de nuevo. Al igual que los hackers, estos artistas alteran las reglas establecidas en la matriz urbana y encuentran “desvíos” para cambiarlas, mediante la creación de nuevos nodos de significado en el espacio.

Mediante el uso de imágenes de arte callejero no visualizadas directamente en las paredes reales de la ciudad, sino a través de un dispositivo digital, el proyecto alude a la fuerte conexión entre el arte de la calle y las tecnologías digitales, sobre todo

²⁰⁷ El proyecto se presentó en Times Square, Nueva York Para más información véase “Augmented Reality Takeover in Times Square” [online]
<<http://www.theworldsbestever.com/2011/07/26/augmented-reality-advertising-takeover-in-times-square>> (Consulta: 30 de julio de 2012).

Internet. A pesar de que el arte callejero surgió antes que la expansión de las tecnologías de la información, Internet le dio un impulso importante: de hecho, el arte de la calle está caracterizado como “el primer verdadero movimiento de arte post-Internet, perteneciendo igualmente en los espacios reales y digitales como un continuo en curso”.²⁰⁸

El arte callejero es el primer gran movimiento artístico que ha florecido gracias a Internet; su inherente carácter efímero es contrarrestado por la extensa documentación de imágenes de *street art* en línea, a través de archivos digitales que permiten la preservación y el crecimiento del movimiento. Lo que es igualmente importante aquí es el hecho de que el público ha actuado como un catalizador para la popularidad y la omnipresencia del arte callejero. Como es accesible a todo el mundo, la gente toma fotos y las difunde a través de la web, haciéndolas visibles a una gran audiencia y motivando por lo tanto a más artistas a involucrarse en el movimiento.

Este desarrollo ilustra cómo descargar y compartir información contribuye a la creación de la cultura, como se mencionó anteriormente. Se trata de “La obra de arte en la era de la difusión digital instantánea”.²⁰⁹

En resumen, a través del uso del arte de realidad aumentada, la experiencia del espacio inmaterial y virtual se extiende más allá de la pantalla del ordenador y los espacios de arte; esta experiencia viene del corazón de la vida cotidiana, incorpora los movimientos de nuestro cuerpo y nuestra experiencia cotidiana y los transforma en algo nuevo. En esta transformación los usuarios participan activamente junto con los artistas, ya que tienen el poder de intervenir en el núcleo de las obras de arte, descargando archivos y cambiando el código subyacente a las obras o difundiendo y

²⁰⁸ Martin Irvine, “The Work on the Street: Street Art and Visual Culture”, en Barry Sandywell; Ian Heywood (eds.), *The Handbook of Visual Culture*, London and New York: Berg, 2012, pp.235-278.

²⁰⁹ Irvine 2010, pp.235-278.

cambiando la recepción de ciertos movimientos artísticos. De esta manera, se puede dar una nueva morfología al espacio urbano, que no depende de la arquitectura oficial, sino que se basa en la visión personal.

Mientras que la Web 2.0 da paso a la Web Mobile, y los usuarios permanecen conectados constantemente, a través de sus teléfonos inteligentes y los dispositivos móviles, se hace cada vez más fácil tener acceso al arte de realidad aumentada; los dispositivos particulares del pasado, tales como dispositivos de pantalla para la cabeza, son sustituidos por aplicaciones fácilmente descargables, que ayudan a que el mundo aumentado se extienda por casi todas partes.

Rompiendo los vidrios protectores de los museos y haciendo caso omiso de las señales, el arte digital llega al público más allá de los espacios rígidos de los museos y los modos tradicionales de percepción, al centro de la vida cotidiana.

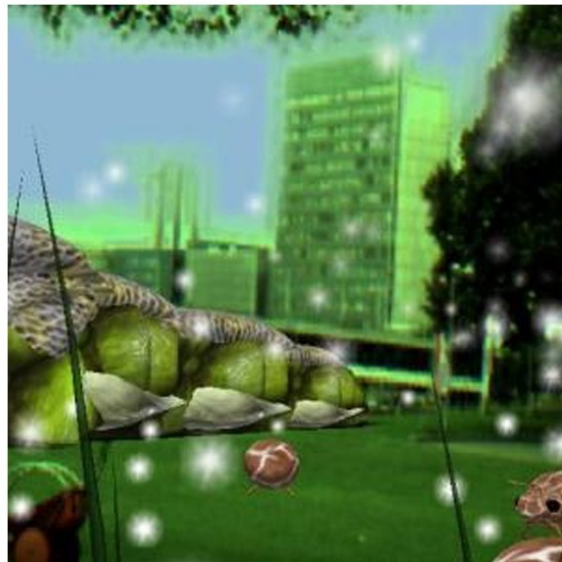


Imagen 23. Julian Oliver, *Artvertiser*, 2008. Intervención de realidad aumentada en el espacio público.

Imagen 24. Public Ad Campaign and the Heavy Projects, *Augmented Reality Advertising Takeover*, 2011. Intervención de realidad aumentada en el espacio público.

Imagen 25. Jan Torpus, *lifeClipper 3*, 2009-2010. Intervención de realidad aumentada en el espacio público.

**Un Índice de la Respiración: Filosofía, Prácticas Culturales y
Creación artística**

*Las palabras vienen del caos
para iluminar un intervalo en la vida
y luego regresan al mismo sitio donde estamos [...]
La bala de la vida
Con un aliento podrás volar
Encima de los edificios del mundo
Konstantinos Vita²¹⁰*

4.0 El camino de la respiración: un vínculo entre la filosofía, el ritual y el arte

En el capítulo anterior se explicó cómo la condición inmaterial –un estado donde la materia mínima soporta una carga máxima de información- ha ampliado las posibilidades de experimentar la cultura y el cuerpo humano. Dentro de este contexto, las divisiones tradicionales entre el cuerpo y la mente, la tecnología y el arte han sido abolidas. Para llevar esta investigación un paso más allá, es interesante ver cómo lo corporal y lo espiritual se relacionan en tradiciones distintas, a través de la dinámica de la respiración, y cómo estas tradiciones han tenido un impacto en el pensamiento y la acción artística.

La respiración es una función básica corpórea que conecta al ser humano con el mundo y reafirma la unidad de cuerpo y mente. Como una expresión casi inmaterial de la existencia corporal, se utiliza en diferentes prácticas culturales y acciones artísticas para involucrar al público con el ritual o la obra en cuestión. Las obras artísticas presentadas anteriormente, que emplean tecnologías de la biorretroalimentación para ayudar a los participantes a tomar conciencia de su cuerpo, nos han introducido en esta idea. Más allá del universo de la alta tecnología,

²¹⁰ Konstantinos Vita, “Οι γερανοί”, *Super Stella*, Athens: Minos EMI, 1999.

numerosas culturas en diferentes épocas y lugares han desarrollado prácticas relacionadas con la respiración que ayudan a la gente a conocer su mente y su cuerpo, expandiendo su potencial.

Dichas prácticas se analizarán aquí, a través de un enfoque que parte del aliento en la filosofía antigua y se extiende a las prácticas culturales que se vinculan con la respiración. Estas ideas ayudan a abordar las obras artísticas donde la respiración es la materia prima que las sostiene o el tema principal de referencia.

La respiración siempre ha estimulado el pensamiento humano, incluso cuando el ser humano interpretaba su cuerpo y su entorno a través de la nébula del mito. Desde tiempos antiguos, el aliento era algo más que una función del cuerpo; era un vehículo de vida, pensamiento y conocimiento. Es lo que pone de relieve la antigua filosofía griega, donde el aire y la respiración se presentan como los elementos más básicos del universo y de la vida humana, respectivamente. Además, es importante tener en cuenta que la respiración ha sido el núcleo de diferentes prácticas tradicionales y religiosas. Uniendo la teoría y la práctica, la cultura india ha desarrollado un sistema de pensamiento y de acción donde la respiración es la herramienta básica que ayuda a la comprensión y la formación del pensamiento.²¹¹

El pensamiento oriental ha tenido un impacto significativo en la filosofía de Luce Irigaray, que parte de un enfoque feminista para proponer una nueva ontología del ser, basada en la respiración. La tradición india resulta afín a la fenomenología, como se comentó anteriormente, al igual que la fenomenología intenta entender el control de la respiración y la disnea. Estos hilos de pensamiento interconectados, crean un marco de entendimiento sobre la conexión entre la respiración y la inmaterialidad que surge en la cultura visual, mientras destacan que la creación artística se ve influenciada por diversas teorías y prácticas culturales preexistentes.

²¹¹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 2006 (1958), lemas: *aire* y *respiración*.

Sin duda, hay un cierto riesgo cuando se trata de mantener un enfoque intercultural, ya que cada investigador tiene una perspectiva determinada que proviene de su propia educación y cultura –que en este caso, es sobre todo la filosofía griega y europea.

Cada vez que se elige un enfoque interdisciplinario e intercultural, se debe evitar el peligro de mirar a las culturas diferentes desde una perspectiva “occidental”, de forma que si una cultura no viene del Occidente, se somete a un análisis que sigue a la “lengua franca de la ciencia, dominada por criterios occidentales”.²¹² Como Pepi Rigopoulou observa:

Cada enfoque similar intercultural incluye tendencias habladas o tácitas de sincretismo, un intento de propiciar la aparición de nuevos esquemas y soluciones en el espacio privado del otro –o un espacio que queremos tener en común- desde el diálogo con el otro.²¹³

Comparar diversas expresiones culturales también implica un alto riesgo de simplificar en exceso. Por lo tanto, el enfoque principal durante el análisis actual no será la comparación, sino la analogía entre las tendencias examinadas. Es importante subrayar que lo que más nos interesa aquí no es la presentación de las culturas mencionadas, sino el papel del control de la respiración en cada una de ellas, la unidad de lo corporal con el intelecto y cómo estos conceptos se extienden en la práctica artística.

La mayor parte de las obras mencionadas en este capítulo son instalaciones de arte que se centran en el aliento o la disnea. Se hará evidente que la poética de la respiración reúne a artistas de todo el mundo -Italia, Brasil, Cataluña, Grecia, Estados Unidos, Corea y Alemania- que trabajan con diferentes medios. En la selección de artistas se se tuvo en cuenta la importancia que cada uno de ellos le daa la respiración

²¹² Pepi Rigopoulou: Πέπη Ρηγοπούλου, *Το σώμα, Ικεσία και απειλή*, Αθήνα: Πλέθρον, 2003, p.186.

²¹³ *Ibid.*, p.189.

dentro del marco más amplio de su trabajo, excluyendo así a otros artistas que han trabajado con el aliento sin dedicar una cantidad considerable de su obra a ello.

Sin duda, podrían proponerse caminos alternativos que estuvieran relacionados con la respiración. Algunos de ellos se mencionan solo brevemente: como el olfato, por ejemplo, en relación con la obra de Lygia Clark. Sin embargo, la elección de las obras es acorde al marco teórico, que enfatiza el papel de la respiración como un elemento inmaterial que reúne el cuerpo con el mundo, como un símbolo de la vida y la muerte y como una práctica activa que puede llevar a cambiar el estado de conciencia.

Dentro de este pensamiento, el primer paso del análisis pone el tema de la respiración en una perspectiva histórica, a través de los ejemplos de Piero Manzoni, que creía que se podía hacer arte con cualquier parte del cuerpo, Francisco Torres, quien vio la respiración como una acción repetitiva y Giuseppe Penone, cuya investigación se centra en la forma de la respiración y la relación del hombre con la naturaleza. Posteriormente, el análisis sigue el trabajo individual de los artistas de finales del siglo XX y principios del XXI. Como en el capítulo anterior, se trata de un análisis organizado en base a los artistas –y no a obras de arte dispersas– al intentar presentar los ejemplos más significativos en los que se encuentran el arte y la respiración. Por lo tanto, hay temas que se repiten y otros que se destacan una sola vez.

Por ejemplo, la obra de Lygia Clark se orienta hacia las cualidades terapéuticas de la respiración. Nikos Navridis, por otra parte, ha explorado el tema de la respiración ampliamente, en instalaciones de vídeo, acciones en directo, sonidos, pinturas y construcciones arquitectónicas, creando un “índice” exhaustivo del aliento con medios artísticos; por eso, su trabajo se estudiará con especial atención. Posteriormente, nos centraremos en la combinación de la respiración con diferentes elementos, a través de las obras de Bill Viola, que conecta la respiración con el agua,

como un vocabulario básico para hablar sobre la vida y la muerte, Danae Stratou, una artista que trabaja con la tierra y el aire, y Kimsooja, que explora principalmente la respiración en combinación con “el fuego”-es decir, la luz. El análisis se concluirá con las obras de Edith Kollath, que tienen los poderes frágiles y transformativos de la respiración como punto central de su obra, y de Sabrina Raaf, que mantiene una visión más “pragmática”, mediante el análisis de la sustancia química y los organismos vivos dentro del aliento.

4.1 Antecedentes teóricos

He mantenido la respiración durante años –la he mantenido para la vida querida. Y yo podría haber asfixiado si (a pesar de mí), no hubiera tenido que dejarla salir periódicamente. ¿Fue mía, después de todo? ¿Al dejarla ir, la he perdido? ¿Era (es) exhalar simplemente una corriente de moléculas rociando de la nariz?

Allan Kaprow²¹⁴

4.1.1 La materialidad y espiritualidad de la respiración: Aristóteles y la tradición de la Grecia antigua

La noción de que el aire es un elemento que une el cuerpo con el universo y la mente con el cuerpo, que se da a menudo en las obras que se presentan en este capítulo, es particularmente prominente en la cultura griega, como se ve en el lenguaje y la filosofía.

En griego, los conceptos de aliento, espíritu y alma están etimológicamente interconectados. *Psique* (alma) proviene del verbo *psiquo*, que significa respirar, soplar. Un sinónimo de este verbo es *pneo*, que es la raíz de las palabras *pnoe* –un soplo de aire, un aliento- y *pneuma* –espíritu o mente (la raíz para la palabra “neumática”). *Anapnoe* es un *pnoe* repetitivo, es decir, la respiración.

²¹⁴ Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley: University of California Press, 1993, p.196.

Los conceptos de aire, mente, espíritu y alma están contenidos en el *anapnoe*, y por lo tanto, era normal para la cultura griega antigua considerar estos significados como interdependientes.

En la poesía homérica la respiración se identifica con la vida. El aire que fluye en el cuerpo era capaz incluso de engendrar vida, como se ve en la *Iliada*,²¹⁵ donde el viento Céfiro era el padre de los caballos de Aquiles. Por otra parte, según la tradición homérica el pensamiento se originaba en los pulmones, que proporcionan el aire para el habla²¹⁶ –como veremos en el próximo capítulo.

El aire y la respiración se convierten en el foco de investigación constante en la filosofía y la ciencia griega. El aire fue identificado como un elemento de los filósofos pre-socráticos, un elemento unificador del mundo natural, pero al mismo tiempo de naturaleza múltiple. Los griegos hacen una división entre el *aer*, la atmósfera húmeda que rodea la tierra, y el *éter*, el aire luminoso que está por encima de las nubes; por otro lado, el aire tiene calidades diferentes en función de su aspecto, apariencia y estado, resultando así en una distinción entre la respiración (*pnoe*, *pneuma*) y el viento.²¹⁷

Para Anaxímenes de Mileto el aire es el principio originario del universo; según él, todos los elementos del mundo natural se originan en el aire, que cuando está enrarecido se convierte en fuego y cuando se condensa se convierte en agua y tierra.

²¹⁵ Homero. *Iliada*, Texto original. [online] <<http://el.wikisource.org/wiki/Ιλιάς>> (Consulta: 6 de septiembre de 2011), líneas 148-151:

[...] Αὐτομέδων ὕπαγε ζυγὸν ὠκέας ἵππους / Ἐάνθον καὶ Βαλίον, τὸ ἅμα πνοιῆσι πετέσθην, / τοῦς ἔτεκε Ζεφύρω ἀνέμῳ Ἄρπυια Ποδάργη / βοσκομένη λειμῶνι παρὰ ῥόον Ὠκεανοῖο.

([...] Automedonte puso caballos veloces en el arnés / Janto y Balio, que volaron juntos tan rápido como el viento / Podarge, la arpía, había concebido estos caballos por el viento Céfiro / mientras pastaba en un prado al lado de la corriente del Océano.

²¹⁶ Véase pp.291-292 de la tesis.

²¹⁷ Steven Connor. “Breathing Building Space”, en Monika Bakke (ed.), *Going Aerial, Air, Art, Architecture*, Maastricht: Jan Van Eyck Academie, 2006, p.50

Para él el aire era el aliento del universo, una fuente siempre viva y divina.²¹⁸ Consideraba el alma humana como el aire que nos mantiene unidos; además, la respiración y el aire se presentaban como los elementos que rodean todo el cosmos: “A medida que nuestra alma, [...] siendo aire, nos mantiene unidos y nos controla, de la misma forma, la respiración y el aire encierran al mundo entero”.²¹⁹ Según Aecio, Anaxímenes utiliza el aire y la respiración como sinónimos.²²⁰

Para Anaxímenes, el aire es algo sustancial; por lo tanto, el alma humana tiene un aspecto determinado material, ya que está hecha de aire²²¹ –la misma materia fluye por el universo. En este sentido, se hace evidente que para Anaxímenes la división entre materia y espíritu, cuerpo y mente, el ser humano y el mundo es insignificante; es el mismo aire, un aliento que fluye por el medio ambiente y cualquier tipo de vida. Por lo tanto, el punto de vista de Anaxímenes se opone a la tendencia separatista que surgiría con Sócrates y Platón, y culminaría en el cartesianismo mucho más adelante;²²² al mismo tiempo, su visión unificadora sobre el mundo le pone en la misma línea que las teorías orientales que serán analizadas próximamente.

Siguiendo un enfoque igualmente materialista, Demócrito sostiene que la función principal de la respiración es ejercer presión sobre el cuerpo, para que el alma y la mente permanezcan en su sitio. Demócrito pone las bases para el desarrollo de la

²¹⁸ Georgios T. Halkias. “Between Breaths”, en BAKKE, Monika (ed.), *Going aerial, air, art, architecture*, Maastricht: Jan van Eyck Academie, 2006, pp.48-61.

²¹⁹ Aetius 1, 3, 4 en Kirk G. S.; Raven, J. E.; Schofield M. (eds). *The Presocratic Philosophers: A Critical History with a Selection of Texts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983 (1957), p. 158-9: (la énfasis la he añadido yo): «Ἀναξιμένης Εὐρυστράτου Μιλήσιος ἀρχὴν τῶν ὄντων ἀέρα ἀπεφίνατο· ἐκ γὰρ τούτου πάντα γίνεσθαι καὶ εἰς αὐτὸν πάλιν ἀναλύεσθαι. Οἶον ἢ ψυχὴν, φησὶν, ἢ ἡμετέρα ἀήρ ὅσα συγκρατεῖ ἡμᾶς, καὶ ὅλον τὸν κόσμον πνεῦμα καὶ ἀήρ περιέχει· λέγεται δὲ συνωνύμως ἀήρ καὶ πνεῦμα».

²²⁰ Ibid.

²²¹ Aetius usa las palabras ἀήρ (aire) y πνεῦμα (soplo, espíritu, respiración) respectivamente. Véase Aetius 1, 3, 4 y Benso, Silvia. “*Psychē, Pneuma and Air: Levinas and Anaximenes in Proximity*”, *Athena*, 2006, Nr.2. [online] <<http://lkti.lt/athena/pdf/2/16-28.pdf>> (Accessed May 12, 2012).

²²² Benso 2006. Ibid.

teoría atómica, por lo que su visión de la respiración debe ser vista dentro de este contexto. Según él, el alma y la mente, como todo lo demás en el cuerpo,²²³ son átomos; es decir, el aliento, el alma y la mente tienen una sustancia material. Los átomos que constituyen el alma, que hacen posible la vida y el movimiento, se mantienen en su sitio debido al poder de la respiración. Si no fuera por la respiración, la presión de la atmósfera sobre el cuerpo obligaría a los átomos a salir de él. Cuando la respiración se detiene, no hay nada para mantener el alma y la mente en el cuerpo, así que fluyen y se dispersan en la atmósfera, lo que lleva a la muerte.²²⁴

Hipócrates, un contemporáneo de Demócrito, es una de las figuras más prominentes de la historia de la medicina; aunque en sus escritos se observa una distinción entre la mente y el cuerpo, hay que destacar que considera la respiración como el elemento que conecta todo. Según Hipócrates el cerebro es

el intérprete de lo que viene al cuerpo desde el aire [...] Porque es el aire que proporciona la conciencia [...] En cuanto al conocimiento, el cerebro es la parte que transfiere significados; porque cuando el hombre toma un respiro, el aire llega primero al cerebro y desde allí se distribuye por el resto del cuerpo, dejando en el cerebro lo mejor y los elementos de la conciencia y del pensamiento.²²⁵

²²³ Aristotle, *On Breath*, chapter IV, 472: «Δημόκριτος δ' ὅτι μὲν ἐκ τῆς ἀναπνοῆς συμβαίνει τι τοῖς ἀναπνέουσι λέγει, φάσκων κωλύειν ἐκθλίβεσθαι τὴν ψυχὴν· [...]λέγει δ' ὡς ἡ ψυχὴ καὶ τὸ θερμὸν ταῦτόν, τὰ πρῶτα σχήματα τῶν σφαιροειδῶν». (Democrito dice que el resultado de la respiración en los que respiran es que preventa que el alma salga del cuerpo [...] También dice que el alma y el calor son la misma cosa, partículas esféricas elementares.

²²⁴ Véase también: Ronald M. Polansky, *Aristotle's De Anima*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p.68.

²²⁵ Hippocrates [c.400 BC], *On the sacred disease*, Paris: E. Littre, 1849, párrafo 16: “Κατὰ ταῦτα νομίζω τὸν ἐγκέφαλον δύναμιν πλείστην ἔχειν ἐν τῷ ἀνθρώπῳ· οὗτος γὰρ ἡμῖν ἐστὶ τῶν ἀπὸ τοῦ ἥερος γινομένων ἐρμηνεύς, ἣν ὑγιαίνων τυγχάνη· τὴν δὲ φρόνησιν αὐτῷ ὁ ἀῆρ παρέχεται. Οἱ δὲ ὀφθαλμοὶ καὶ τὰ οὖατα καὶ ἡ γλῶσσα καὶ αἱ χεῖρες καὶ οἱ πόδες οἷα ἂν ὁ ἐγκέφαλος γινώσκη, τοιαῦτα πρήσσουσι· γίνεται γὰρ παντὶ τῷ σώματι τῆς φρονήσιος, ὡς ἂν μετέχη τοῦ ἥερος. Ἐς δὲ τὴν ξύνεσιν ὁ ἐγκεφαλός ἐστιν ὁ διαγγέλλων· ὁκόταν γὰρ σπάσῃ τὸ πνεῦμα ἄνθρωπος ἐς ἑωυτὸν, ἐς

A pesar de la falta de precisión médica de la teoría hipocrática, lo interesante aquí es su creencia de que el aire está vinculado con la conciencia humana, trayendo significados y pensamientos del medio ambiente al cerebro humano.²²⁶ En este sentido, hay una cierta relevancia a las prácticas del Oriente, donde el control de la respiración –del aire que entra en el cuerpo– provoca diferentes estados de conciencia. Pero lo más importante es que Hipócrates tenía razón en ver el aire como portador de sentidos; como ya se ha señalado, el aire es un portador de información, lo que se hace aún más evidente en la realidad contemporánea.²²⁷

Para Platón la respiración es un elemento de constante intercambio con el medio ambiente, que ayuda al cuerpo a mantener su temperatura. Platón se centró en la respiración como una función del cuerpo, creyendo que todo el cuerpo participa en el proceso de la respiración, y no solo la boca y la nariz. Considerando el hecho de que no puede haber ningún vacío en la naturaleza, en *Timaius*²²⁸ analiza el proceso de la respiración como un constante intercambio de aire entre el cuerpo y el medio ambiente; durante la exhalación, por ejemplo, el aire que rodea el cuerpo entra a través de la piel. Durante la inhalación se calienta el aire dentro del cuerpo, que luego se exhala caliente en el medio ambiente. Otra vez, la precisión científica es de poca importancia aquí; lo más importante es reconocer cómo la visión platónica ha influido en diversas nociones filosóficas sobre la respiración y el cuerpo –y sobre todo cómo a través de la respiración el cuerpo se relaciona con el mundo.

τὸν ἐγκέφαλον πρῶτον ἀφικνέεται, καὶ οὕτως ἐς τὸ λοιπὸν σῶμα σκίδναται ὁ ἀήρ, καταλιπὼν ἐν τῷ ἐγκεφάλῳ ἐωυτοῦ τὴν ἀκμὴν καὶ ὃ τι ἂν ἔη φρόνιμόν τε καὶ γνώμην ἔχον”. El texto original también se puede consultar en [online] <http://el.wikisource.org/wiki/περί_ιερῆς_νοῦσου> (Consulta: 10 de junio de 2012).

²²⁶ La medicina tradicional china también se ocupa del flujo de aire dentro del cuerpo: *Chi*, el aliento vital, fluye dentro del cuerpo en canales, que se llaman meridianos. Si este flujo se interrumpe, se bloquea o se desequilibra, puede resultar en la enfermedad. Por lo tanto, técnicas terapéuticas tienen que aplicarse para ajustar la circulación de Chi. Sreenath Nair, *Restoration of Breath, Consciousness and Performance*, Amsterdam: Rodopi, 2007, pp.58-63.

²²⁷ Véase p.258 de la tesis.

²²⁸ Plato, *Timaius*, Athens 1993

El tratado de Aristóteles *De la Respiración* intenta combinar un enfoque fisiológico sobre el aliento con una referencia al alma. A pesar de que este tratado carece de la consistencia de sus otras obras y por lo tanto su autoría está en disputa, ya que se ha integrado en la filosofía occidental como parte de la tradición aristotélica, es útil saber cómo aborda los conceptos de la respiración y la materia.

Aristóteles comienza con un análisis de las opiniones de los filósofos precedentes sobre el aliento. Luego analiza la función de la respiración en el cuerpo y sostiene que el alma y la emoción están interconectadas por la dinámica de la respiración.

Según Aristóteles, la respiración, el pulso y la digestión de los alimentos son las funciones principales del cuerpo. El aire nutre el cuerpo de la misma manera que lo hacen los alimentos. Por lo tanto, para Aristóteles el aliento tiene una sustancia material; es el aire que entra en el cuerpo y se convierte en materia y energía, al igual que la nutrición.

Aparte de la dimensión física, Aristóteles se centra en cómo las emociones –el miedo, la expectación, el conflicto– pueden influir en la pulsación del cuerpo y la respiración.

Además, para Aristóteles la respiración es el factor unificador de la mente y del cuerpo, que él ve como dos entidades separadas. La dinámica del aire en el cuerpo provoca movimientos psicofísicos que dan lugar a diferentes tipos de emociones, pensamientos y acciones. Así que, como la respiración mueve el cuerpo, despierta los sentidos y estimula la mente, resulta ser el elemento principal en la formación del alma.

Por lo tanto, los pensadores griegos más destacados estudian la base material de la respiración y cómo unifica el cuerpo con el medio ambiente y la dimensión corpórea del ser con la mente. Así que, aunque el aliento y el aire son elementos invisibles, que rayan en el límite de lo inmaterial, se estudian en base a la forma en que se

perciben y los efectos que tienen en el ser humano y el mundo, respectivamente. Esto nos puede dar una idea sobre cómo lo inmaterial y la respiración constituyen elementos de creación artística: al centrarse en el proceso –y no en el objeto artístico– y en la experiencia –en vez del aspecto visual.

4.1.2 De la teoría a la práctica: El control de la respiración en la tradición india

Como se observó en la sección anterior, la aproximación teórica al fenómeno de la respiración trasciende los límites entre las diversas disciplinas y actividades; desde la medicina a la física y la filosofía, la respiración se convierte en el enlace que une diferentes campos de acción.

Se podría hacer la misma observación en cuanto al pensamiento de otra parte del mundo, donde la respiración se convierte en una forma aún más completa de conocimiento y experiencia: la tradición de la India tiene una conexión fuerte con la respiración, empezando por los textos literarios y religiosos y siguiendo por la filosofía, la medicina y las prácticas culturales cotidianas.

Es particularmente difícil observar y presentar las dimensiones múltiples del fenómeno de la respiración en la cultura de la India; cada texto, cada escuela filosófica tiene sus propias ramificaciones y diferenciaciones en la teoría y la práctica de la respiración. Por lo tanto, sin omitir la riqueza de la filosofía y la cultura india, aquí nos centraremos principalmente en ejemplos muy concretos, para no perder el foco principal del análisis: cómo las diferentes prácticas de respiración afectan a la práctica artística. Para conseguirlo, sería útil aportar una visión general del tema de la respiración en la cultura india, a partir de los textos sagrados sánscritos y en base a las prácticas filosóficas ampliamente conocidas, como por ejemplo el Yoga.

Los conceptos principales sobre el aire y la respiración han permanecido inalterables a través de los siglos, en el marco de una evolución filosófica con una secuencia casi ininterrumpida. La respiración es el indicador principal de vida en la India antigua, que conecta el espíritu universal (*Brahmán*) con el alma individual (*Atmán*). Es interesante apuntar que etimológicamente, el *Atmán* está conectado con la palabra sánscrita *Atma*, que significa viento, aliento y alma a la vez, lo que indica que, como en griego, también en la cultura india, la relación entre estos conceptos empieza por el significado inicial de la palabra.

Ya que la observación del cuerpo y del mundo comienza con la respiración, un concepto básico del pensamiento filosófico indio es el *praná*, el aire inhalado; es el aliento vital de la humanidad y la manifestación principal del alma. El proceso de la respiración se completa con *apaná*, el aire exhalado. La respiración se lleva a cabo a través del cuerpo entero –una resonancia distante de las teorías platónicas sobre el aliento– pero sin pasar de los pulmones: se consideraba que el lugar del aliento vital era el corazón. Se suponía que el proceso respiratorio pasaba por los vasos, que permiten el flujo de aire a través del cuerpo y estimulan las funciones del cuerpo, produciendo diferentes tipos de respiración vital.²²⁹

Estas respiraciones se describen en la tradición médica tibetana e india, diferenciadas según su movimiento dentro del cuerpo: hacia arriba, hacia abajo, hacia el exterior, hacia el interior o en todas las direcciones. Más concretamente, las cinco respiraciones diferentes son: el *praná* (el viento que soporta la vida), que está en el pecho y se desplaza hacia la boca y la nariz y se asocia con el sistema respiratorio; el *apaná* (el viento que presiona hacia abajo) que sigue la dirección opuesta, desde el ombligo hasta los pies, y es responsable de la excreción y el sistema reproductivo; el *samana* (el viento que ecualiza el fuego), que se mueve entre el *praná* y el *apana*,

²²⁹ Kenneth G. Zysk, “The Science of Respiration and the Doctrine of the Bodily Winds in Ancient India”, *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 113, No. 2, April - June, 1993, p.198.

desde el pecho hasta el ombligo, y está asociado con la digestión y los sentimientos de placer y dolor; el *udana* (el viento que se mueve hacia arriba) que se mueve desde la nariz hacia arriba en la cabeza y es responsable del habla; el *vyana* (viento difuminado) que se extiende por todo el cuerpo, es el responsable del sistema nervioso y de mantener el equilibrio entre las otras cuatro respiraciones.²³⁰

El enfoque en las dimensiones psicológicas y fisiológicas de respiración está presente en los textos sagrados escritos en sánscrito, los *Vedas* (1500 aC) y los *Upanishads* (800-400 aC).

Los *Vedas* (*Rig Veda*, *Yajur Veda*, *Samaveda*, *Atharvaveda*) contienen himnos e instrucciones acerca de los rituales,²³¹ destacando la importancia de la respiración en los versículos diferentes. El *Rigveda* asocia el *praná* con la vida; compara al viento cósmico en la atmósfera con la respiración, en el sentido de que el aliento también fomenta la vida. En el *Atharvaveda* la relación entre el viento y la respiración se estudia más a fondo, al presentar el *praná* como la fuerza primaria de todas las cosas en el universo; el viento es el enlace principal del aliento con el cosmos, siendo la fuente del aliento y el elemento que lo purifica. Los fuegos terrestres y atmosféricos respiran, el agua da aliento y el tiempo contiene la respiración y la mente; es decir, hay una fuerte conexión entre la respiración y el aire con todo en el universo.²³² En este sentido, se podría encontrar una analogía con la visión de Anaxímenes según la cual todo viene del aire.

Los versos atharvavédicos también mencionan que el aliento nace del alma, la única parte inmortal de un ser humano.²³³ Lo que también es interesante es que el habla y la recitación se vinculan con la respiración, como un paso inicial en el control de la

²³⁰ Halkias 2006, p.51.

²³¹ Nair 2007, p.69.

²³² Zysk 1993, p.200.

²³³ Zysk 1993, p.202.

respiración; como se analizará más profundamente en el próximo capítulo, esta afirmación ha sido verificada por la investigación médica.²³⁴

Los *Upanishads* analizan más detalladamente las cuestiones de control de la respiración, dando instrucciones sobre cómo alcanzar el máximo potencial físico y mental por medio de la respiración. La observación de la respiración, que es también presente en los tratados médicos clásicos, aquí comienza a tomar un rumbo diferente hacia el control de la respiración y la respiración rítmica.²³⁵

Sreenath Nair, en su tratado *The Restoration of Breath* proporciona un análisis detallado acerca de cómo el control de la respiración se presenta en los Upanishads y en los textos filosóficos y médicos:

La conciencia individual surge debido a los movimientos bi-polares de la respiración que tienen lugar en el cuerpo y no hay sentido de la conciencia antes de que el movimiento respiratorio, la Nada, tenga lugar en el cuerpo. El Bindu se explica en el Mandukya Upanishad como Brahman, la energía potencial que no se manifiesta, de que el universo surge a través de un movimiento bi-polar. La información más importante que obtenemos del Mandukya Upanishad en el contexto de nuestra discusión es que la respiración provoca la aparición de la conciencia individual.²³⁶

A través de diferentes ejemplos, Nair cimenta su teoría sobre cómo se utiliza el control de la respiración para llevar la mente a un estado alterado de conciencia; también se centra en la forma en que el control de la respiración se adopta en la performance como una herramienta para la formación del actor, lo que será más analizado en el capítulo siguiente.²³⁷ La respiración está vinculada con el proceso por el que se cambia el estado de la mente, se ayuda a la comprensión del ser, y se contribuye a una mejor canalización de la energía del cuerpo:

²³⁴ Véase pp.294-296 de la tesis.

²³⁵ Zysk 1993, p.204.

²³⁶ Nair 2007, p.75.

²³⁷ Véase pp.280-283 de la tesis.

Hay varias secciones en el Taittiriya Upanishad que defienden claramente la conexión entre la respiración y la fuente de energía vital del cuerpo diciendo que la respiración es la herramienta más importante de la práctica para explorar la potencial energía oculta dentro del cuerpo.²³⁸

Dentro de la misma investigación, Nair presenta de manera estructurada las diferentes respiraciones en función de los efectos que producen en el cuerpo y las acciones cotidianas con las cuales están conectadas. Según la tradición india, normalmente respiramos libremente a través de un orificio nasal, en el sentido de que el volumen de aire que entra en cada orificio nasal es diferente –lo que se puede observar también a través de nuestra experiencia cotidiana. El orificio que respira más fuerte es el “dominante” y los dos orificios cambian turnos según los días de la semana y los círculos del sol y de la luna. Cuando la nariz no sigue estos círculos óptimos de alteración, se producen cambios en la química del cuerpo, y consecuentemente una sensación de malestar. Para resolver estos problemas, la tradición india ofrece técnicas específicas de control de la respiración, para corregir cualquier anomalía en el funcionamiento nasal. Además, incluye análisis prolongados sobre qué tipo de actividades son más adecuadas para cada círculo nasal. Por lo tanto, el control de la respiración está relacionado con todas las manifestaciones de la vida cotidiana, del trabajo al bienestar corporal.²³⁹

El desarrollo de las prácticas de control de la respiración llevó a una bifurcación de las teorías relacionadas con el “viento corporal” dentro de la cultura india; los vientos del cuerpo quedaron dentro del espectro de estudio de la ciencia médica, mientras

²³⁸ Nair 2007, pp.75-76.

²³⁹ Por ejemplo, se recomienda embarcar en un viaje lejano cuando opera el orificio izquierdo mientras que se considera mejor regresar cuando opera el orificio nasal derecho. El orificio nasal izquierdo está asociado con la siembra, la jardinería, la amistad, la paz – el orificio nasal derecho con la práctica de la medicina, la matanza, la conducción, los juegos de azar, etc. Véase Nair 2007, pp.88-100.

que el control de la respiración se convirtió en una práctica habitual de los filósofos de yoga- lo que enriqueció la tradición de la respiración aún más.²⁴⁰

El yoga es una escuela filosófica basada en el conocimiento surgido de la tradición médica acerca de los diferentes vientos corporales, pero que se centra más en las técnicas de control de la respiración, con el fin de llegar a otro nivel de conciencia, donde uno alcanza un equilibrio espiritual y corporal. El yoga es un sistema completo de teoría filosófica combinada con práctica, que tiene en cuenta la meditación, la postura del cuerpo, el comportamiento social, la concentración, el bienestar y la respiración. Cada uno de estos temas se aborda en categorías separadas o “ramas”: la cuarta rama es el *Pranayama*, que se define como la extensión de la respiración. El *Pranayama* usa el control de la respiración para juntar el cuerpo y la mente, restringiendo los sentidos y facilitando un estado de conciencia más alto, donde el alma puede cohabitar con el espíritu universal. El control de la respiración está también presente en la quinta rama, como una herramienta de control de la mente. La sexta rama trata la meditación a través de técnicas de respiración; el objetivo es explorar las capacidades del cuerpo y la mente. La etapa final es el *Samadhi*, donde se produce el contacto con la fuente de energía potencial situada en la cosmología del cuerpo.²⁴¹

Las técnicas respiratorias del Yoga han llegado a todo el mundo, difundiéndose entre la cultura popular. Y a partir de ahí, han tenido un fuerte impacto sobre la cultura visual.

La cultura de la India muestra que respirar es pensar de manera diferente. Este conocimiento, que se encuentra en los rituales y las prácticas religiosas de todo el mundo, también es utilizado por artistas visuales, que tratan de influir en el aliento de los espectadores, para involucrarlos en la obra de arte más activamente.

²⁴⁰ Zysk 1993, p.204.

²⁴¹ Nair 2007, p.79.

4.1.3 La respiración en las prácticas religiosas y culturales

Es parte de nuestro conocimiento cotidiano que nuestro ritmo respiratorio se ve alterado en función de nuestra actividad física o nuestro estado de ánimo. Por ejemplo, si hacemos ejercicio, la respiración se intensifica, algo que también puede suceder al emocionarse, estresarse o enojarse. Por el contrario, si estamos tranquilos o dormidos, nuestra respiración se vuelve lenta y regular. Es fácil comprobar que lo contrario también es posible, es decir, seguir conscientemente diferentes ritmos respiratorios para cambiar el estado de ánimo; de esta forma, se puede alterar la respiración para cambiar el estado mental o emocional. Por ejemplo, en casos de ansiedad se puede tratar de regular la respiración para sentirse más tranquilo: al cambiar el modo de respiración (guiando el aire al estómago en vez de a los pulmones) o reduciendo el consumo de oxígeno²⁴² se pueden aliviar los síntomas del estrés.

La idea de que el control de la respiración puede alterar la conciencia está integrada en diferentes prácticas culturales en todo el mundo, desde el ámbito de lo filosófico a la religión y las prácticas cotidianas, como la oración, o la lucha contra el mal.

Las religiones más populares, como el cristianismo, el islam, el budismo y el hinduismo incluyen prácticas donde la respiración se combina con la oración para cambiar el estado de la mente del practicante. De este modo, el control de la respiración se ha difundido en un estrato amplio cultural a nivel internacional.

Ya se ha enfatizado en el papel de la respiración en el hinduismo. Similares técnicas de meditación se encuentran dentro de la tradición budista, que fomenta la

²⁴² Cuando estamos afectados por el estrés solemos inhalar más aire de la que necesitamos. Así aparece una deficiencia de dióxido de carbono en nuestro cuerpo, que se llama hipocapnia; si la hipocapnia es crónica, puede desencadenar problemas físicos y psicológicos complejos -como entumecimiento o un ataque de pánico, por ejemplo. Una “cura” común para las personas que enfrentan este problema es respirar en una bolsa de papel, para inhalar de nuevo el dióxido de carbono de su exhalación. Véase Halkias 2006, p.56.

conciencia de la respiración, a través de la observación consciente. El “Discurso de la Conciencia de la Respiración” (*Anapanasati Sutta*) incluye instrucciones sobre la respiración, con el fin de entrar en un estado de meditación. A los principiantes se les aconseja tomar en cuenta la calidad de cada respiración (si es larga, corta o profunda, por ejemplo) y controlar el estado del cuerpo, la mente y los sentimientos al respirar.²⁴³ El control de la respiración no solo determina la conciencia espiritual durante toda la vida, sino que también ayuda a una transición sin obstáculos hacia la “luz clara de la conciencia” en el momento de la muerte.

En la tradición judeo-cristiana la respiración está vinculada a la vida en la descripción del Génesis, donde Dios crea al hombre de la tierra y sopla en su nariz el aliento de vida.

En el judaísmo, la cábala incluye técnicas de meditación combinadas con la oración. Los creyentes tienen que meditar en las cuatro letras del nombre de Dios (que se transcribe en el alfabeto latino como YHVH), mientras respiran: pensar en *Yod* (Y) cuando el cuerpo está vacío de aire, en *Heh* (H) a lo largo de la inspiración, *Vav* (V) cuando el cuerpo está lleno de aire y *Heh* (H) durante la exhalación.²⁴⁴

También en el Islam hay una práctica que relaciona la oración con la respiración; el acto de *dhikr* (recuerdo), una manifestación de la devoción antes y después de la oración, incluye la repetición de los nombres de dios y de las frases de los textos hadices y versículos del Corán que se refieren a Dios. Es una técnica común de la

²⁴³ “Mientras toma una inhalación larga, sabe: “Estoy tomando una inhalación larga”[...] haciendo el proceso corporal con calma, exhalaré[...] experimentando placer tomaré una inhalación[...] experimentando la mente Voy a exhalar”. “Ānāpānasatisuttam”, en *Majjhima Nikaya* 118, [online] <<http://www.ancient-buddhist-texts.net/Texts-and-Translations/Anapanasati/Anapanasatisuttam-2.htm>> (Consulta: 10 de julio de 2012).

²⁴⁴ David Seidenberg, “The Body in Kabbalah, A Study in the Process of Jewish Renewal”, [online] <<http://www.shalomctr.org>> (Consulta: 10 de julio de 2012).

práctica decir "la ilaha" (no hay dios) durante la inhalación y "illa Allah" (excepto Dios) durante la exhalación.

Del mismo modo, en el ámbito de la iglesia Cristiana Ortodoxa existe una combinación de oración repetitiva con control de la respiración que lleva al practicante a la iluminación. El *hesicasmo* es un movimiento espiritual principalmente asociado con la vida monástica en el monte Athos, en Grecia. Los practicantes pronuncian repetidamente la oración: "Señor Jesucristo, Hijo de Dios, ten piedad de mí", combinada con una respiración rítmica. Esto les lleva a ver una luz, que ellos creen ser de origen divino.

Por otra parte, el aliento también forma parte de tradiciones eclesiásticas y procesos pseudo-médicos relacionados con la brujería. El elemento común es que el sacerdote o la persona que realiza el ritual sopla, para disipar el mal o santificar algo. Durante el bautismo, por ejemplo, el sacerdote sopla en el agua bendita para santificarla. En el lado opuesto, el "mal de ojo"²⁴⁵ se cura a través de bostezos repetitivos de la persona que realiza el proceso de "curación" –de esta forma, "el mal" pasa del cuerpo del sufriente al curador, y luego desaparece.²⁴⁶

Hay rituales similares, basados en la respiración en diferentes culturas del mundo, que implican soplar humo sobre la persona que sufre, y eructar para sacar el mal del cuerpo, como en la Mexhica Pactili (medicina prehispánica mexicana)²⁴⁷ o respirar sobre otra persona para pedir un deseo.²⁴⁸

El enfoque intercultural del fenómeno de la respiración podría ser objeto de un estudio antropológico amplio. Sin embargo, no es el objetivo de esta investigación

²⁴⁵ "Tener el mal ojo" significa que alguien ha mirado a una persona con envidia o maldad, y como resultado esta persona sufre de dolor de cabeza.

²⁴⁶ Para una presentación analítica del papel de la respiración en sistemas religiosos diferentes, véase: Halkias 2006, pp.48-61.

²⁴⁷ Vanda Playford. [video] *Coca-Cola and Cigarettes, healing the soul of Sarah Katherine*, 2007.

²⁴⁸ Halkias 2006, *ibid.*

cubrir el prisma completo del uso de la respiración en culturas de lugares y épocas distantes. Lo que es interesante aquí es destacar que el control de la respiración es un proceso integral de la meditación y del ritual, es decir, va más allá de los límites de la teoría filosófica. A través de los rituales religiosos, las creencias supersticiosas y la observación simple, comprobamos que el control de la respiración forma parte de diferentes culturas y cuerpos de conocimiento. Como tal, es utilizada por los artistas y el público para ampliar los medios de comunicación del arte contemporáneo.

Podemos ver cómo algunas ideas filosóficas llegan a formar parte de la cultura popular, por una difusión que proviene de la tradición, las tendencias populares, los libros o las películas que forman un “código” familiar de nuestra cultura. Esto significa que la filosofía no es una doctrina exclusiva, un privilegio de una elite intelectual, sino un sistema de pensamiento que puede llegar a diferentes estratos de la cultura.

Esta es una idea que hay que tener en cuenta cuando el enfoque del análisis se dirige hacia el pensamiento contemporáneo, en relación al tema del aire y la respiración, dentro de la esfera de lo corporal y lo inmaterial.

4.1.4 De Oriente a Occidente: La ontología de la respiración de Luce Irigaray

Formulado como una respuesta a la filosofía occidental, pero con una mirada constante hacia Oriente, el pensamiento de Luce Irigaray es el punto ideal donde se unen los mundos del pasado y el presente, de Oriente y Occidente.

La filósofa intenta encontrar un camino alternativo a la filosofía occidental, creando un campo donde los opuestos –lo corporal y lo espiritual, el hombre y la mujer– conviven en armonía. Para llegar a esto, comienza por el análisis de las doctrinas orientales.

Irigaray toma en cuenta la tradición filosófica y religiosa de Occidente y las revisa a través del espectro de las prácticas orientales centradas en la respiración. Irigaray observa que en la filosofía occidental el análisis empieza con el *logos* y se centra en la palabra, mientras que en las prácticas de Oriente la raíz de toda teoría es el cuerpo y la experiencia.

Por ejemplo, en la tradición cristiana “en el principio era el logos”, mientras que para la tradición india “lo divino no se encuentra en una trascendencia inaccesible. Es lo que puedo llegar a ser”.²⁴⁹

Observando que la cultura occidental hace hincapié en la importancia del logos y del arte, limitando el ejercicio físico en la medida en que nos mantiene en condición de perseguir estas cosas, Irigaray propone una mirada hacia Oriente, donde el propio cuerpo puede convertirse en espíritu a través del cultivo de la respiración.²⁵⁰ Por lo tanto, el control de la respiración aumenta la espiritualidad.

El cultivo de la respiración se presenta como una alternativa a la ruta habitual hacia la comprensión, que para los estándares occidentales requiere un pensamiento intenso y una observación aguda. Según Irigaray, estudiar la respiración puede revelar las conexiones entre el cuerpo y la conciencia, la actividad y la pasividad, la inmanencia y la trascendencia.²⁵¹ Así, uno puede llegar a conocerse a sí mismo, evitando las oposiciones problemáticas del pensamiento occidental, las dicotomías entre el tiempo y el espacio, la forma y la materia, la mente y el cuerpo, el yo y el otro, el hombre y la mujer.

²⁴⁹ Irigaray 2002, p.43.

²⁵⁰ Irigaray 2002, p.7.

²⁵¹ Johanna Oksala, “From Sexual Difference to the Way of Breath: Toward a Feminist Ontology of Ourselves”, en Ellen Mortensen (ed.), *Sex, Breath and Force: Sexual Difference in a post-feminist era*, Oxford: Lexington Books, 2006, p.44.

En cuanto a esta última oposición, muchas feministas han observado que la división ontológica entre el cuerpo y la conciencia –que se encuentra en el corazón del dualismo cartesiano²⁵² se refleja en nuestra concepción de la diferencia entre los sexos. La mujer se identifica con el cuerpo, mientras que el hombre es la conciencia, la mente y el espíritu.²⁵³

Más detalladamente, se consideraba que la mujer actúa sobre todo según sus sentimientos, sin una profunda reflexión; además se suponía que ella carecía del elemento del “Genio”.²⁵⁴ Esta división se refleja en los papeles tradicionales del hombre y de la mujer en la crianza de los hijos, donde se cree que las mujeres contribuyen a través de su cuerpo, mediante la gestación y la alimentación de los niños –la sangre y la leche²⁵⁵ mientras que los hombres contribuyen con la educación y la satisfacción de sus necesidades espirituales.

Como hemos constatado durante del análisis de la filosofía griega e hindú, la respiración se identifica como una sustancia entre el cuerpo y el espíritu; si el cuerpo se considera como un atributo “femenino” y el espíritu como una característica “masculina”, desarrollar una filosofía de la respiración tiene el potencial de actuar como un puente entre el hombre y la mujer, rompiendo la cultura de segregación entre los dos sexos que ha estado vigente durante siglos. Por lo tanto, la teoría de Irigaray va en contra de la división tradicional entre el cuerpo y la conciencia, que se refleja en los estereotipos sobre los sexos.

La filósofa restaura la posición de la mujer, haciendo hincapié en cómo las mujeres engendran a través de la respiración. Desde el útero, los niños comparten el aliento

²⁵² Véase pp.101-102 de la tesis

²⁵³ Oksala 2006, p.44.

²⁵⁴ Véase también: Christina Grammatikopoulou, “Women, art and education in early 20th century Greece”, *Interartive*, #12, August 2009 [online] <<http://interartive.org/index.php/2009/08/women-art-education>> (Consulta: 10 de Julio de 2012)

²⁵⁵ Irigaray 2002, p. 81

con su madre; después de salir del útero de su madre, se independizan al respirar por su cuenta: “La respiración se corresponde al primer gesto autónomo del ser humano vivo. Venir al mundo supone inhalar y exhalar por sí mismo.”²⁵⁶

Así que desde el día del nacimiento hasta el día de la muerte, la respiración marca la autonomía del ser. Al mismo tiempo, respirar aleja al bebé de la madre y establece un nuevo tipo de relación con ella:

Respirar es separarse de [la madre o de la naturaleza], para volver a nacer, y para devolverle una parte de su respiración: a través del aire, a través de los elogios, a través del trabajo de la vida y del espíritu viviente. Respirar es dejar la pasividad prenatal, para salir del estado infantil, dependiente o mimético, dejar contigüidad simple con el universo natural, con el fin de mantener y cultivar una condición de vida autónoma.²⁵⁷

Es decir, respirar es cuidar de la vida propia, es abrirse camino en la vida. Hay dos niveles de respiración según Irigaray, la respiración natural, que es el aliento corporal, y la respiración cultural, que es el aliento espiritual. Sin embargo, “no nacimos realmente, no somos realmente autónomos o vivos, si no cuidamos, de manera consciente y voluntaria, de nuestra respiración”, por lo tanto tenemos que entrenar nuestra respiración con la práctica cotidiana (a través del yoga, por ejemplo). Al hacernos cada vez más conscientes de nuestro aliento, podemos transformar la respiración natural en una respiración espiritual y así mejorar nuestra espiritualidad.²⁵⁸

El aire es también el lugar donde los dos sexos se encuentran “quedando dos”, preservando su individualidad, pero en una coexistencia tranquila. Por lo tanto,

²⁵⁶ Ibid.

²⁵⁷ Luce Irigaray, “From *The Forgetting of Air to To Be two*”, en Nancy Holland; Patricia Huntington. *Feminist Interpretations of Martin Heidegger*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2001, p.309.

²⁵⁸ Irigaray 2002, *ibid*, pp.75-76.

Irigaray acepta la diferencia sexual, pero hace hincapié en la simbiosis y la complementación mutua:

La reunión de nuestra existencia puede cumplirse a través de la respiración. Se trata de un vehículo a la vez de proximidad y de distanciamiento, de fidelidad y de destino, de vida y de cultivo [...] La vida es cultivada por la vida misma, en la respiración. Esta práctica produce una distancia, un extrañamiento, un devenir propio que es una renuncia de la adherencia al medio ambiente. Lo cercano se convierte en lo propio, a través del aire. Si la respiración me aleja del otro, este gesto significa también un intercambio con el mundo que me rodea y con la comunidad que lo habita. La comida y el habla incluso pueden asimilarse, pueden en parte ser míos. No es lo mismo para el aire. Puedo respirar en mi manera, pero el aire simplemente nunca será mío.²⁵⁹

Por lo tanto, el aire es un elemento del que nunca nos podemos apropiar. Uno puede simplemente existir dentro de él, utilizarlo para mantener el cuerpo y el espíritu, y compartirlo con los demás. Por lo tanto, la respiración nos une con los otros, al mismo tiempo que pone de relieve la individualidad; genera proximidad y distanciamiento al mismo tiempo. En cuanto a la proximidad, Irigaray cree que la respiración es el elemento que nos une con nuestro entorno y los demás.

En un intento de revisar el pensamiento filosófico occidental, Irigaray trata de centrar su filosofía en el elemento esencial que ha sido olvidado por la mayoría de los filósofos, el aire.

En el libro *The Forgetting of Air*²⁶⁰ Irigaray intenta redirigir el marco filosófico occidental, que se centró durante siglos en el acto de pensar, al aire, como un requisito para la vida, la contemplación y la acción.

El aire ha sido desatendido en la filosofía occidental porque “el aire no se manifiesta. Como tal, se resiste a aparecer como (un) ser. Se permite a sí mismo ser olvidado”.²⁶¹

²⁵⁹ Irigaray 2001, p.309.

²⁶⁰ Irigaray 1999, p.5.

Así que es la ubicua presencia del aire la que la convierte en una ausencia y nos permite olvidarla tan fácilmente.

El ser humano está hecho de materia y de respiración, y vive en la tierra, así como en el aire. Pero los filósofos occidentales, como Martin Heidegger, no dejan terreno “ya sea de la tierra o del logos”.²⁶²

Irigaray cree que el pensamiento occidental ha florecido en el aire, pero en lugar de analizar el núcleo mismo de su existencia, se ha pasado por alto completamente, creando un vacío, “usando el aire para hablar sin hablar nunca del aire”.²⁶³ Así, se ha desarrollado una filosofía nombrada por Irigaray “la filosofía del olvido”; como contrapeso, ella propone una filosofía de la respiración,²⁶⁴ es decir, una filosofía que tiene en cuenta el aire.

Así, para Irigaray, una filosofía de la respiración es una filosofía de la memoria, de la remembranza, una idea que resurgirá en la segunda parte de este capítulo, en el contexto de las Artes Visuales.²⁶⁵

La filosofía de la respiración aborda las cuestiones del ser, utilizando el aire como el punto de partida. Estamos rodeados y penetrados por el aire, así que ningún pensamiento y ninguna creación artística es posible sin ella. En oposición a Heidegger, quien afirma que “ser humano significa estar en la tierra como un mortal”,²⁶⁶ Irigaray se pregunta, “¿Puede el hombre vivir en otro lugar que en el

²⁶¹ Ibid., p.14.

²⁶² Irigaray 2001, p.310.

²⁶³ Irigaray 1999, p.5.

²⁶⁴ ibid., p.7

²⁶⁵ Véase la segunda parte de este capítulo y la cuota de Nikos Navridis en p.321 de la tesis.

²⁶⁶ Martin Heidegger, “Bauen, Wohnen, Denken”, en *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2000 (1971), p.149.

aire?”. El aire es “el lugar de toda presencia y ausencia”.²⁶⁷ El aire es el aliento y el lugar sin aliento es el lugar de la desaparición.

Aunque *The Forgetting of Air* de Irigaray a menudo se percibe como una crítica hacia el pensamiento heideggeriano, de hecho no va en contra de su línea filosófica, sino que pretende expandirla; ella aclara que a través de su trabajo quiere

celebrar el trabajo de Martin Heidegger. Para tener éxito en este gesto es necesario no apropiarse de su pensamiento, sino respetarlo en su diferencia. Rendir homenaje a Martin Heidegger en su relación con la tierra, el cielo, las divinidades y los mortales suponía para mí descubrir y afirmar otra relación posible con esta cuádrupla.²⁶⁸

De todas formas, parece que Heidegger no se olvida del aire completamente. En “La Cosa” utiliza la metáfora de una jarra para afirmar que la “La cosicidad del recipiente no descansa en modo alguno en la materia de la que está hecho, sino en el vacío que acoge”,²⁶⁹ un vacío que mantiene y sostiene lo que se vierte dentro. Es una metáfora que refleja a Aristóteles, quien afirmó que “parece que el lugar no es solo las paredes del recipiente, sino también el vacío entre ellas”.²⁷⁰

Así, la cosicidad de la jarra no viene de la sustancia que mantiene sus muros, la tierra, sino del contenido que descansa en su interior, el aire. Entonces, se trata de un vacío con presencia y sustancia, que se acoge en el interior de las paredes de la jarra y la llena. Al mismo tiempo, la metáfora del recipiente de algún modo alude a la idea

²⁶⁷ Irigaray 1999, *ibid*, p.7.

²⁶⁸ Irigaray 2001, p.315.

²⁶⁹ Martin Heidegger, “Das Ding”, en *Gesamptausage*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000 (1971), p.171: „Das Dinghafte des Gefäßes beruht keineswegs im Stoff, daraus es besteht, sondern in der Leere, die faßt.“

²⁷⁰ Aristotle. Physics IV, 212a: “φαίνεται γὰρ οὐ μόνον τὰ πέρατα τοῦ ἀγγείου εἶναι ὁ τόπος, ἀλλὰ καὶ τὸ μεταξὺ ὡς κενόν”.

de la feminidad; sostener activamente el vacío –o la vida, en el caso de la mujer– significa que el cuerpo femenino no se percibe como pasivo, sino como activo.²⁷¹

Entonces, se podría decir que Irigaray trata de expandir el pensamiento occidental hacia el ámbito de la respiración, haciendo hincapié en el aire. Irigaray une la filosofía occidental con las prácticas filosóficas y culturales de Oriente, centrándose en el control de la respiración. La filósofa utiliza el aire y la respiración como un elemento primordial de pensamiento, que mejora la comprensión de las contradicciones del ser y unifica dualidades, como lo masculino y lo femenino, lo personal y lo colectivo, lo corporal y lo espiritual. Como tal, el trabajo de Irigaray resume el cuestionamiento principal sobre la respiración presentado dentro de la investigación filosófica y artística.

4.1.5 Disnea, dolor y muerte: una aproximación fenomenológica

Acentuar el papel del control de la respiración como una forma para cambiar el estado de la mente, nos hace pensar en el tema de la disnea y en cómo puede tener un impacto en la forma de sentir el cuerpo, ya que durante los ejercicios respiratorios, uno no permite que el aire fluya libremente por el cuerpo, sino que lo mantiene conscientemente, anulando el reflejo de inhalar y exhalar de manera espontánea. Sin embargo, hay casos en que la disnea no es el resultado de un control de respiración consciente, sino que se convierte en una enfermedad, un sufrimiento crónico para el cuerpo.

Como un elemento de la vida, la respiración se relaciona con el bienestar físico y espiritual, la existencia autónoma y la coexistencia, la memoria y el pensamiento,

²⁷¹ Carol Bigwood. “Sappho. The She-Greek Heidegger Forgot”, en Holland, Nancy J.; Huntington, Patricia J. *Feminist Interpretations of Martin Heidegger*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 2001, p.173.

como se mencionó anteriormente. En el lado contrario, los fenómenos de falta de aire, disnea y asfixia acercan la investigación teórica y artística a la esfera del dolor, del sufrimiento y la muerte.

El dolor está en la base de cada esfuerzo cultural; “sin dolor no hay lenguaje, ni amor, ni poesía, ni arte - sin dolor no hay pensamiento ni memoria”.²⁷² La “estética del dolor” es una constante en el arte occidental, desde las imágenes de la Crucifixión y el tipo iconográfico de *Memento Mori* hasta las performances de los años 60 y 70, durante las cuales los artistas se infligían dolor a ellos mismos y en ciertas ocasiones llegaban al borde de la muerte con acciones extremas.²⁷³

Para ver cómo el arte que usa el sufrimiento de la asfixia o disnea como forma de expresión influye en la forma de sentirse a uno mismo, se tiene que tener en cuenta cómo un malfuncionamiento del cuerpo –una enfermedad crónica o amenaza de la muerte- es experimentada por el sujeto y los observadores.

La distinción de Merleau-Ponty entre el “cuerpo objetivo” (cuerpo biológico) y el “cuerpo vivido” (yo-cuerpo),²⁷⁴ es un primer paso en la comprensión de estos fenómenos. Cuando nuestro cuerpo funciona perfectamente el cuerpo biológico es idéntico al cuerpo vivido. En el sistema respiratorio esto equivale a un ritmo de trece a quince respiraciones por minuto, es decir, unas 21.000 a 21.600 respiraciones al día.

²⁷² Sigrid Weigel. “Homo dolens. Der Schmerz als bedeutungsgebendes Vermögen“, en Eugen Blume; Annemarie Hürlimann; Thomas Schnalke; Daniel Tyradellis, *Schmerz, Kunst und Wissenschaft*, Berlin: Dumont, 2007 (exhibition catalogue), p.281.

²⁷³ Catherine Nichols. “Den Schrei malen. Zwischen Ästhetik und Anästhetik in der zeitgenössischen Kunst”, in Eugen Blume; Annemarie Hürlimann; Thomas Schnalke; Daniel Tyradellis, *Schmerz, Kunst und Wissenschaft*, Berlin: Dumont, 2007 (catálogo de exposición), pp.217-226.

²⁷⁴ Alphonso Lingis, “Translator’s Preface”, en Maurice Merleau-Ponty. *The visible and the invisible*, Chicago 1968, p.liv: “La corporeidad propia del sujeto está dada a él como su “cuerpo vivido” o el “yo-cuerpo” distinto de su cuerpo objetivo, que aparece públicamente como una cosa entre las cosas del mundo”. El cuerpo-vivido es como experimentamos el cuerpo, moviéndonos, alcanzando los brazos y cogiendo cosas.

En condiciones normales el cuerpo se siente transparente;²⁷⁵ puede subir por las escaleras, correr o realizar cualquier actividad simple, sin ninguna sensación de cansancio o disnea; el cuerpo es como la herramienta de Heidegger, que se convierte en una extensión de la voluntad siempre y cuando funcione correctamente.²⁷⁶

Cuando uno está en este estado de “transparencia”, la muerte es una posibilidad real, pero distante: “donde la muerte está, yo ya no estoy y dónde estoy, la muerte no está”,²⁷⁷ afirmó Epicuro para describir la imposibilidad de la muerte para alguien que vive. Para una persona viva la muerte no es nada y los muertos no sienten nada, por lo que el miedo a la muerte es algo irracional, para ella.

Incluso Heidegger, quien presentó la muerte como una presencia constante en la vida y veía la vida a través del prisma de la finitud,²⁷⁸ destacó que los seres humanos no pueden concebir la muerte hasta que tienen que enfrentarse al carácter físico de su existencia:

La muerte es comprendida en tal decir como algo indeterminado que ha de llegar alguna vez y de alguna parte, pero que por ahora *no está todavía ahí* para uno mismo y que, por lo tanto, no amenaza. [...] El “morir” es nivelado a la condición de un incidente que ciertamente hiere al Dasein, pero que no pertenece propiamente a nadie.²⁷⁹

Por lo tanto, la gente acepta la muerte como un hecho, como algo que sucede, pero no es capaz de entender su propia finitud, hasta que no experimenta el sufrimiento.

²⁷⁵ Havi Carel, “Take my breath away: A phenomenology of breathlessness”, *Take a deep breath* Symposium, Tate Modern, London. November 16, 2007 (conferencia).

²⁷⁶ Véase pp.109-110 de la tesis

²⁷⁷ Epicurus, Segunda carta a Menoikeas (Ἐπίκουρος, “Ἐπιστολή δευτέρα πρὸς Μενοικέα”), párrafo 125, en griego antiguo: «Ὁ θάνατος οὐθεν πρὸς ἡμᾶς, ἐπειδήπερ ὅταν μὲν ἡμεῖς ὄμμεν, ὁ θάνατος οὐ παρέστιν, ὅταν δὲ ὁ θάνατος παρῆ, τοθ’ ἡμεῖς οὐκ ἔσμεν». In Epikouros, *Oi treis epistoles*, Patra 1996.

²⁷⁸ Havi Carel, *Life and Death in Freud and Heidegger*, 2006, Amsterdam/New York, p.186.

²⁷⁹ Heidegger 1993, §253.

En este momento, el “estar de espaldas al fin”²⁸⁰ se enfrenta a la “posibilidad inminente”²⁸¹ de la muerte.

En los casos de disnea, uno llega a percibir la fragilidad de la existencia física y la conexión con la mente, alcanzando una comprensión alterada del mundo, donde el epicentro es el sentido del cuerpo y la prevalencia del sufrimiento.

Al acercarse al sufrimiento desde un punto de vista fenomenológico, se llega a ver una visión más detallada de la enfermedad, más allá de la imagen “objetiva” de la ciencia, que destaca las insuficiencias del cuerpo humano. Desde un punto de vista médico el cuerpo es un objeto que se puede escanear, analizar y devolver de nuevo a la salud; se trata de una noción profundamente cartesiana que separa el cuerpo enfermo de la persona que sufre.²⁸²

Por otra parte, la fenomenología aborda la enfermedad desde una perspectiva diferente: como una experiencia vivida de lo que sucede cuando la “transparencia” de la salud se va y las deficiencias del cuerpo se hacen evidentes.²⁸³ Como la herramienta rota de Heidegger, que se hace visible cuando deja de funcionar, la comprensión o la experiencia del cuerpo enfermo nos ayuda a abrazar la fragilidad como parte de la vida.

En las secciones anteriores, hemos visto cómo la respiración se utiliza en las prácticas culturales y médicas como un medio que lleva al cuerpo al equilibrio y eleva la mente a un estado de conciencia acrecentada. La disnea, por otro lado, es experimentada como una angustia existencial por las personas que la padecen, como se observa en estudios fenomenológicos con pacientes que luchan con problemas

²⁸⁰ Ibid., §251-263.

²⁸¹ Ibid., §249-251.

²⁸² Véase Fredrik Svenaeus. “Das unheimliche – Towards a phenomenology of illness”, *Medicine, Health Care and Philosophy*, 3, 2000, pp.3–16.

²⁸³ Cómo ejemplo de la aplicación de teorías fenomenológicas en el proceso de la curación, véase la obra de George Khut, presentada en el capítulo anterior.

respiratorios.²⁸⁴ El aliento ya no es algo que se da por hecho, sino algo que a veces ocurre con dificultad. En estos momentos los pacientes se enfrentan a las deficiencias de su propio cuerpo; así llegan a un punto donde “el *Dasein* es incapaz de superar la posibilidad de la muerte”.²⁸⁵

Los artistas que se examinan en este capítulo, que llevan el cuerpo humano hasta el punto de la disnea, no se limitan a representar el sufrimiento, sino que en realidad crean una condición de sufrimiento, despertando sentimientos de compasión, empatía y miedo a los espectadores, como cualquier incidente real de dolor y enfermedad. Además, las obras de arte que están relacionadas con la respiración tienen una capacidad inherente de influir en el ritmo respiratorio de los participantes, lo que rompe los límites entre la visión del cuerpo sufriente y el observador. Al cancelar la observación distanciada, el sufrimiento ya no se eleva a un nivel sublime,²⁸⁶ como en las representaciones de la pasión de Cristo, sino que se presenta como parte de la vida, un destino común para los seres humanos y una experiencia que altera la forma de ver el mundo y existir en él.

²⁸⁴ Véase por ejemplo David A. Nicholls, “The experience of chronic breathlessness”, *Physiotherapy Theory and Practice*, 19, 2003, pp. 123-136.

²⁸⁵ Heidegger 1996, §250. “Da-sein”, que en general se traduce como “existencia”, significa literalmente “estar-ahí”.

²⁸⁶ Catherine Nichols 2007, pp.217-219.

4.2 La respiración como materia prima de la creación artística

¡Respirar, invisible poema!
espacio cósmico puro incesantemente
trocado por el propio ser. Contrapeso
donde rítmicamente me produzco.
Única ola cuyo
lento mar soy yo;
tú, el más rico en reservas de todos los mares posibles,
ganancia de espacio.
Cuántos de estos lugares de los espacios estuvieron ya
dentro de mí. Algunos vientos
son como mi hijo...
¿Me reconoces, aire, tú que estás lleno aún de lugares
que antaño fueron míos? Tú, lisa corteza un día,
redondez y hoja de mis palabras.
R. M. Rilke²⁸⁷

4.2.1 Manzoni, Torres y Penone: Algunas notas iniciales sobre la respiración como material artístico

Como hemos visto en el capítulo anterior, se puede abordar la inmaterialidad y la invisibilidad artísticamente a través de una unión de teoría y experiencia. Los ejemplos artísticos analizados en el capítulo anterior han mostrado que la respiración, cuando forma parte de una instalación basada en software, puede convertirse en una herramienta para obtener una nueva experiencia del ser. En las obras de arte que se examinarán aquí –principalmente vídeo arte e instalación– el

²⁸⁷ R. M. Rilke, *Sonnets to Orpheus II*, Connecticut 1987, p.57.

impacto de la respiración es todavía muy fuerte pero algo más sutil; los visitantes son principalmente influenciados por el sonido de la respiración, las formas y los colores en los que se “traduce”. Lo que es importante, sin embargo, es que el formato más “concreto” de la obra artística da más espacio a la exploración de las cualidades de la respiración en sí misma, como una fuerza corporal que ha sido cargada de múltiples significados culturales.

Aunque nuestro análisis está principalmente conformado por obras de arte de las últimas dos décadas, es útil rastrear los comienzos de la investigación artística en el ámbito de la respiración y ver cómo llegaron a difundirse en el arte contemporáneo.²⁸⁸

En la misma línea que los experimentos de Duchamp con la transparencia y la inmaterialidad,²⁸⁹ Piero Manzoni exploró nuevos territorios en el arte. Después de haber explorado el concepto de la *Escultura en vivo* (1961) que fue creada por la firma del artista en un cuerpo vivo y desnudo, Manzoni ganó notoriedad en el mundo del arte cuando guardó sus excrementos en latas selladas y estableció su valor comercial en el equivalente a su peso en oro (*Merda d' Artista*, 1961).²⁹⁰ Aunque estas acciones puedan parecer provocativas, pusieron de relieve que el arte era más que una creación de las manos; de hecho, cualquier parte del cuerpo podía crear arte –los pulmones también- e incluso el propio cuerpo podría ser considerado como una obra de arte.

Bajo este punto de vista, Manzoni creó una serie de *Cuerpos de Aire* (*Corpo d' Aria*, 1956),²⁹¹ que consistían en cajas de madera que contenían un globo, un soporte para el globo y una bomba de aire; eran esculturas incompletas, que requerían que el

²⁸⁸ Página web de la tesis *Art-Breath* [online] <<http://art-breath.com/manzoni-torres-penone>> (Consulta: 6 de Febrero de 2013)

²⁸⁹ Véase pp. 132-133 de la tesis.

²⁹⁰ Véase Piero Manzoni, *Piero Manzoni Paintings, Reliefs & Objects*, London 1974.

²⁹¹ La obra se presentó en 1960 en la Galleria Azimut, Milan.

toque final -el aire- fuera añadido por el comprador. Sin embargo, por un coste adicional de 200 liras por litro de aire, el comprador podía comprar estos cuerpos de aire llenos con *El aliento del artista* (1956).²⁹² Como Manzoni declaró: “cuando soplo un globo, estoy respirando mi alma en un objeto que se hace eterno”.²⁹³ Así, el artista incorpora en su visión las creencias filosóficas presentadas anteriormente, según las cuales la respiración es portadora del alma, mientras alude a la importancia del vacío, del aire dentro de un recipiente.²⁹⁴ Resulta un poco irónico que los globos se desinflaran poco después de la finalización de la obra; entonces, Manzoni ya había empezado a experimentar con diferentes aspectos de la respiración. [Imagen 26]

Sus *Esculturas en el Espacio* (Space Sculptures, 1959), una serie de cuerpos esféricos de unos 2,50 metros de diámetro que nunca se completó, era un proyecto que pretendía reproducir la función de la respiración de una manera activa. Estos globos estaban destinados a vibrar por medio de un compresor de aire con un ritmo de respiración lento sin sincronización. El artista esperaba ampliar el proyecto en construcciones arquitectónicas, creando techos y paredes que latieran a través de mecanismos neumáticos.

A pesar de que sus proyectos no se realizaron, debido a su muerte prematura, sus ideas revolucionarias fueron importantes, no solo por haber ampliado el potencial del cuerpo para crear arte, sino también por destacar la respiración como la esencia que da forma y vida a una obra artística.

Desarrollando esta idea, Francesc Torres usó la dinámica de la respiración para explorar el reino de lo inmaterial y el efecto de la actividad humana en un espacio determinado. En su obra *Ocupació d'un espai donat a través d'una acció humana*

²⁹² Una de estas obras está en la colección de Tate Modern. Para más detalles véase [online] <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-breath-t07589>> (Consulta: 9 de septiembre de 2012).

²⁹³ Germano Celant; Piero Manzoni; Jon Thompson, *Piero Manzoni*, Charta: London 1998, p.144.

²⁹⁴ Véase p.201-202 de la tesis.

(1973)²⁹⁵ llenó mil bolsas de plástico con su propia respiración,²⁹⁶ proyectando así la respiración como un acto consciente que puede llenar o cambiar el espacio. El aliento se convierte en una tarea mundana, un trabajo repetitivo que da un “producto” final, lo que nos hace preguntarnos cuántas respiraciones se necesitan para completar un trabajo específico, un edificio, o un producto comercial. La respiración se convierte aquí en una medida de espacio y tiempo. [Imagen 27]

La investigación de Giuseppe Penone también se centra en la forma, el volumen y el ambiente creado por la respiración.²⁹⁷ Sus experimentaciones con materiales básicos como la respiración, el barro, las hojas, se deben considerar en relación con el movimiento de Arte Povera,²⁹⁸ que favoreció la dimensión empírica y antropológica del arte, al cuestionar las jerarquías existentes en el mundo del arte.²⁹⁹

A partir de fotografías de nubes de humo exhalado, Penone luego intentó solidificar estas figuras en arcilla.

Su serie de *Respiraciones* (Soffio, 1978)³⁰⁰ eran esculturas de arcilla del tamaño de un ser humano, que imitaba la forma del vidrio después del primer soplo del soplador de vidrio. Una de las caras de las esculturas tiene marcado el cuerpo del artista, que se presionó contra el barro, para dejar el contorno de la persona que “respira” vida en la obra. Además, Penone moldeó una pieza de arcilla en el interior de su boca y la

²⁹⁵ Torres volvió a instalar la obra en 2008, en la exposición “Da Capo” de MACBA, Barcelona.

²⁹⁶ Iria Candela; Bartomeu Marí, Francesc Torres, *Da Capo*, (catálogo de exposición), Barcelona: Edicions de l' Eixample, 2008, p.13.

²⁹⁷ Centro Galego de Arte Contemporáneo; Giuseppe Penone. *Giuseppe Penone, 1968-1998*, (catálogo de exposición), Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1999.

²⁹⁸ Para más información sobre el Arte Povera, véase por ejemplo Carolyn Christov-Bakargiev. *Arte Povera*, London: Phaidon, 1999.

²⁹⁹ Giuseppe Penone. *Giuseppe Penone*, Barcelona: Fundació La Caixa, 2004.

³⁰⁰ Una de estas *Respiraciones* está en la Tate Collection de Londres y otra en el Centre Georges Pompidou en París. Para más información véase [online]

<<http://www.tate.org.uk/art/artworks/penone-breath-5-t03420>> (Consulta: 12 de septiembre de 2012).

añadió a la escultura final. Por lo tanto, las esculturas podrían ser vistas como un reflejo de la trayectoria de la respiración, desde el cuerpo al mundo, pasando por la cavidad oral –un camino que se analizará más detalladamente en el próximo capítulo. [Imagen 28]

Profundamente interesado en la naturaleza, se inspiró en el olor de las hojas para crear su serie de *Soplos de Hojas* (Soffio di foglie, 1979-1991). Después de formar un montón de hojas, el artista se acostaba boca abajo, respirando en el montón; cuando la acción había terminado, la forma de su silueta quedaba en el montón, al igual que en las esculturas de las *Respiraciones*. Sin embargo, la huella de su cuerpo no debe ser vista como un molde vaciado, sino como un molde inverso de su cuerpo, lleno de aire; un vacío pleno. [Imagen 29]

En su instalación *Respirar la sombra* (Respirare l'ombra, 1999-2000)³⁰¹ Penone forró las paredes de una habitación con hojas de laurel, creando un entorno arquitectónico de carácter natural. Al mismo tiempo, el olor que impregnaba el espacio abría un camino de comunicación directo con la memoria y la emoción de los espectadores – de una manera similar a las obras de Lygia Clark, que serán analizadas a continuación.

³⁰¹ Exposiciones:

2000, “La Beauté, Beauty in Fabula”, Papal Palace, Avignon, France

2000, “To breathe the shadow”, Marian Goodman Gallery, New York

2004, “Giuseppe Penone: Retrospective Exhibition 1968-2004”, Centre Pompidou, Paris.



Imagen 26. Piero Manzoni, *Fiato d'artista*, 1956. Globo, cuerda, precintos de plomo y placa de bronce sobre base de madera, Tate Modern Gallery, London.

Imagen 27. Francesc Torres, *Ocupació d'un espai donat a través d'una acció humana*, 1973. Fotografía.

Imagen 28. Giuseppe Penone, *Soffio*, 1978. Escultura de terracotta.

Imagen 29. Giuseppe Penone, *Soffio di foglie*, 1979-1991. Instalación de pila de hojas y performance.

4.2.2 Lygia Clark: Olor y respiración, arte y terapia

En la obra de Lygia Clark,³⁰² la respiración se convierte en un medio de crear una obra de arte que no solo tiene el poder de alterar la conciencia, sino también de curar el trauma. Expandida desde las décadas de la posguerra hasta finales de los años 80 y desde el constructivismo hasta Tropicalia y el arte participativo, su obra se convierte en la transición perfecta del arte de los años 1960 y 1970 al arte contemporáneo.

Guy Brett observa que Clark “produjo muchos dispositivos para disolver el sentido de la vista en la conciencia del cuerpo”.³⁰³ Sus trabajos consisten en capuchas y trajes diseñados para mejorar los sentidos de la gente que los llevaba, favoreciendo el olfato y el tacto más que la vista. Clark trataba el cuerpo y la mente como una unidad y obviaba las divisiones entre el artista y el público. Para ella, el objeto artístico es una co-creación del artista y del participante, que adquiere significado y estructura solo a través de la interacción.

Lygia Clark explicó que el énfasis en su trabajo pasa del objeto artístico a la experiencia y de la materia al entorno -el “vacío pleno”³⁰⁴- alrededor de un objeto y dentro del cuerpo:

cuanto más diversas son las vivencias, más abierta es la proposición y más importante. Por cierto, creo que ahora estoy proponiendo el mismo tipo de problema que antes seguía a través del objeto: el vacío pleno, la forma y su propio espacio, la organicidad.³⁰⁵

Las contradicciones de vacío y lleno, pesado y sin peso, interior y exterior se vuelven particularmente prominentes en la obra *Aire y Piedra* (Ar e Pedra, 1966). La artista

³⁰² Página web de la tesis *Art-Breath* [online] <<http://art-breath.com/lygia-clark>> (Consulta: 6 de Febrero de 2013)

³⁰³ Guy Brett. “Lygia Clark: In search of the body”, *Art in America*, July, 1994, p.62.

³⁰⁴ La idea del “vacío-pleno” está presente en la obra de Marina Abramović también, véase p.340 de la tesis.

³⁰⁵ Lygia Clark. “Letter to Hélio Oiticica”, November 14, 1968, en Bishop, Claire (ed.), *Participation*, London and Cambridge, MA: Whitechapel and The MIT Press, 2006, p.113.

ofrece los materiales de la acción principal: una bolsa pequeña de plástico, una banda elástica y un guijarro. Los participantes fueron instruidos para respirar en la bolsas y llenarlas de aire, sellarlas con la bandas y poner una piedra en la parte superior, colocarlas entre las manos y apretarlas con movimientos sistólicos y diastólicos; así reproducían un movimiento que se parecía a la respiración. Teniendo en cuenta el hecho de que la banda elástica se le había dado a la artista para que protegiera su muñeca, después de rompérsela en un momento de crisis personal,³⁰⁶ se hace evidente que el acto de guardar un aliento en un recipiente y mantenerlo entre las manos tenía un carácter curativo para Clark. El trabajo reproduce el movimiento de la vida, a través del enfrentamiento de la solidez de la piedra con la inmaterialidad del aire circundante, como un embrión flotando en el líquido amniótico. Las referencias a la vida, el parto y la intimidad son numerosas. [Imagen 30]

En *Respira conmigo* (Respire Comigo, 1966) la artista invitó a los participantes a usar un tubo de goma en forma de círculo y mantenerlo cerca de su oído, para escuchar el sonido del aire que entra y sale de los extremos del tubo –junto con el sonido del propio cuerpo, como en la experiencia “anecoica” de Cage.³⁰⁷ [Imagen 31]

A lo largo de su carrera Clark experimentó con capuchas, tubos y bolsas de plástico puestas en la cabeza. En las *Máscaras Sensoriales* (Máscaras sensoriais, 1967) la percepción se veía alterada por lentes con pequeños espejos, tapas para los oídos y una bolsa pequeña con semillas aromáticas para la nariz. Las campanas alienaban al participante del medio ambiente y creaban un capullo con nuevos estimulantes, donde uno podía redescubrir su cuerpo y a sí mismo. Del mismo modo, en las *Máscaras Abismo* (1967) la cara del participante estaba cubierta por una larga bolsa

³⁰⁶ Véase Suely Rolnik. “Molding a Contemporary Soul: The Empty-Full of Lygia Clark”, en: Rina Carvajal; Alma Ruiz (eds.). *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999, pp. 55-108.

³⁰⁷ Véase p.133 de la tesis.

de aire, cargada con una piedra; así se crea un espacio dentro de la máscara donde el sonido de la respiración reproduce el movimiento del aire dentro del cuerpo. [Imágenes 32, 33]

Hay un fuerte tono político en estas obras de arte, sobre todo si se toma en cuenta que el país de la artista, Brasil, estaba bajo una dictadura militar en aquella época. Sin embargo, existe también una carga positiva dentro de esas obras, a pesar de la sensación de confinamiento. La estimulación de los otros sentidos, en lugar de la visión, crea una experiencia similar a cuando uno se queda en la oscuridad por mucho tiempo, y los ojos comienzan a distinguir las cosas que inicialmente eran invisibles. En esta serie, la obra de arte no es el objeto, sino las nuevas sensaciones que produce al espectador:

A través de estas últimas máscaras sensoriales, es el hombre el que se descubre en toda su plenitud, e incluso cuando hincha las bolsas de plástico [...] siente que se está moldeando a sí mismo (en el sentido de que se exhala el aire y la bolsa toma forma), a través del espacio que surge, y tomando conciencia del espacio de su propio cuerpo que va más allá, se forma, para llenar el espacio a su alrededor. Yo, por ejemplo, después de formar estas grandes bolsas con mis pulmones, cuando me acosté sentí que podía tocar con un simple gesto el techo de mi apartamento que cuenta con no menos de seis metros de altura... Es como si hubiera creado un huevo de espacio que me pertenece y que me abraza.³⁰⁸

La artista describe la experiencia como “el más orgánico *Respira Conmigo* y todavía menos ilustrativo”,³⁰⁹ que revela una evolución interior de lo pictórico a lo sensorial y lo abstracto.

Así, en estas obras de arte, lo que es importante no es solo el olfato y la vista, sino también la sensación de moldear el aire que rodea a los participantes a través de la fuerza de la respiración y la conciencia diferente del cuerpo, producida por su estancia en un entorno protegido, parecido al útero.

³⁰⁸ Clark 1968, p.114.

³⁰⁹ Ibid.

Como se insinúa en el análisis anterior, estas obras de arte pueden recibir múltiples enfoques, favoreciendo su aspecto político, fenomenológico, o sensorial. En relación al último, uno podría centrarse en la importancia de olor en el trabajo de Clark.

El olfato tiene una relevancia fuerte con la respiración, ya que percibimos los olores involuntariamente, a través de la respiración. Hay un gran número de obras de arte que emplean los olores como medio para llegar a la audiencia, desde los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX, al fluxus y el arte contemporáneo.

Aunque el olor ha sido a menudo marginado como un sentido secundario³¹⁰ conectado con el cuerpo en sí, se ha observado que desempeña un papel muy importante en nuestra vida cotidiana, desde el día que uno nace y aprende a distinguir el olor de su madre, hasta la percepción de las feromonas, que contribuyen a la atracción o la aversión hacia los demás,³¹¹ pasando por las advertencias de peligro –como el fuego, la comida podrida, o la muerte, por ejemplo.

Lo que es particularmente llamativo en cuanto al olor es que no consta solo de los propios olores, sino también de las experiencias y las emociones asociadas a ellos; es una experiencia muy subjetiva, difícil de describir con palabras. Por lo tanto, el sentido del olfato rompe las separaciones tradicionales que colocamos en el mundo, porque

Los olores no pueden ser fácilmente contenidos, se escapan y cruzan las fronteras, mezclando diferentes entidades en un todo olfativo. Este modelo sensorial puede estar en contra de nuestra visión moderna del mundo lineal, con su énfasis en la privacidad, las divisiones discretas e interacciones superficiales.³¹²

³¹⁰ Véase pp. 102-103 de la tesis.

³¹¹ Evi Papadopoulou. “The olfactory dimension of contemporary art”, *Interartive*, #13, September, 2009. [online] <<http://interartive.org/2009/09/odour-art>> (Consulta: 21 de agosto de 2012)

³¹² Constance Classen; David Howes; Anthony Synnott. *Aroma, The Cultural History of Smell*, London: Routledge, 1994, p.4.

Por lo tanto, la marginación del olfato se debe en gran parte a su capacidad para transgredir los límites personales y despertar recuerdos y emociones.

Así, el uso del olfato como medio artístico lleva al participante a un ámbito más personal, que le pone en contacto directo con sus pensamientos y emociones más íntimos. Como observa Gaston Bachelard,

Los aromas tienen entonces resonancias infinitas: enlazan los recuerdos con los deseos, un enorme pasado con un porvenir inmenso e inexpressado. [...] Los olores son encadenamientos sensibles; tienen, en su cuerpo mismo una continuidad. No hay olores discontinuos.³¹³

Los olores actúan como elementos unificadores entre la imaginación, el deseo, el pasado y el futuro. Se traspasan los límites del espacio y del tiempo, persistiendo como una proyección potente del pasado en el presente:

cuando en un pasado distante no subsista nada, después de que las personas estén muertas, después de que las cosas estén rotas y dispersas, quietas, solas, más frágiles, pero con más vitalidad, más insustanciales, más persistentes, más fieles, el olfato y el gusto de las cosas siguen colocados para un largo tiempo, como almas, dispuestos a recordarnos, esperando y deseando su momento, en medio de las ruinas de todo lo demás; y llevan constantemente, en la gota minúscula y casi impalpable de su esencia, la vasta estructura del recuerdo.³¹⁴

En la obra de Lygia Clark, la conexión de los sentidos con la memoria y la emoción ganó más importancia en su obra posterior. Desde la década de 1970 en adelante, la artista empleó sus *Objetos Relacionales* (Objetos Relacionais) –como nombró estas capuchas y trajes– en procesos de curación, para tratar a pacientes con problemas psicológicos. Por lo tanto, restauró la relación entre el arte y la medicina, que estuvo presente en las culturas antiguas, como la griega –donde la música se consideraba como un medio mágico de purificación y curación– y la china –donde el concepto de

³¹³ Bachelard 1993, p. 171.

³¹⁴ Marcel Proust, *Swann's Way*, Middlesex: The Echo Library, 2006, p.37.

Chi une los campos de la filosofía, la medicina y el arte.³¹⁵ Como revela la artista, el aspecto terapéutico de su trabajo está dirigido a recuperar una noción de “plenitud” del cuerpo.³¹⁶

En este sentido, la obra de Lygia Clark ilustra cómo el arte puede tener un impacto duradero en la forma en que se percibe el mundo, e incluso cómo ofrece la posibilidad de curar un trauma. Al mismo tiempo, con sus *Objetos Relacionales* la artista muestra cómo la experiencia de usar un objeto a veces es más importante que el objeto en sí, lo que está conectado con las teorías de Heidegger y Merleau-Ponty sobre la forma en que nos relacionamos con los objetos.³¹⁷

En la obra de Lygia Clark, la filosofía, el arte y los rituales terapéuticos se unen para conectar a los participantes con sus pensamientos, emociones y traumas más íntimos.

³¹⁵ Véase nota de pie n.226 de la tesis.

³¹⁶ Brett 1994, p.108.

³¹⁷ See pp.110-111 de la tesis.

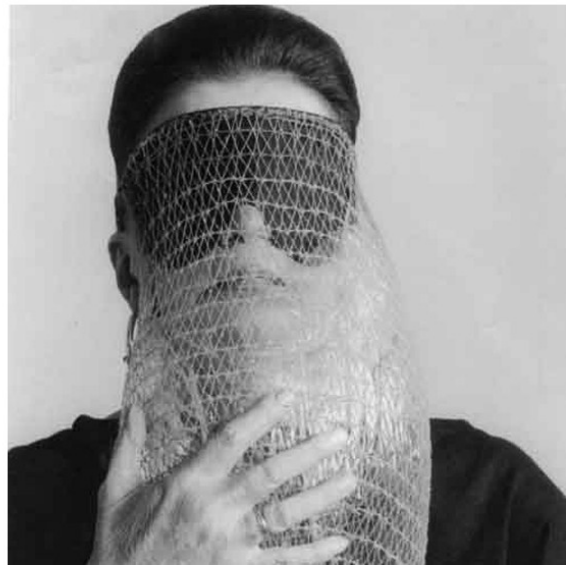
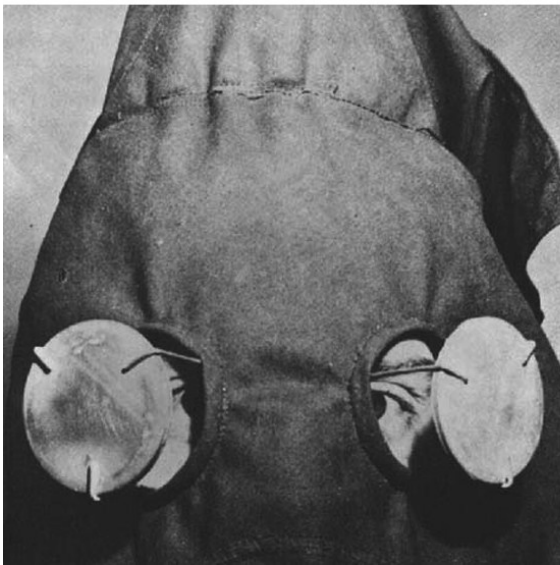


Imagen 30. Lygia Clark, *Ar e Pedra*, 1966. 'Objeto relacional'.

Imagen 31. Lygia Clark, *Respire Comigo*, 1966. 'Objeto relacional'.

Imagen 32. Lygia Clark, *Máscaras sensoriais*, 1967. 'Objeto relacional'.

Imagen 33. Lygia Clark, *Máscara Abismo*, 1967. 'Objeto relacional'.

4.2.3 Nikos Navridis: Transformaciones infinitas del aliento y del vacío

La obra de Nikos Navridis³¹⁸ está en el margen de lo inmaterial, donde el vacío se reúne con el aliento humano, por lo que constituye un ejemplo básico para las teorías filosóficas analizadas en esta tesis. En su obra podemos seguir el nacimiento y la evolución de estos conceptos; como una partitura musical, el *leitmotiv* de una obra artística se convierte en el tema principal o una variación en la siguiente. Así, trata de encontrar una respuesta a las preguntas que surgen del vacío y del cuerpo humano, con medios visuales. El artista afirma que “la diferencia entre la filosofía y el arte es que, aunque ambos demuestran las mismas cosas, la primera habla y la otra muestra”.³¹⁹ Así, de una manera similar a Yves Klein,³²⁰ Navridis articula su trabajo en la forma de una investigación filosófica sobre los conceptos básicos sobre el mundo y el ser.

Su primera tentativa de explorar el vacío empezó por técnicas tradicionales; debido a sus antecedentes como arquitecto, Navridis entró en el campo de las artes visuales con la exploración del espacio vacío, el vacío entre las superficies. Un arquitecto presta atención no solo en la estructura, sino también a la respiración que fluye dentro de la construcción y la forma: “Un edificio es como una burbuja de jabón. Esta burbuja es perfecta y armoniosa si la respiración se ha distribuido y regulado de manera uniforme desde el interior”.³²¹

Por lo tanto, la cuestión del vacío y el papel de la respiración, la idea del interior y del exterior y la definición aristotélica del espacio como contenedor y contenido³²² están en la base de su trabajo artístico. Navridis comienza su búsqueda artística con

³¹⁸ Página web de la tesis *Art-Breath* [online] <<http://art-breath.com/navridis>> (Consulta: 6 de Febrero de 2013)

³¹⁹ Katerina Koskina, *Nikos Navridis*, (catálogo de exposición), Athens: Kafayan Gallery, 1995, p.3.

³²⁰ Véase pp.134-137 de la tesis.

³²¹ Le Corbusier. *Towards a New Architecture*, New York: Dover Publications, 1986 (1931), p.181.

³²² Véase p.201-202 de la tesis.

instalaciones en las que los elementos están cuidadosamente distribuidos en el espacio y con moldes escultóricos, que en realidad son construidas por el vacío; es el vacío del elenco que se llena con la materia y se convierte en una forma solidificada.³²³

En su obra *Sin Título* (Untitled, 1995) de la serie *Cuestión de la Edad del Vacío* (The Question of the Age of the Void, 1996)³²⁴ Navridis instala dos cabezas de plástico en el borde de dos tornos, que llevan un globo de látex a los límites de la ruptura. Él toma un elemento de la herencia griega antigua, y lo pone en un nuevo contexto que explora las nociones del espacio y de la presión. El artista crea un equilibrio delicado que hace hincapié en las diferentes tensiones presentes en el espacio, entre los diferentes artefactos culturales o las personas. [Imagen 34]

Este espacio “entremedio” también se moldea y llega a sus límites en otra obra de la serie la *Cuestión de la Edad del Vacío*: en una instalación de vídeo se proyecta la imagen de dos gemelas que hinchán un globo con dos boquillas situadas en extremos opuestos. En uno de los vídeos de la instalación, se hace visible que, mientras se infla el globo, el espacio entre ellas crece, empujando a las gemelas fuera de los límites de la proyección. Ellas tratan de disminuir la distancia, empujando sus cabezas hacia la

³²³ Véase también, Eva Pryce. *Invisible transformations in the work of Nikos Navridis*, London: Foyle, 2007.

³²⁴ Exposiciones:

1995, Kalfayan Gallery, Atenas

1996, "Dematerialization", 23rd Biennial of Sao Paulo

1997, Epikentro Gallery, Atenas

1998, Köln Sculpture, Art Cologne '98, Colonia

1999, "Nikos Navridis. El Vacío en el Vacío", Museo Universitario Contemporáneo de Arte, MUCA Gallery, Ciudad de México

1999, "Hot Air", Granship, Performing Arts Center, Shizuoka, Japón

2000, "Beyond Origin. Video Art", Hellenic American Union Galleries, Atenas

2002, Institute of Technology, Carlow, Irlanda

2002, "No Air", Ares & Pensares, SESC, Sao Paulo

2002, "Conversation", Athens School of Fine Arts, The Factory, Atenas

2004, "Nikos Navridis-Difficult Breaths", Fundación "La Caixa", Madrid

membrana del látex del globo, de tal manera que nos recuerdan a las esculturas en *Sin título* y –y más aún– a dos fetos en el útero materno. De hecho, la vida de estas chicas comenzó con una célula única, que luego se partió en dos, desarrollándose dentro del mismo cuerpo. Cuando salieron del espacio protegido del útero, el recipiente que las acogía, y tomaron sus primeras respiraciones, las gemelas se autonomizaron de su madre y entre ellas. Por lo tanto, la reducción de esta distancia entre ellas parece una lucha imposible; cada aliento que toman en su vida aumenta la distancia entre ellas. Sin embargo, si tenemos en cuenta la teoría de Irigaray según la cual el aire que respiramos no solo nos aleja de los demás, sino que también nos une,³²⁵ podemos entender que el vacío atrapado entre las paredes del globo se convierte en un potencial para la convivencia. [Imagen 35]

Las referencias al inicio de la vida humana, a través de los elementos de la respiración y del agua, fueron particularmente fuertes en la obra *Sobre la vida, la belleza, las traducciones y otras dificultades* (On life, beauty, translation and other difficulties, 1997),³²⁶ que se instaló en la Cisterna de Yerebatan en Estambul, una estructura arquitectónica usada en el pasado para proporcionar agua a la ciudad durante la Edad Media. En cuatro planos colgados sobre el agua de la cisterna, se proyectaban cuatro vídeos, mostrando a personas que tratan de inflar globos, filmadas desde el interior del globo. Las proyecciones, un poco borrosas por la superficie opaca del globo, se reflejaban sobre la superficie del agua y el sonido de la respiración reverberaba a través de la cisterna, creando así un ambiente de inmersión. Como Rosa Martínez observa, los labios de las personas que soplan el

³²⁵ Véase pp.200-201 de la tesis.

³²⁶ Exposiciones:

1997, "On life, beauty, translations and other difficulties", 5th International Istanbul Biennial, Istanbul

2000, "Leaving the Island", PICAF Metropolitan Museum of Pusan, Korea.

2004, "Nikos Navridis. Difficult Breaths", Fundación "La Caixa", Madrid

2004, "Man and woman- God becomes a man", The Museum of New Art, Parnu, Estonia

2010, "Respiro", Vicenza

balón se parecen a un ombligo, sugiriendo metáforas biológicas sobre el nacimiento y comunicando “afectos, sensaciones y emociones que envuelven a los espectadores y los encierran virtualmente en el interior de esos globos-útero”.³²⁷

La misma proyección se presentó en la exposición “Respiro” en Vicenza (2010), donde las imágenes de las personas que soplan los globos se reflejaban en la superficie del suelo, como única fuente de iluminación del espacio, rompiendo así la solidez del espacio arquitectónico. La obra desafió los límites del espacio material, de la misma manera que la gente en los vídeos confronta los límites del “vacío”. Al luchar con la superficie de látex estas personas buscaban darle forma y controlarlo, ya que sus respiraciones lo hacían cada vez más grande. El sonido de la respiración profunda afectaba a los sentimientos de las personas que se movían en el espacio de la exposición, ya que estaban sujetos a un ritmo de respiración que no era el suyo.
 [Imagen 37]

El tema de las personas que luchan en contra de sus propias respiraciones se repite en las *Trampas* (Traps, 1998),³²⁸ una instalación de vídeo con dos proyecciones de un hombre y una mujer, ambos desnudos, que frotan globos inflados contra su pecho. El hombre abraza el globo de una manera casi erótica, acariciándolo y soplando para

³²⁷ Rosa Martínez. “Difficult Breaths”, en VVAA, *Nikos Navridis*, Madrid, 2004 (catálogo de exposición).

³²⁸ Exposiciones:

1998, "Mediatization", Edsvik Art Center, Sollentuna, Suecia

1999, "Project Rooms", ARCO, Madrid

1999, Epikentro Gallery, Aténas

1999, "Nikos Navridis. El Vacío en el Vacío", Museo Universitario Contemporáneo de Arte, MUCA Gallery, Ciudad de México

2000, "Friends and Neighbours", EVA 2000, Limerick

2001, "Beyond Origin" Video Art, Hellenic American Union Galleries, Aténas

2001, "TransSexual Express: A classic for the third millenium", Kunsthalle Múcsarnok, Budapest

2004, "Nikos Navridis, Difficult Breaths", Fundación "La Caixa", Madrid

2004, "Monument to Now", Deste Foundation for Contemporary Art, Aténas

2006, Magnus Müller Gallery, Berlín

que se vuelva aún más grande, mientras que la mujer intenta romperlo, como si el globo contuviera una nueva vida que espera nacer; finalmente la mujer consigue romper el globo, liberando el vacío que llevaba dentro. Hay una diferencia en la forma en que los dos sexos se relacionan con los globos de látex y el aire que hay dentro de ellos; sin embargo, durante la actuación el artista admitió que “las respiraciones no están definidas por el género”.³²⁹ Por lo tanto, a través de su investigación visual Navridis llega a una conclusión similar a la de Luce Irigaray, que exploró la respiración a través de la teoría: el aire es el lugar donde los dos sexos conviven pacíficamente, sin perder su individualidad.³³⁰ [Imagen 36]

Las *Trampas* se conectan con el tema principal en la obra de Navridis que según el artista,

son personas atrapadas en papeles. Estoy interesado en [...] el comportamiento de estas personas cuando quedan atrapadas en estos papeles y las relaciones entre sí. Cuando las personas se quedan atrapadas en un papel, creo que están atrapadas en sus propias respiraciones. Estoy interesado en estas respiraciones atrapadas. Porque es cuando se inventan una nueva vida. A menudo yo trabajo con esta vida inventada.³³¹

Mostrando su interés para el público, en dos de sus grandes instalaciones, *Auto Retrato Naranja* o *Cuando las respiraciones vuelven al cuerpo* (Orange Auto Portrait or When Breaths return to the body, 2001)³³² y *Globos de nieve* o *Atrapando sus propias respiraciones* (Snow balloons or Trapping their own breaths, 2003),³³³ invitó

³²⁹ Nikos Navridis. *Selected Works 1996-2005*, [DVD] Athens, 2005.

³³⁰ Véase pp.198-201 de la tesis.

³³¹ Paraskevi Katimertzi: Παρασκευή Κατημερτζή, «Νίκος Ναυρίδης, Εισπνοές και εκπνοές τέχνης (και ζωής)», *Τα Νέα*, 3 Μαρτίου 2004.

³³² Exposiciones:

2001, "TranSexual Express: A classic for the third millenium", Centre d' Art Santa Monica, Barcelona
2002, "TranSexual Express: A classic for the third millenium", Palacio Municipal de Exposiciones, Kiosco Alfonso, La Curuña

³³³ El proyecto se presentó en 2003, en la II Echigo-Tsumari Art Triennial, Ecjhigo Tsumari, Tokamachi, Japan.

a los espectadores a atrapar sus alientos en una pared construida con globos desinflados. De esta manera, la imagen y el volumen de la obra está dada por los participantes, que aportan su esencia más íntima, el aliento que les aferra a la vida. Su aliento atrapado no se dispersa en el aire, sino que se guarda por un tiempo, por lo que la instalación se convierte en una colección de respiraciones diferentes. Este es un elemento recurrente en la obra de Navridis: la idea de que los participantes agreguen su aliento a la obra y el papel del artista como un “coleccionista de exhalaciones”, un “coleccionista de alientos”. El artista considera que el aire es como la basura que el cuerpo exhala, sin embargo, guarda el aire como algo precioso.³³⁴ Esta idea aparecerá también en su adaptación del *Aliento* de Beckett, como veremos en el capítulo siguiente.³³⁵ [Imagen 38]

El aliento surge como una tarea insuperable y al mismo tiempo como una gran fuerza en la instalación de vídeo *Sin manos o cuando ella se apoya en su propia respiración* (With no hands or When She Leaned on her Own Breath, 2000-2003).³³⁶ La obra se compone de dos proyecciones. En la primera, vemos a una mujer acostada boca abajo en el suelo. A medida que avanza la acción, entendemos que ella está estirada sobre un globo, el cual poco a poco va llenando con su propio aliento. Mientras el globo se llena de aire, su cuerpo se levanta lentamente, por la fuerza y el volumen de su propia respiración. En ese punto se hace evidente que la segunda proyección es de la misma mujer, desde la perspectiva del interior del balón. La proyección de la parte interior del látex –aquí, así como en la obra *Sobre la vida, la*

³³⁴ Entrevista inédita con el artista, Agosto 2010.

³³⁵ Véase pp.320-321 de la tesis.

³³⁶ Exposiciones:

2003, “Light, Image, Reality”, Aegina Academy, Aegina, Greece

2004, Fundación “La Caixa”, Madrid

belleza, las traducciones y otras dificultades- muestra el camino interior del aire dentro del cuerpo.³³⁷ [Imagen 39]

Cuando el balón llega a su límite y está a punto de reventarse, la mujer deja su tarea y cae al suelo, evidentemente aliviada. Según el artista, la performer “dio a luz a su cuerpo delante de la cámara al atrapar su propia respiración”,³³⁸ lo que conecta otra vez la noción del aliento con la concepción de la vida –una idea compartida por las diferentes culturas y las teorías filosóficas analizadas en la primer parte de este capítulo. El artista revela cómo algo tan mínimo y frágil como el aliento tiene el poder de mantener y elevar nuestro cuerpo. Al mismo tiempo, muestra cómo algunas tareas, a veces tan simples como respirar, pueden convertirse en un peso insostenible; es una metáfora de las situaciones difíciles que consumen toda nuestra energía, hasta que las dejamos ir. En las palabras del artista:

Lo que me interesa no es el hallazgo de la respiración en el arte y su utilización. Es el ser humano y la forma en que se enfrenta al mundo. El ser humano como una medida del mundo, de la experiencia humana vivida.³³⁹

En esta afirmación resuena la famosa frase de Protágoras: “el ser humano es la medida de todas las cosas”.³⁴⁰ Bajo este prisma, *Buscando un lugar* (Looking for a Place, 1999-

³³⁷ Marina Kotzamani. “Athens in the twenty first century”, in *PAJ*, Vol.31, No.2, May, 2009, pp.11-44.

³³⁸ Entrevista inédita con el artista, Agosto 2010.

³³⁹ Katimertzi 2004.

³⁴⁰ Protágoras hizo hincapié en el papel de la subjetividad y la relatividad en el conocimiento humano, considerando que nuestra percepción es la única manera de entender el mundo, y dijo que “el ser humano es la medida de todas las cosas, de las que son en cuanto que son, de las que no son en cuanto que no son”- en griego antiguo: “πάντων χρημάτων μέτρον ἐστὶν ἄνθρωπος, τῶν μὲν ὄντων ὡς ἔστιν, τῶν δὲ οὐκ ὄντων ὡς οὐκ ἔστιν” (Esta cita se resume en el Teeteto de Platón, sección 152a. En general se traduce como “el hombre es la medida de todas las cosas”, pero en griego *anthropos* – literalmente “él que mira hacia arriba”- está mejor traducido como el ser humano). La frase de Protagoras, resonando en las palabras de Navridis, es de particular interés para esta tesis, ya que el cuerpo humano y el uso artístico de una de sus funciones, la respiración, se utiliza como un medio para explorar el mundo y expresar los pensamientos y las emociones humanas.

2000)³⁴¹ podría ser visto como una investigación sobre la condición humana. La instalación de vídeo se compone de cuatro pantallas consecutivas que ofrecen vistas complementarias de la misma sucesión de acción. La imagen que predomina es la visión de juegos de globos inflados –uno rojo en el interior de uno blanco, como huevos- que llenan el espacio, donde se mueven personajes sin rostro. Estas personas tienen su rostro cubierto con látex, que se hincha cuando respiran y se desinfla a medida que exhalan. Cuando el látex se pega a sus rostros parecen cabezas de mármol, como las esculturas que empujaban a los globos de látex en *Sin título*, vinculando así la acción a los primeros trabajos del artista y la tradición cultural griega. Estas caras, al igual que las esculturas antiguas, parecen ciegas; como explica el artista

La idea original era seguir la respiración mientras se diluye en el mundo. Pero en la medida en que la respiración es invisible, la gente que la busca se comporta como ciega. Se ven obligados a inventar otra vida paralela a la existente y comportamientos humanos que gestionan nociones básicas de la vida.³⁴²

La acción se convierte en una metáfora sobre la forma de afrontar la vida, a veces con la invención de una vida paralela. Pero al vivir esta vida paralela, la respiración de las personas que actúan se vuelve difícil; sostienen los globos inflados como una pertenencia preciosa, y lo es realmente: está lleno del aire que les ha sido negado a ellos, lleno de la vida que no se pueden disfrutar libremente. A medida que el globo les aísla del mundo exterior, la privación sensorial les da la oportunidad de

³⁴¹ Exposiciones:

1999, "Looking for a place", 3rd Biennial of Site Santa Fe, Santa Fe

2000, "Synopsis I-Communications", National Museum of Contemporary Art, Athens

2001, "49th Biennial of Venice", Greek Pavilion, Venice

2002, "Art in Transition II - Some kind of dream", Contemporary Art Museum (CAM), Raleigh North Carolina.

2003, Banquete, Palau de la Virreina, Barcelona, Spain

2004, "Nikos Navridis. Difficult Breaths", Fundación "La Caixa", Madrid

³⁴² Navridis 2005.

concentrarse en su respiración esforzada y en su cuerpo. Puede ser visto como una fase necesaria de introspección, antes de escapar de su tortura y restablecer sus vínculos con el mundo. Una mujer logra hacerlo al liberarse del globo y respirar libremente. [Imagen 40]

Los protagonistas en las instalaciones de vídeo de Navridis suelen realizar respiraciones liminales; en *Respiraciones difíciles* (Difficult Breaths, 2004),³⁴³ una serie de fotos y vídeos, el artista explora este mundo aún más profundamente. Navridis busca documentar las acciones que requieren un tipo especial de respiración; halterófilos, nadadores, un yogui, un campesino soplando en la piel de un animal para separarla de la carne, un juglar callejero soplando fuego y un grupo de chicas soplando agua son imágenes que manifiestan cómo la respiración puede llegar a ser más que una fuerza de mantenimiento de la vida. En cuanto a esta obra, el artista explica que “he querido transformar respiraciones en una forma de índice, una forma de medir el mundo”.³⁴⁴ [Imagen 41]

Entonces, no es solo el ser humano el que se utiliza como una medida de todas las cosas, es el aliento mismo el que se utiliza como una medida del tiempo y del espacio. Al mismo tiempo, el vídeo del yogui destaca la conexión del artista con las filosofías del Oriente que emplean el aliento como un elemento de la meditación y la purificación del cuerpo. Por lo tanto, los sonidos de la respiración en la mayoría de sus instalaciones y las imágenes de gente respirando tienen el poder de llevar al público a un recorrido introspectivo, hacia su propia respiración y su propio cuerpo, contribuyendo así a una experiencia que altera la mente.

Este movimiento introspectivo también está presente en *Mañana será un día maravilloso* (Tomorrow will be a wonderful day, 2008),³⁴⁵ donde el artista sigue el

³⁴³ La obra se presentó en 2004, en la Fundación La Caixa, Madrid.

³⁴⁴ Ibid.

³⁴⁵ La obra se presentó en 2008, en la Galería Bernier-Eliades, Atenas.

camino de un solo aliento, que se desenrolla como una masa de líneas en el espacio expositivo. El trabajo podría ser visto como un autorretrato del artista;³⁴⁶ es el paisaje imaginario producido por un soplo del artista, dentro y fuera de su cuerpo. El artista crea un ambiente envolvente, donde el suelo y las paredes están cubiertos por el dibujo lineal que representa su aliento; los visitantes están invitados a pasear por el espacio, para seguir una ruta interna hacia su subconsciente.³⁴⁷ Así que el camino de la respiración nos acerca a la mente humana; la respiración se presenta como un elemento que une la mente con el cuerpo y el medio ambiente con el ser. [Imagen 42]

En la obra de Nikos Navridis, la búsqueda filosófica del vacío conduce a la poética de la respiración, convirtiéndola en el tema único y la materia prima que constituye la obra artística. Se puede ver el cuerpo de su obra como una sola pieza que sigue evolucionando, cambiando de forma como sus globos de látex o como piezas individuales, que en su conjunto constituyen una sinfonía de respiraciones.

Al explorar las dualidades vacío/pleno, contenido/recipiente, interior/exterior,³⁴⁸ Nikos Navridis juega con los límites flexibles que separan a estas ideas. Sin embargo, la superficie del globo es un límite que cumple la visión heideggeriana del concepto: “La frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían ya los griegos, aquello a partir de donde algo comienza su esencia”.³⁴⁹

³⁴⁶ Entrevista inédita con el artista, febrero 2011.

³⁴⁷ Thanos Stathopoulos. “Nikos Navridis. Tomorrow will be a beautiful day”, *Kaput*, n.2, 2008 [online] <<http://www.meatspaceart.org/meatspacesite/kaput02/02/thanos.htm>> (Consulta: 20 de Julio de 2012).

³⁴⁸ Elias Levin. “El vacío en la edad del vacío”. en *Nikos Navridis: La cuestión de la edad del vacío*, Mexico: UNAM, 1999 (catálogo de exposición), pp.3-7.

³⁴⁹ Heidegger 2000, p.156.

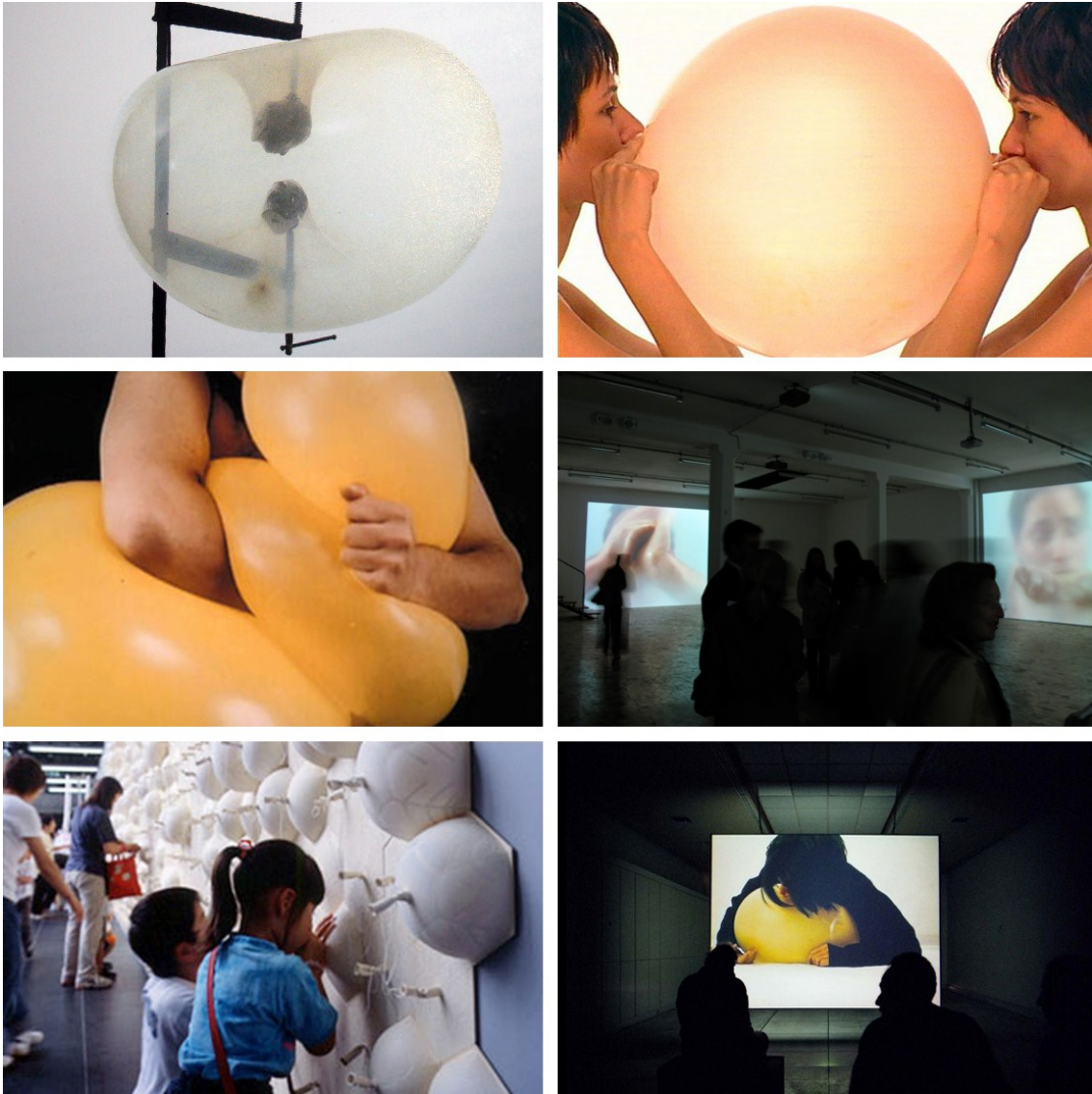


Imagen 34. Nikos Navridis, *Untitled*, 1995. Tornos, yeso, globos.

Imagen 35. Nikos Navridis, *The Question of the Age of the Void*, 1996. Instalación de video y fotografía.

Imagen 36. Nikos Navridis, *Traps*, 1998. Proyección doble de vídeo.

Imagen 37. Nikos Navridis, *On life, beauty, translation and other difficulties*, 1997 y 2010. Instalación de vídeo, Vicenza.

Imagen 38. Nikos Navridis, *Snow balloons or Trapping their own breaths*, 2003. Instalación.

Imagen 39. Nikos Navridis, *With no hands or When She Leans on her Own Breath*, 2000-2003. Vídeo.

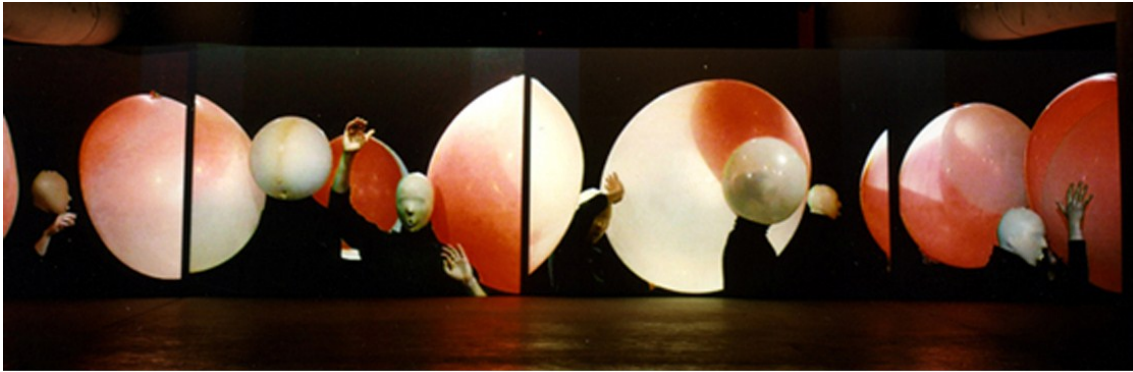


Imagen 40. Nikos Navridis, *Looking for a Place*, 1999-2000. Instalación de vídeo.

Imagen 41. Nikos Navridis, *Difficult Breaths*, 2004. Fotografía.

Imagen 42. Nikos Navridis, *Tomorrow will be a wonderful day*, 2008. Instalación.

4.2.4 Bill Viola: Visiones acuáticas entre el primer y el último aliento

Un equilibrio de monumentalidad y sencillez, la obra de Bill Viola³⁵⁰ emplea las cualidades simbólicas y audiovisuales de la respiración como una forma de elevar imágenes cotidianas a un nivel sublime.³⁵¹ Aunque su obra se constituye muy a menudo de instalaciones de vídeo a gran escala, con imágenes de alta calidad y tecnología sofisticada, hay un minimalismo inherente y una calidad mística subyacente en sus imágenes, que proviene de su interés por las filosofías orientales, sobre todo el Zen, el Taoísmo y el Budismo.³⁵² Además, Viola adopta una posición fenomenológica, afirmando que

los cinco sentidos no son cosas individuales, sino que están, integradas con la mente, forman un sistema completo y crean [...] un campo experiencial que es la base de la conciencia. Esta es la única imagen entera y verdadera.³⁵³

Entonces, el artista ve la mente, el cuerpo y los sentidos como un todo, distanciándose de cualquier noción divisionista:

Todavía hay una desconfianza fuerte en los círculos intelectuales para las cosas que se refieren a la mente a través del cuerpo. Es como si ellos podrían ver que esta dirección en última instancia conducirá a la apertura de la puerta cerrada de la zona prohibida de energías emocionales profundas. En mi opinión, las emociones son precisamente la clave que falta.³⁵⁴

Por lo tanto, es importante tener en cuenta que las obras de Viola se han de entender y sentir con todos los sentidos, no solo con la mente; en este proceso, *pnoe* y *apnea*

³⁵⁰ Página web de la tesis *Art-Breath* [online] <<http://art-breath.com/bill-viola>> (Consulta: 6 de Febrero de 2013)

³⁵¹ Lourdes Cirlot, “La revitalización de las imágenes del cuerpo renacentista en la obra de Bill Viola”, en Lourdes Cirlot; Ma Jesús Buxó; Anna Casanovas; Alberto T. Estévez, *Arte, Arquitectura y Sociedad Digital*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2006, pp.9-16.

³⁵² Yvette Bíró. *Turbulence and Flow in Film: The Rhythmic Design*, Bloomington: Indiana University Press, 2008, p.172.

³⁵³ Bill Viola; Robert Violette (ed.). *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994*, London: Thames & Hudson, 1996, p.268.

³⁵⁴ *Ibid.*, p.242.

son estados de lo corporal, que ayudan a que el público sienta la obra de arte con el cuerpo y la mente al mismo tiempo.

El Pasaje (The Passing, 1991)³⁵⁵ es una obra clave para percibir el imaginario de Bill Viola y su trayectoria; rodada entre 1987 y 1991, un momento de pérdida personal y crisis creativa, como el artista ha admitido,³⁵⁶ sus imágenes son una mezcla de recuerdos personales, secuencias de sueño y paisajes vacíos. Entre las secuencias, se ve el nacimiento del segundo hijo del artista yuxtapuesto a una imagen en primer plano de su madre moribunda, una fiesta infantil de cumpleaños, niños jugando, un hombre flotando bajo el agua cubierto con sábanas, un hombre durmiendo, escenas del desierto, un tren saliendo de un túnel y después sumergiéndose en la oscuridad. [Imagen 43]

Esta miscelánea de imágenes está unida por el sonido de la respiración constante, que a veces da lugar a sonidos lejanos y apagados. El sonido juega un papel central en el vídeo; Rainer Usselman observa que “Viola crea paisajes sonoros, que amplifican el elemento espacio-temporal en su trabajo”.³⁵⁷ A través del sonido, el espacio del vídeo se extiende hacia los espectadores, como si estuvieran viviendo un sueño dentro de sus cabezas, donde todos los sonidos vienen de lejos, excepto el sonido de su respiración. Por lo tanto, la respiración se convierte en el protagonista invisible dentro de la obra, imponiendo el ritmo respiratorio del hombre durmiente –el propio artista- a los espectadores. Así una experiencia visual se convierte en una experiencia corpórea.

³⁵⁵ La obra fue presentada por primera vez en South London Gallery, en Londres.

³⁵⁶ Hunter Drohojowska-Philip; Bill Viola. (1997). 'The Self-Discovery Channel' en *Art News*, v.96, November 1997, p.209.

³⁵⁷ Rainer Usselman. “Flow and Presence in Bill Viola’s ‘The Passing’”, *Rainer Usselman, Text and Images*, March 2009 <<http://www.rainerusselman.net/2009/03/flow-and-presence-in-bill-violas.html>> (Consulta: 30 de julio de 2012)

Se trata de un pasaje entre los diferentes estados de conciencia, entre la vida y la muerte: “la muerte de la madre del artista y la transmisión de material genético y cultural a su pequeño hijo, [...] el paso del tiempo [...] y un paso entre el sueño y el despertar”.³⁵⁸ Esta trayectoria de un estado a otro está marcada por los recuerdos de la vida familiar, la soledad, la alegría y el sufrimiento. Las imágenes están llenas de simbolismos; el tren que sale del túnel y vuelve a la oscuridad (una representación del nacimiento y de la muerte), la primera respiración de un bebé y el último suspiro de una mujer vieja (otra vez, la vida y la muerte), el artista que está dormido y el hombre que está flotando en el agua, recreando la experiencia del sueño. A través de la repetición y yuxtaposición de imágenes el sentido del tiempo se diluye y la narración se rompe; así se crea una atmósfera trascendental.³⁵⁹

Las imágenes del primer aliento de su hijo recién nacido y el último aliento de su madre se presentan repetidamente en su obra; en *Cielo y Tierra* (Heaven and Earth, 1992) colocó dos pantallas con estas proyecciones, frente a frente, casi tocándose, creando una capa luminosa entre ellas; esta capa es donde se desarrolla la vida humana, entre el primer aliento y el último suspiro. [Imagen 44]

Se trata de aquel espacio luminoso mencionado por Nikos Kazantzakis:

Venimos de un abismo oscuro, terminamos en un abismo oscuro. Al espacio de luz entre esos dos abismos lo llamamos Vida³⁶⁰

El *Tríptico de Nantes* (Nantes Triptych, 1992)³⁶¹ está constituido por tres proyecciones consecutivas, del nacimiento de su hijo, un hombre sumergiéndose bajo el agua y su madre moribunda. Lo que tenemos es el primer gesto autónomo del ser, el momento en que comienza la vida, la lucha final del cuerpo enfermo y la vida

³⁵⁸ Sean Cubitt. “On Interpretation: Bill Viola’s *The Passing*”, *Screen*, v.36, Summer, 1995, pp. 113-130.

³⁵⁹ Usselman 2009.

³⁶⁰ Kazantzakis 2009.

³⁶¹ La obra fue presentada por primera vez en Chappelle de l’Oratoire, Musée des Beaux-Arts, Nantes, France.

que está en el medio. La respiración en relación con el agua se presenta también en la obra de otros artistas que se analizarán más adelante.³⁶² [Imagen 45]

Al igual que Heidegger, Bill Viola también ve la muerte como una presencia constante en la vida, que transforma todos los sueños y las acciones a través de la finitud de su esfera.³⁶³ La presencia de la mujer podría ser vista dentro de la tradición pictórica del *memento mori*, sin aludir a *vanitas*; el hombre en el agua sigue luchando por su vida, como si estuviera “flotando en otro mundo con la experiencia de la vida y la muerte”.³⁶⁴

La figura recurrente de un hombre sumergiéndose en el agua proviene de las propias memorias del artista: cuando era todavía un niño, casi se ahogó. Sin embargo, la experiencia no fue traumática para él:

Fue posiblemente la experiencia más profunda, impactante y trascendente que he tenido. Tenía una falta total de miedo, –solo sentía calma y paz. Cuando pienso en ello ahora me ayuda a centrarme de nuevo. No tenía ni idea de que estaba casi ahogándome en ese momento.³⁶⁵

Por lo tanto, el estado de asfixia o disnea reveló al artista un nivel de consciencia diferente. Esta es probablemente la razón por la que el agua no se presenta como una amenaza, sino como un lugar de conocimiento y experiencia, como “la muerte... la vida... el tiempo... la memoria... la imagen de sí mismo... la ilusión... el nirvana... muchas cosas”;³⁶⁶ Viola se inspira en el poeta persa Rumi, según el cual

³⁶² Véase la obra de Adriano y Fernando Guimarães, pp.313-317 de la tesis.

³⁶³ Véase pp. 204-206 de la tesis.

³⁶⁴ Declaración de Bill Viola, Tate Modern Gallery Website, [online] <<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/cinema/viola.htm>> (Consulta: 15 de octubre de 2009)

³⁶⁵ Sarah Douglas. “Bill Viola, Interview”, *Artinfo*, May 11, 2007, [online] <<http://www.artinfo.com/news/story/1484/bill-viola>> (Consulta: 15 de Julio de 2012)

³⁶⁶ Tate Modern Gallery Website, op.cit.

Cada vida humana es análoga a un recipiente que flota en la superficie de un océano infinito. Mientras que se mueve, se llena lentamente con el agua a su alrededor. Esa es una metáfora para la adquisición de conocimientos. Cuando el agua en el recipiente finalmente alcanza el mismo nivel que el del agua a su alrededor, ya no hay ninguna necesidad para contenedor, y cae a medida que el agua interior se funde con el agua exterior. A esto le llamamos el momento de la muerte. Esa analogía vuelve a mí una y otra vez como una metáfora de nosotros mismos.³⁶⁷

El simbolismo del aliento y del agua vuelve otra vez en *El Mensajero* (The Messenger, 1996),³⁶⁸ una instalación de vídeo de un hombre sumergido bajo el agua. Las ondulaciones del agua distorsionan ligeramente la imagen del cuerpo, que se convierte en una visión fluida, que cambia constantemente. A medida que el hombre se eleva hacia la superficie del agua, su imagen se vuelve más clara. Cuando su cabeza sale, toma unas respiraciones profundas, que resuenan en el espacio de exposición, y luego se sumerge de nuevo. No es la respiración apresurada, agonizante de alguien que ha experimentado la falta de aire; al contrario, es una respiración calmada, rítmica y consciente. Cuando vuelve a los brazos líquidos del agua, el sonido de la respiración se sustituye por sonidos susurrantes, como si se tratara del sonido que el hombre escucha bajo del agua. Por lo tanto, los espectadores asumen el punto de vista del Mensajero. Aunque la proyección parece estar corriendo en tiempo real, los períodos prolongados de falta de aire provocan una sensación de agonía a los espectadores, como si la acción estuviera frenada y el tiempo estuviera parado. El hecho de que el vídeo se proyecte en un espacio oscuro borra todas las referencias del entorno, y transfiere la acción a un espacio-tiempo interno. [Imagen 46]

³⁶⁷ Ibid.

³⁶⁸ Exposiciones:

1996, Durham Cathedral, Visual Arts UK, Durham. 1996, South London Gallery, Londres.

1996, Video Positiva-Moviola, Liverpool.

1996, The Fruitmarket Gallery, Edinburgh.

1996, Oriel Mostyn, Gwynedd.

1997, The Douglas Hyde Gallery, Trinity College, Dublín.

1997, La Chapelle Saint Louis de la Salpêtrière, París

El vídeo del *Mensajero* fue incluido en la instalación *Fuego, Agua, Respiración* (Fire, Water, Breath, 1997)³⁶⁹ en el museo Guggenheim, como la parte que representaba la respiración. El fuego y el agua fueron representados por los vídeos de una persona que atraviesa una cortina de fuego y una cortina de agua, respectivamente. Ambas proyecciones dan una sensación de calma, que se rompe solo en un momento, cuando las figuras en los vídeos se enfrentan con los elementos de la naturaleza. A través de estas imágenes grabadas, Viola presenta el cuerpo como una entidad inmaterial, principalmente espiritual, que permanece ilesa por las fuerzas de la naturaleza; al mismo tiempo, se destaca la corporeidad, en el momento en que las personas se enfrentan al peligro atravesando las “cortinas” de agua y de fuego. Por lo tanto, se crea un equilibrio entre lo corporal y lo incorporeal, a través de imágenes que “se desplazan entre un espacio ocupado por un cuerpo y una memoria de un cuerpo que ocupa un espacio abstracto”.³⁷⁰

El momento en que el cuerpo entra en peligro es cuando la “transparencia” del cuerpo vivido se va y uno llega a darse cuenta de los límites de su aspecto físico.³⁷¹ En *Nueve intentos para lograr la inmortalidad* (Nine Attempts to Achieve Immortality, 1996) nos damos cuenta de este aspecto, a través de la imagen del artista que aguanta su respiración repetidamente, luego toma una respiración profunda y la sostiene de nuevo. Esta acción es homóloga con las obras de performance que se presentarán en el próximo capítulo, especialmente las obras de los hermanos Guimarães y Nikos Navridis.³⁷² Al mismo tiempo, la respiración consciente nos lleva a otro estado de conciencia, como hemos visto anteriormente. A medida que la respiración impedida del artista impacta al público, que puede seguir su ritmo, la obra expuesta se convierte en una experiencia colectiva –corpórea e intelectual. [Imagen 47]

³⁶⁹ La exposición fue presentada en el Guggenheim Museum (SoHo), Nueva York en 1997.

³⁷⁰ Lisa Jaye Young. “The Elemental Sublime. Bill Viola: ‘Fire, Water, Breath’ by Bill Viola”, *Performing Arts Journal*, Vol. 19, No. 3, September 1997, pp. 65-71.

³⁷¹ Véase p.204-206 de la tesis.

³⁷² Véase pp.313-319 de la tesis.

A través de la presencia constante de la respiración y la repetición cíclica de las imágenes, Bill Viola guía a los espectadores a un estado de calma. En sus obras la inmaterialidad está en equilibrio con la corporalidad y la respiración se convierte en el elemento que completa la imagen. El imaginario de Viola surge como una ilustración de las teorías sobre la respiración presentadas anteriormente, haciendo hincapié en el papel de la respiración como enlace entre el cuerpo y la mente, como la primera acción autónoma de la vida y lo último que una persona deja antes de morir.

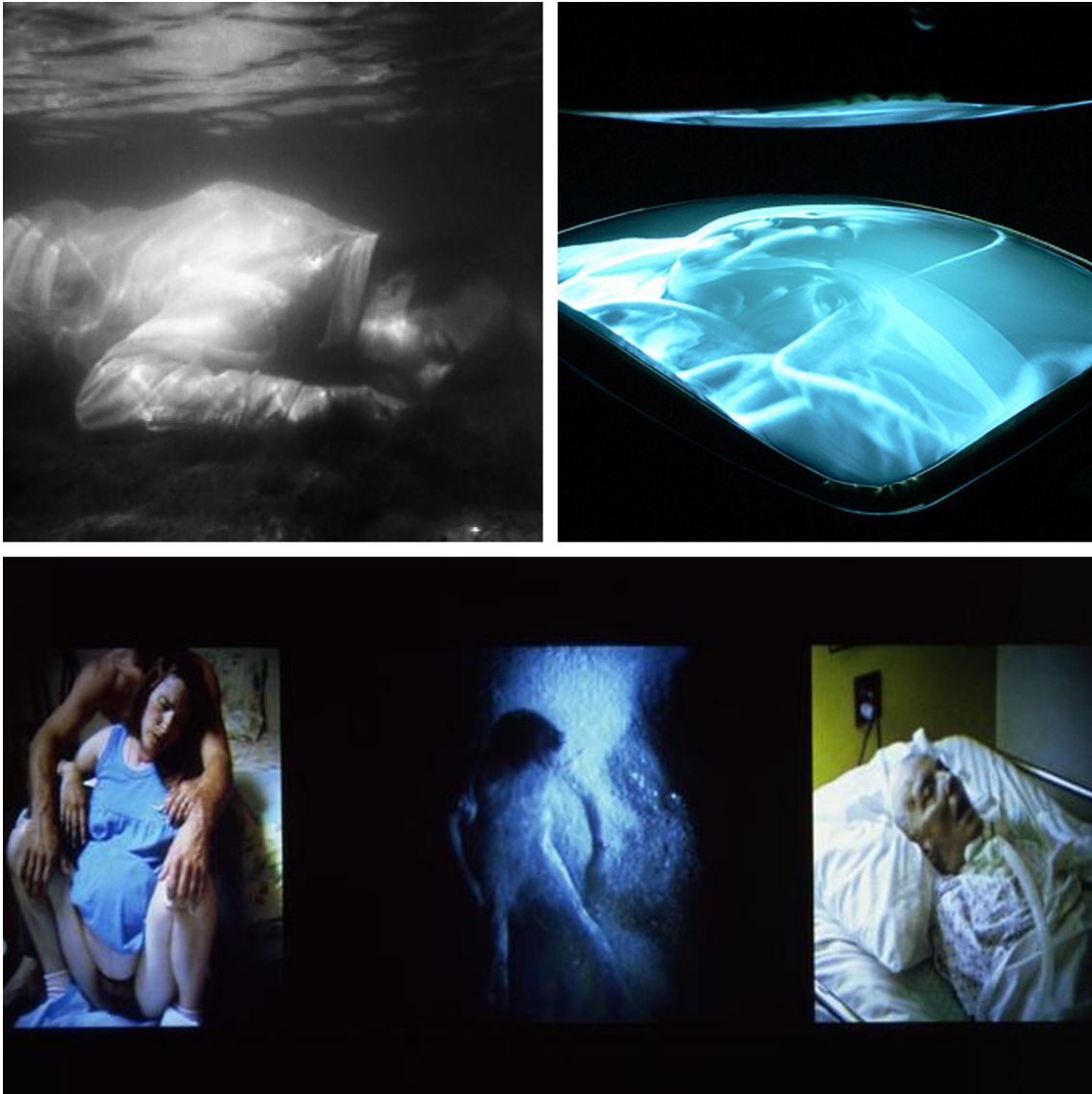


Imagen 43. Bill Viola, *The Passing*, 1991. Vídeo.

Imagen 44. Bill Viola, *Heaven and Earth*, 1992. Instalación de vídeo.

Imagen 45. Bill Viola, *Nantes Triptych*, 1992. Instalación de vídeo.



Imagen 46. Bill Viola, *The Messenger*, 1996. Instalación de vídeo.

Imagen 47. Bill Viola, *Nine Attempts to Achieve Immortality*, 1996. Instalación de vídeo.

4.2.5 Danae Stratou: El aliento de la tierra y la conformación del paisaje natural

Inspirada por el cuerpo humano y la relación del hombre con la naturaleza, Danae Stratou³⁷³ transfiere sus “alientos” al aire libre. La artista usa la tierra y el aliento como las materias primas y los temas principales de su obra, lo que constituye un diálogo con el entorno natural y el entorno cultural.

Entre 1995 y 1997 Danae Stratou, con la ayuda de Alexandra Stratou y Stella Constantinides, se enfrentó a las condiciones adversas del desierto del Sáhara oriental, cerca del Mar Rojo en Egipto, para crear una obra de arte gigante de cien mil metros cuadrados. El *Aliento del Desierto* (Desert Breath, 1997) consiste en dos espirales logarítmicas de 178 conos enclavadas entre sí; la primera espiral está formada por conos que sobresalen y la otra por conos incisos, en ambos casos disminuyendo en altura a medida que llegan al centro del remolino. El centro está marcado por un estanque circular, de un diámetro de treinta metros, lleno de agua hasta el borde. [Imagen 48]

El desierto parece un cuerpo que respira; con la arena que sobresale recordando a un cuerpo inhalando y los huecos de arena similares a un cuerpo exhalando. Además, la forma de los conos refleja las colinas de arena del desierto y la forma de las pirámides, por lo tanto, se trata de una referencia clara al paisaje y la herencia cultural de Egipto. De este modo, la obra de arte se funde con el entorno y el cuerpo humano se abre al universo.

La artista explica que

³⁷³ Página web de la tesis *Art-Breath* [online] <<http://art-breath.com/danae-stratou>> (Consulta: 6 de Febrero de 2013)

El proyecto se basa en nuestro deseo común de trabajar en el desierto. En el ojo de nuestra mente el desierto era un lugar donde se experimenta el infinito. Abordamos el desierto como un estado de ánimo, un paisaje de la mente.³⁷⁴

Así, para Stratou el desierto es más que un paisaje; es un sinónimo de un espacio pensativo infinito. En cierto modo, la obra y sus palabras nos recuerdan el “aliento del universo” de Anaxímenes y los versos atharvavédicos sobre la conexión de la tierra, el fuego y el agua a través de la fuerza de la respiración;³⁷⁵ similar a la forma de la galaxia, la obra parece ser un reflejo del universo que se abre sobre el desierto.

Lejos de la civilización, en el desierto abierto, la obra fue abandonada a las fuerzas de la naturaleza que comenzaron a eliminarla desde el mismo día de su finalización. Lo que importa aquí no es la permanencia, sino la presencia, incluso dentro de un lapso de tiempo limitado.

A pesar de su escala monumental, la fugacidad de la obra la hace sorprendentemente íntima. La memoria de construir castillos en la arena –solo para verlos derrumbarse por el mar; una lucha constante para transformar el entorno y llevarlo a la escala del ser humano; pasos momentáneos en el suelo y respiraciones fugaces: la obra nos recuerda las huellas transitorias de nuestra existencia que desaparecen con el paso del tiempo. Así, mediante la incorporación de elementos fugaces en su obra, Danae Stratou consigue hablar sobre aspectos primordiales del ser: la existencia, la memoria, el esfuerzo, la descomposición.

El aliento, el agua y la tierra son los elementos principales que articulan la obra *Sección de Respira y Agua* (Breathe and water section, 2000).³⁷⁶ La instalación

³⁷⁴ Danae Stratou, “Desert Breath” [online] <<http://www.danaestratou.com>> (Consulta: 20 de julio de 2012).

³⁷⁵ Véase pp.182-183 y pp.188-190 de la tesis, respectivamente.

³⁷⁶ La obra se presentó en los siguientes espacios:

2000, Sarantopoulos, Molina de Harina, Atenas.

2001, "Body and Sin", Bienal de Valencia.

constaba de dos espacios separados en el almacén de un molino antiguo. La sección de agua se llenó con agua, que dio al espacio una austeridad fría con su superficie cristalina. Por el contrario, la sección de aliento tenía una calidad mística; el suelo del espacio se llenó con tierra, con un mecanismo interno que latía. Como se extendía hacia fuera y se metía hacia dentro, parecía a un vientre humano gigante, inflándose y desinflándose con aire. Al mismo tiempo, el sonido de la respiración resonaba en el espacio, siguiendo el ritmo de la “respiración” del suelo. [Imagen 49]

Lo íntimo y lo esotérico jugaban un papel primordial en la recepción de la obra, que incitaba a la concentración en el ritmo respiratorio de la tierra latiendo y el propio cuerpo de los visitantes. Este sentimiento personal está intrínsecamente relacionado con el momento que estimuló la imaginación de Stratou para crear su serie de obras que abordan la respiración. Todo empezó con un juego con su hija en la playa; después de cubrir el cuerpo de la niña con arena, la artista se quedó observando su vientre moviendo la tierra, con la fuerza de su respiración.³⁷⁷ La instalación está conectada con la exploración de la naturaleza, del propio cuerpo y de la psique, que comienza como un juego cuando somos niños y continúa con el arte, la filosofía y la ciencia mientras envejecemos.

Vale la pena notar que Danae Stratou suele preferir la palabra “respira” (breathe) en vez de “respiración” (breath); es un imperativo que intenta estimular a los espectadores a sentir sus cuerpos y vivir intensamente.

Este imperativo se traduce en treinta y cinco idiomas diferentes en *Respira Pared* (Breathe Wall, 2002). La instalación fue un encargo de una escuela secundaria en el centro de Atenas, con estudiantes procedentes de entornos multiculturales, de familias griegas e inmigrantes. Al tallar la palabra “respira” en muchos idiomas

2001, Christie's Contemporary, Atenas.

³⁷⁷ Entrevista inédita con la artista, 1 de agosto de 2008, en Sani, Grecia.

diferentes en el muro de cemento del patio de la escuela, la artista quiso crear un punto de encuentro para los estudiantes. Según ella,

El hecho de que el imperativo “respira” (breathe) aparezca en 35 idiomas diferentes sugiere que el mundo está ahí fuera; esperando a que lo exploren. Además, muchos de los niños que asisten a esta escuela provienen de familias de inmigrantes. Pensé que sería importante que leyeran la palabra en su propia lengua; esto les invitaría a sentirse como parte de un todo.³⁷⁸

En definitiva, respirar para Danae Stratou es un símbolo para la exploración del mundo y un acto que reúne a toda la gente, sea cual sea su origen. La respiración significa un intercambio con el mundo que nos rodea y la comunidad que lo habita, como señala Luce Irigaray.³⁷⁹ [Imagen 50]

La obra *El círculo de la respiración* (The Breathing Circle, 2008) también está dominada por el imperativo de “respira” (breathe), que está deletreado en un círculo de letras instaladas al aire libre. En el interior del círculo creado por estas siete letras solo hay tierra.³⁸⁰ La superficie de espejo de las letras refleja los altos árboles que enmarcan el cielo por encima de ellos, con sus ramas llenas de hojas que se mueven en el aire y sus troncos tallados con iniciales –promesas de amor para siempre e intentos de marcar una presencia efímera por toda la eternidad. Cuando alguien está en el centro del círculo, puede oír sonidos de respiración y de corazón palpitante. Estos sonidos vienen de los altavoces que se esconden en los árboles, dando la impresión de que se escucha el sonido de la respiración y del pulso de la tierra. [Imagen 51]

³⁷⁸ Danae Stratou, “Breathe Wall” [online] <<http://www.danaestratou.com>> (Consulta: 20 de julio de 2012).

³⁷⁹ Véase pp. 200-201 de la tesis.

³⁸⁰ Christina Grammatikopoulou. “A handful of earth and three breaths: Notes on Danae Stratou”, *Interartive*, #8, March 2009 [online] <http://interartive.org/2009/03/desert_breath/> (Consulta: 30 de julio de 2012)

Los elementos básicos de la instalación –un aliento fuerte que impone su ritmo constante, un círculo cerrado, la tierra y las letras que reflejan el entorno y la presencia fugaz de los visitantes- conectan a la gente con su entorno y al medio ambiente natural con un artefacto humano. El catalizador que da coherencia al conjunto es el imperativo “respira”, una invitación a la acción y al pensamiento consciente.

Al unir la tierra con el aire, Danae Stratou crea ambientes donde el hombre convive con la naturaleza y los demás, donde la diferencia se convierte en una fuente de riqueza cultural y la memoria se convierte en una forma de entender el mundo.

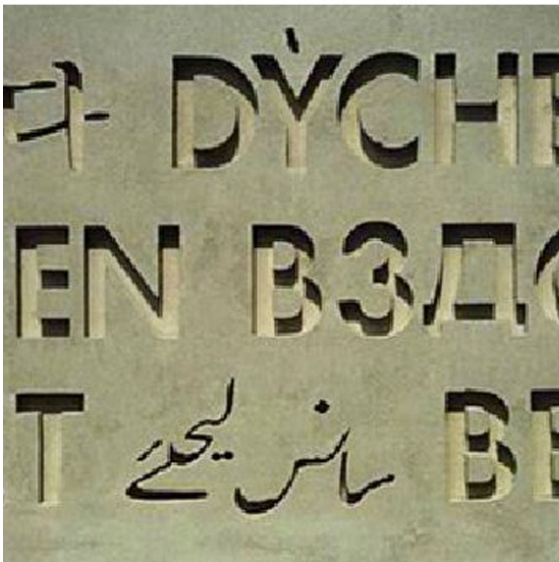
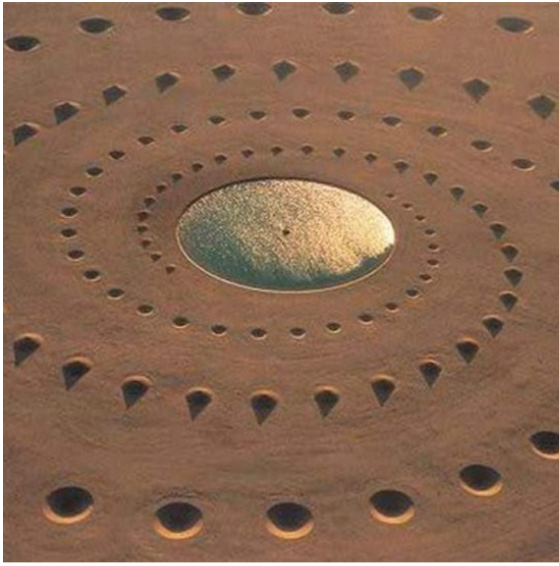


Imagen 48. Danae Stratou, Alexandra Stratou and Dora Constantinides, *Desert Breath*, 1997. Land art, Hurghada, Mar Rojo, Egipto.

Imagen 49. Danae Stratou, *Breathe and water section*, 2000. Sarantopoulos Flour Mill, Atenas.

Imagen 50. Danae Stratou, *Breathe Wall*, 2002. Instalación permanente al aire libre, Athens.

Imagen 51. Danae Stratou, *The Breathing Circle*, 2008. Instalación al aire libre, Sani, Greece.

4.2.6 Kimsooja: Luces difractadas, alientos etéreos

La invisibilidad tiene una cara diferente en la obra de la artista coreana Kimsooja;³⁸¹ ella trata de acentuar las cosas que existen pero suelen pasar inadvertidas. Como Nicolas Bourriaud señala, la artista está “trabajando con los fantasmas de los objetos, su aura, tratando de convertir lo invisible en una experiencia compartida”.³⁸² Kimsooja crea objetos líricos, instalaciones y acciones inspiradas en lo cotidiano, como fardos de tela y momentos de quietud entre hordas de gente o en soledad.

A través de una multiplicidad de imágenes y obras de arte Kimsooja muestra su afinidad por valores budistas, por la filosofía zen y los conceptos del Yin y el Yang.³⁸³ Así, en su trabajo, los dualismos establecidos como mente/materia, espacio/tiempo u otro/yo dan paso a un enfoque más unitario, donde se resalta la interrelación entre los elementos distintos. La sencillez de su lenguaje visual y su profundo humanismo han sido descritos como “minimalismo existencial”.³⁸⁴

Su larga búsqueda en el “ser nada/la nada y hacer nada/ la nada”,³⁸⁵ ha dado lugar a instalaciones en las que los elementos naturales se combinan con sonidos de respiración.

La *Fábrica de Tejidos* (The Weaving Factory, 2004)³⁸⁶ es una instalación sonora donde el espacio está dominado por una grabación de la artista respirando a diferentes velocidades y tarareando notas diferentes a través de la nariz. Kimsooja

³⁸¹ Página web de la tesis *Art-Breath* [online] <<http://art-breath.com/danae-stratou>> (Consulta: 6 de Febrero de 2013)

³⁸² Nicholas Bourriaud. “Interview”, en *Kimsooja: Conditions of Humanity* (exhibition catalogue), Lyon: Contemporary Art Museum, 2003 <<http://kimsooja.com/texts/bourriaud.html>> (Consulta: 20 de julio de 2012).

³⁸³ María Rubio. “Interview with Kimsooja”, *Art And Context*, Summer 2006 [online] <http://kimsooja.com/texts/rubio_Interview.html> (Consulta: 15 de agosto de 2012)

³⁸⁴ Bourriaud 2003.

³⁸⁵ Ibid.

³⁸⁶ La obra fue presentada en el International Artists Museum, Lodz Biennale, Polonia, 2004.

explora cómo se puede alterar la forma de respirar y cómo se puede producir ruido con el aire y las cuerdas vocales: la respiración cambia de lenta a intensa, profunda, antes de convertirse en sonidos de zumbido por la nariz y el abrir y cerrar de la boca.³⁸⁷

Es evidente que la artista es consciente del poder de la respiración controlada para alterar el sentido de uno mismo: “Escuchar mi respiración y el zumbido dentro del espacio puede hacer que los espectadores contengan el aliento, y lleguen a ser conscientes de su propio cuerpo y la respiración”.³⁸⁸ Consecuentemente, la respiración ayuda al público a seguir el estado de ánimo de la artista, de la calma a la angustia y de la alegría a la introspección, a través de los sonidos de su respiración.

La pista de audio de la obra *Weaving Factory* formó parte de dos instalaciones posteriores relacionadas con el aliento, donde el elemento visual es igual de importante que en el “paisaje sonoro”.

La obra *Respirar/ Respirare (Espejo Invisible, Aguja Invisible)* (To Breathe/ Respirare, Invisible Mirror, Invisible Needle 2006)³⁸⁹ se presentó en el teatro Fenice de Venecia y el Théâtre du Châtelet de París. Los sonidos de respiración se combinaron con una proyección simultánea de campos de color en una pantalla en el escenario. Al igual que Yves Klein,³⁹⁰ la búsqueda de Kimsooja en el vacío y en el reino de lo abstracto la lleva a una serie de monocromos. La diferencia es que los monocromos aquí provienen de una proyección de luz, con las tonalidades de color que cambian poco a poco y se difunden en todo el espacio del teatro. La obra presenta una cualidad dialéctica en el espacio de la instalación: La exquisitez barroca

³⁸⁷ Francesca Pasini. “An Interview with Kimsooja”, *Tema Celeste*, Vol. 166, July/August, 2006.

³⁸⁸ Rubio 2006.

³⁸⁹ Presentaciones:

2006, January 26, The Bevilacqua La Masa Foundation, Teatro La Fenice, Venice

2006, October 6, Nuit Blanche, Théâtre du Châtelet de París

³⁹⁰ Véase pp.134-137 de la tesis.

del teatro Fenice se equilibra con el minimalismo de los monocromos, mientras que la respiración y el zumbido suenan como un ensayo general de las óperas que se representan en el mismo teatro. Desde esta perspectiva, esta obra artística nos recuerda del papel de la respiración en la performance, que se analizará más detalladamente en el próximo capítulo; al mismo tiempo, se relaciona con el esfuerzo de Navridis para capturar el sonido respiratorio de una canción o una performance, que se analizará más adelante.³⁹¹ [Imagen 52]

El sonido de la respiración y el ambiente creado por la proyección convierte el espacio arquitectónico del teatro en el interior de un cuerpo. Es el cuerpo de la artista, que transmite parte de su energía vital a los espectadores.

La impresión de un cuerpo vivo domina la instalación *Respirar – Una mujer de espejo* (To Breathe – A mirror woman 2006).³⁹² La artista reproduce la proyección de audio de la obra *The Weaving Factory* en el Palacio de Cristal, un pabellón de cristal en el corazón del Parque del Buen Retiro en Madrid.³⁹³ Las ventanas del pabellón se cubrieron con una película de difracción, que creó el efecto del arco iris en toda la superficie y en el interior del pabellón. Además, el suelo se cubrió con un espejo, lo que multiplicaba el efecto de la difracción de la luz. [Imagen 53]

A través de la transparencia del cristal y los reflejos del espejo, la estructura arquitectónica se abre completamente al exterior del pabellón, incorporando elementos naturales –tales como la luz, los árboles, el cielo cambiante– en la obra. Es una obra construida con luz, color, respiración –como la proyección en el teatro La Fenice. Sin embargo, esta vez Kimsooja ha entregado el control del aspecto visual de la obra a la naturaleza: los efectos de arco iris cambian en relación con la luz en el exterior.

³⁹¹ Véase pp.317-318 de la tesis.

³⁹² Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Cristal. Parque del Retiro, Madrid, 2006.

³⁹³ Véase VVAA. *Kimsooja To Breathe-A Mirror Woman*, Madrid, 2006.

El espejo en el suelo altera el interior por completo: la duplicación de la estructura ligera del pabellón y de las bóvedas crea un interior de forma irregular –como el interior de un cuerpo– donde no hay suelo, y los visitantes parecen flotar en un espacio fluido, construido por la luz y la respiración. Resonando la filosofía griega y oriental, la respiración se convierte en el elemento que une el cuerpo de la artista con el mundo –los visitantes de la instalación y el medio ambiente.

Como revela la artista,

A partir de este proyecto, he aprendido no solo a “respirar”, como un medio de “coser” el momento de la “vida” y la “muerte”, sino también a “reflejar” como un “ser que respira” que rebota y pregunta dentro y fuera de nuestra realidad. Desarrollos de mi trabajo anterior sobre el concepto de “coser”, pero con otra perspectiva, los actos de “respirar” y “reflejar” evolucionan como un diálogo continuo con mi trabajo, como el logro más interesante de una nueva posibilidad de experimentar con las ondas de la luz, el sonido, y el espejo, como resultado del espacio de la vacuidad.³⁹⁴

La idea de la respiración está relacionada con sus prácticas anteriores de coser y envolver, al igual que su investigación sobre las ideas de superficie, de reflejo, y del espejo como superficie “que une el yo con el otro yo”,³⁹⁵ de la misma manera que una aguja junta dos tejidos, creando una unidad de partes separadas; se trata de una unidad entre el pasado y el presente, la mente y el cuerpo, uno mismo y los demás.

Por lo tanto, más que una simple ilustración de las teorías examinadas anteriormente en este capítulo, se podría decir que Kimsooja crea su propia teoría de la relación del ser humano con el mundo, de la mente y el cuerpo. Su punto de vista contiene fragmentos del pensamiento occidental y oriental, reunidos bajo del prisma de sus creaciones visuales; entornos fluidos, donde elementos inmateriales crean un mundo casi tangible.

³⁹⁴ Rubio 2006.

³⁹⁵ Ibid.

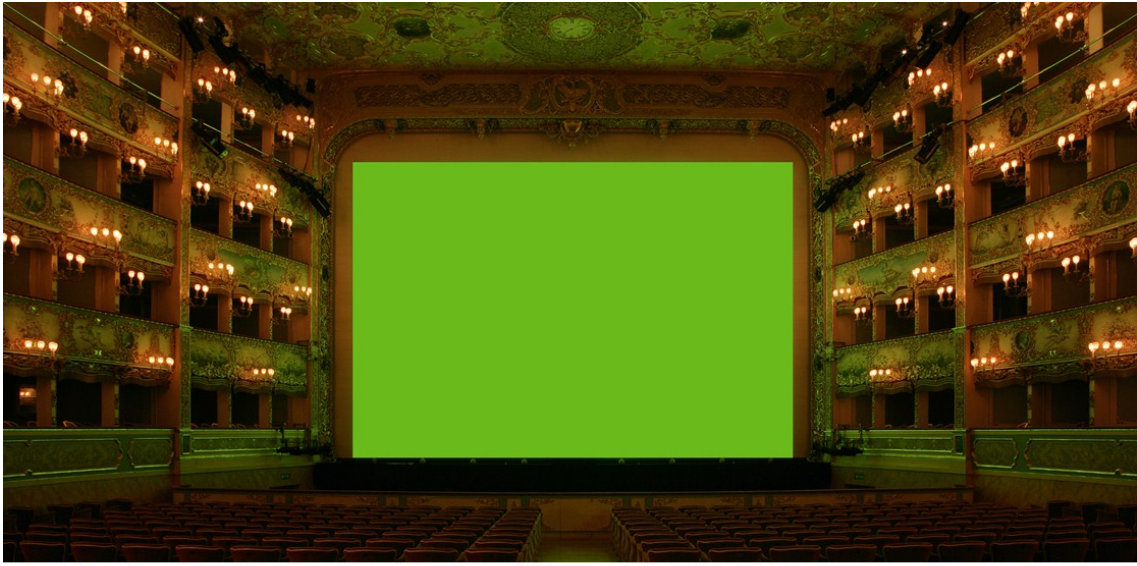


Imagen 52. Kimsooja, *To Breathe/ Respirare, Invisible Mirror, Invisible Needle*, 2006. Instalación de vídeo. Teatro Fenice de Venecia and Théâtre du Châtelet de París.

Imagen 53. Kimsooja, *To Breathe – A mirror woman*, 2006. Instalación de película de difracción y espejo, Parque del Buen Retiro, Madrid.

4.2.7 Edith Kollath: Objetos efímeros de imaginación aérea

Respiraciones consecutivas, destellos de luz, formas aleatorias, humo y aire: Edith Kollath³⁹⁶ toma el hilo de un momento fugaz y lo teje en una visión etérea. En lugar de crear obras a partir de materiales sólidos, destinados a la eternidad, experimenta con lo invisible y lo efímero, incorporándolos como elementos de sus objetos delicados e instalaciones. A través de movimientos suaves y sonidos sutiles sus creaciones cobran vida, respirando en el espacio. Alimentadas por el aire, llegan al público e interactúan con él.

Como artista, Edith Kollath está profundamente influenciada por el método de respiración desarrollado por Ilse Middendorf, que ella misma ha practicado.³⁹⁷ “La obra respiratoria” de Middendorf es un método que ayuda a los practicantes a ser conscientes del movimiento del aire dentro de su cuerpo, mediante la observación de los sutiles movimientos corporales que se producen al respirar con tranquilidad. Esta práctica tiene como objetivo ayudar a los practicantes a lograr el equilibrio en sus vidas.³⁹⁸ La práctica de Middendorf se sitúa en el extremo opuesto de la idea del control de la respiración; el objetivo es ser consciente del ritmo respiratorio, más que cambiarlo. Sin embargo, el conocimiento del ritmo de la respiración se relaciona con el entendimiento de la conexión entre cuerpo y mente, entre el individuo y el mundo, de manera similar a las prácticas de control respiratorio examinadas anteriormente.

Percibiendo el uso de la respiración en la obra de Kollath bajo esta luz, parece natural que la respiración siempre se proyecte de una manera tranquila y equilibrada.

³⁹⁶ Página web de la tesis *Art-Breath* [online] <<http://art-breath.com/edith-kollath>> (Consulta: 6 de Febrero de 2013)

³⁹⁷ Entrevista inédita con la artista, enero 20, 2011.

³⁹⁸ Para más detalles sobre la práctica de Middendorf véase Ilse Middendorf. *The Perceptible Breath*, Paderborn: Junfermann-Verlag, 1990.

Por ejemplo, en *BW1* (2006) la respiración se convierte en el acto más significativo de la obra, donde prevalece la quietud y la simplicidad. En el vídeo se ve un cuadro de una bañera llena de agua, casi inmóvil, aparte de la superficie ligeramente ondulada, que se mueve por el aire que se mueve por encima y el aliento de la persona que está adentro, todavía en gran parte invisible. A medida que el agua desaparece, se revela un cuerpo femenino, con solo su torso y parte de las extremidades encajando dentro del marco. La calidad escultural de esta visión fragmentada se ve aumentada por la intensa luz que ilumina la parte más baja del cuerpo, creando sombras dramáticas sobre la piel y ofreciendo una visión *Courbetiana* del “origen del mundo”. Sin embargo, la sensación de tranquilidad prevalece, ya que el centro estructural y conceptual de la composición es el ombligo de la mujer, que se mueve hacia arriba y hacia abajo mientras respira. [Imagen 54]

El vídeo *Entremedias* (In Between, 2007) está basado en el mismo lenguaje mínimo. En un fondo oscuro, vemos a un hombre y una mujer de perfil, mirándose a los ojos, tranquilos y felices. Como respiran, aparece una ráfaga de humo, moviéndose de la boca de la mujer a la boca del hombre y viceversa. Las dos personas parecen estar en perfecta armonía entre sí, disfrutando la presencia del otro. Sentir el aliento de alguien es un indicio de intimidad, experimentado solo entre las personas que están muy cerca –como se enfatizó anteriormente.³⁹⁹ Sin embargo, hasta cierto punto, todos compartimos el aire entre nosotros y con el medio ambiente, como destacó Luce Irigaray. En cierto modo, la obra visualiza la idea de Irigaray de que el aire es el lugar donde los dos sexos conviven en equilibrio entre ellos.⁴⁰⁰ También hace hincapié en la importancia de la comunicación no verbal, a través de las expresiones faciales y el ritmo de la respiración. [Imagen 55]

³⁹⁹ Véase la obra *Mobile Feelings* de Sommerer y Mignonneau, pp.152-153.

⁴⁰⁰ Véase pp.198-201 de la tesis.

Moviéndonos más allá de la pantalla, en el espacio de la exposición, una ráfaga de aire parecida a la del vídeo anterior llega a la audiencia. En la instalación *De Nuevo, De Nuevo* (Again, Again, 2009)⁴⁰¹ una nube de vapor se hace visible contra un fondo negro, antes de que se disperse en el espacio expositivo, fundiéndose con el aliento de los visitantes y convirtiéndose así en una experiencia colectiva, visual y corpórea. Al mismo tiempo, los anillos de vapor cambian formas y estimulan la imaginación; es una construcción frágil y efímera que depende del azar y de los fenómenos naturales. A medida que el humo se mueve, nos recuerda las palabras de Bachelard: “cada soplo de aire está animado, es un jirón de aire que ha vivido antaño, es un tejido aéreo que va vestir un alma”.⁴⁰² La obra artística es una construcción frágil, efímera que depende del azar y de los fenómenos naturales. [Imagen 56]

El azar se convierte en el punto de enfoque principal en *Nada volverá a ser lo mismo* (Nothing will ever be the same again, 2009).⁴⁰³ En esta instalación, una tela transparente empieza a moverse por medio de un mecanismo automático, levantándose en el aire y cayendo luego una y otra vez. La acción repetitiva y rítmica da un resultado diferente cada vez. Por tanto, la tela se convierte en una escultura que cambia y se mueve incesantemente, adquiriendo formas aleatorias por el aire y la gravedad. En cierto modo, el aire, la gravedad, el azar y el tiempo se convierten en agentes creadores, completando el poema visual junto con la artista. [Imagen 57]

En la obra el aire actúa como un vacío pleno y no como un campo vacío. Como la tela cae y se eleva, el aire se cuele en sus pliegues, mostrando su cuerpo invisible con una corporeidad casi humana. La tela adquiere así vida propia, como un bailarín que salta en el vacío, impactando mínimamente contra la superficie dura del suelo. En la próxima caída la tela improvisará una coreografía nueva, completando una órbita

⁴⁰¹ La obra fue presentada en Collectiva Gallery, Berlin, 2009.

⁴⁰² Bachelard usa esta descripción para el poema de Saint-Pol Roux. Véase Bachelard 1993, p.284.

⁴⁰³ Christina Grammatikopoulou. “Edith Kollath: Nothing will ever be the same again”, *Interartive*, #41, [online] <<http://interartive.org/2012/03/edith-kollath>> (Consulta: 15 de agosto de 2012).

diferente a través del aire y aterrizando en un lugar diferente. Nada volverá a ser lo mismo, otra vez. Pero en vez de lamentar la pérdida del momento que pasa, la artista revela la perspectiva de un nuevo comienzo, abrazando el cambio como una parte integral de la vida.

En un movimiento menos arbitrario pero igualmente lírico, las telas en *Disport* (2009) reproducen un ritmo de respiración tranquilo. En esta instalación, el artista delimita un espacio abierto en expansión y en constante intercambio con su entorno, como un cuerpo humano que respira y se mueve. La instalación es una construcción de cinco conjuntos de cortinas que se colocan simétricamente, creando una célula pentagonal que se abre y cierra constantemente, por medio de una oscilación que imita el movimiento respiratorio. A medida que se mueven, la luz cambia desde un tono más oscuro y caluroso a un blanco intenso. A través de este efecto hipnótico, la instalación puede impulsar al visitante a un estado introspectivo con una mayor conciencia de su entorno y de sí mismo, como indica la artista: “Estás invitado a entrar en la célula. ¿Cómo percibes el ambiente, cómo te percibes a ti mismo?”.⁴⁰⁴

[Imagen 58]

En un tono diferente, Edith Kollath alude a la cuestión de la evolución tecnológica en la instalación *Pensaba que duraría para siempre* (Thinking I'd last forever, 2008).⁴⁰⁵ La obra consta de ediciones antiguas de libros clásicos de John Milton, Alexandre Dumas, Elizabeth Barret Browning y Luisa McAlcott, que son capaces de “respirar” a través de la instalación de microprocesadores en su interior;⁴⁰⁶ por lo que,

⁴⁰⁴ Edith Kollath, enero 2011. Correspondencia con la artista.

⁴⁰⁵ La obra fue expuesta en DamStuhltrager Gallery, Williamsburg, New York, 2008.

⁴⁰⁶ Estos libros formaron parte de un incidente bastante raro, cuando fueron retenidos por las autoridades del aeropuerto de Newark, bajo la sospecha de contener mecanismos explosivos. La artista fue interrogada como sospechosa de terrorismo y después de ser liberada, tuvo que esperar tres meses para recuperar la obra. ver Edith KOLLATH. “Breathing again after imprisonment at Newark Airport”, *Damstuhltrager*, 2008.

aparte de su aspecto y contenido individual, cada libro tiene su propio ritmo respiratorio, elevando lentamente la tapa y abriendo las páginas como si alguien lo estuviera ojeando. [Imagen 59]

La artista da a entender que el conocimiento es tan vital como respirar. Pero a medida que las ediciones impresas están siendo sustituidas por ediciones digitales, el movimiento de estos libros antiguos simboliza “no una respiración superficial, sino tal vez los últimos jadeos de la forma de códice”.⁴⁰⁷ Sin embargo, Edith Kollath logra dar una nueva vida a estas ediciones antiguas, mediante la combinación del formato clásico del libro con la tecnología contemporánea. Estos libros, después de haber “absorbido” los alientos de los numerosos lectores de que los han ojeado a lo largo de su existencia, devuelven ahora esos alientos a los visitantes de la instalación; con su suave movimiento, tientan a una nueva generación de lectores a descubrir el conocimiento y la imaginación que se oculta dentro de sus páginas, que sigue teniendo validez.

La obra de Edith Kollath está dominada por construcciones frágiles con líneas finas, papel, textiles, transparencias y humo. A pesar de su fugacidad, consigue crear un efecto perdurable en la memoria de los espectadores, introduciéndoles a un estado de calma, donde se conectan con su aliento y ganan fuerza por su potencia intelectual, comunicativa y equilibradora.

<http://www.damstuhltrager.com/exhibit_years/For_Immediate_Release_Breathing_Agai_-3.pdf>
(Consulta: 15 de agosto de 2012).

⁴⁰⁷ Garrett Stewart. *Bookwork: Medium to Object to Concept to Art*, Chicago: The University of Chicago Press, 2011, p.xvi.

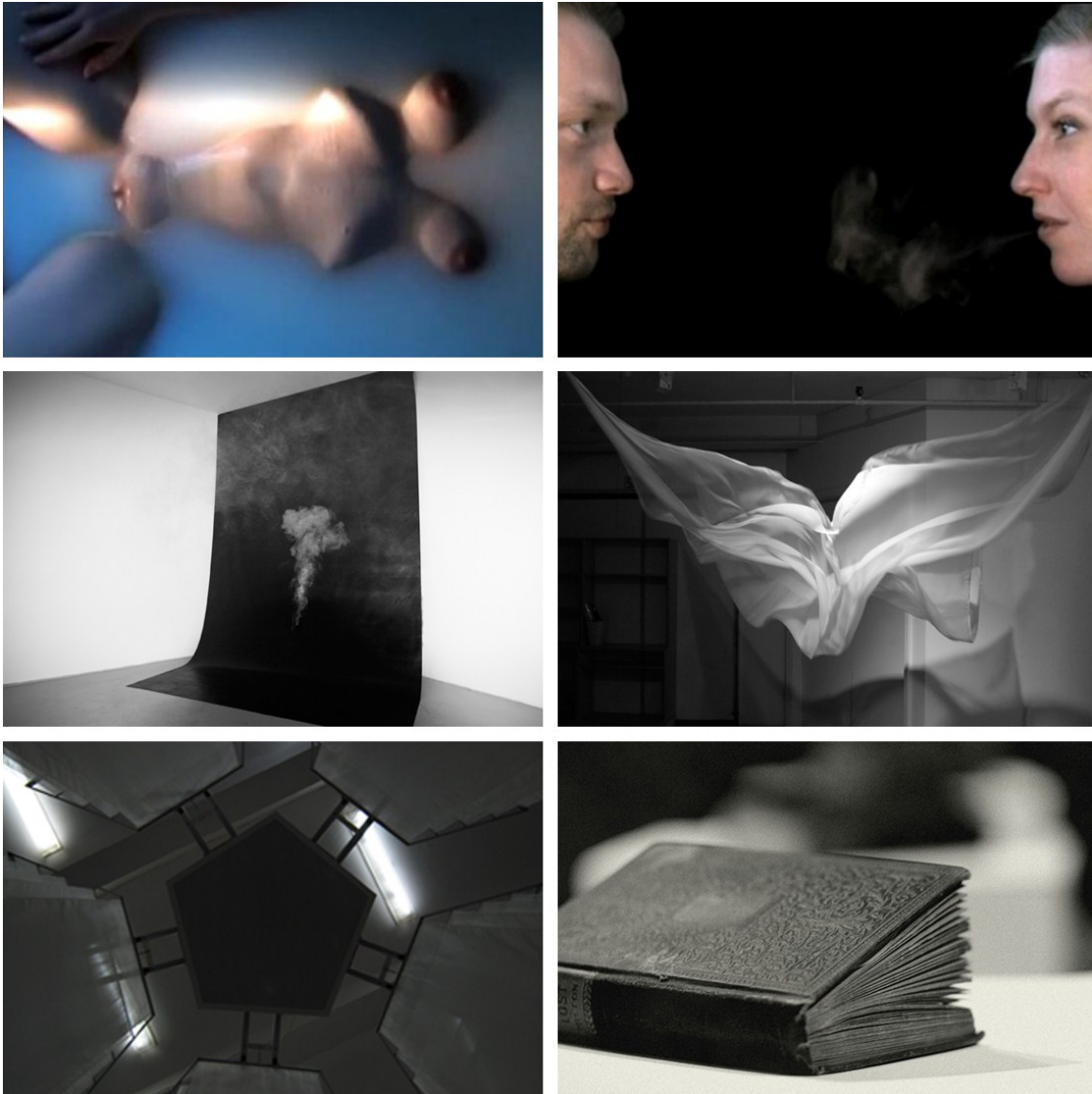


Imagen 54. Edith Kollath, *BW1*, 2006. Loop de vídeo

Imagen 55. Edith Kollath, *In Between*, 2007. Loop de vídeo.

Imagen 56. Edith Kollath, *Again, Again*, 2009. Instalación de técnica mixta.

Imagen 57. Edith Kollath, *Nothing will ever be the same again*, 2009. Instalación de técnica mixta

Imagen 58. Edith Kollath, *Disport*, 2009. Instalación de técnica mixta.

Imagen 59. Edith Kollath, *Thinking I'd last forever*, 2008. Instalación de técnica mixta.

4.2.8 Sabrina Raaf: La vida invisible dentro del aire y la respiración

Mucho antes de la evolución de las telecomunicaciones, el aire era el principal portador de mensajes a distancia, transfiriendo señales químicas invisibles, deseos o advertencias; a través de la inhalación, estos olores –perceptibles, como el humo o imperceptibles, como las feromonas- llegaban a los seres humanos y los animales. La composición del aire revela una estructura química compleja, reforzada con la presencia de microorganismos que entran en el cuerpo con la inhalación o salen de él a través de la exhalación. Como Monika Baake observa, “vivimos sumergidos en un aire lleno y ocupado, lleno de vida y lleno de mensajes moleculares que son intercambiados por los no-humanos”.⁴⁰⁸ Cuando se observa el aire a través del microscopio, se pueden ver cientos de miles de células microbianas. Esa diversidad oculta fascina a Sabrina Raaf,⁴⁰⁹ que analiza el aire y convierte sus elementos invisibles en un imaginario visual.

La obra *Culturas/Cultivos de Aliento* (Breath Cultures, 1999)⁴¹⁰ juega con el doble sentido de la palabra inglesa *culture*: su significado científico –un cultivo de bacterias para observación- y su significado cultural –asociado a las artes y cualquier logro intelectual. Esta ambivalencia se pone de relieve en la obra, de alguna manera destacando la división de Luce Irigaray entre “la respiración natural” y “la respiración cultural”, lo que denota el proceso corpóreo y espiritual implicado en el acto de respirar.⁴¹¹ [Imagen 60]

⁴⁰⁸ Monika Bakke. “Introduction: The Multispecies Use of Air”, in: BAKKE, Monika (ed.), *The Life of Air, Dwelling, Communicating, Manipulating*, Open Humanities Press, 2011. <<http://www.livingbooksaboutlife.org/books/Air/Introduction>> (Consulta: 15 de agosto de 2012)

⁴⁰⁹ Página web de la tesis *Art-Breath* [online] <<http://art-breath.com/sabrina-raaf>> (Consulta: 6 de Febrero de 2013)

⁴¹⁰ La obra fue expuesta en Gallery 2, Chicago, Illinois, 1999.

⁴¹¹ Véase p.198 de la tesis.

El aliento contiene material biológico, que varía en función de la persona que exhala y el momento particular de la exhalación. Al poner esta dimensión invisible literalmente en el microscopio, Sabina Raaf encuentra una nueva forma de retratar a los individuos, a través del contenido del aire que exhalan.

La artista invitó a gente de nacionalidades y culturas diversas a exhalar sobre placas de Petri que se utilizan para realizar análisis microbiológicos.⁴¹² Después de colocar los platos, que contienen un aliento individualmente guardado de cada participante, en un escaparate caliente en el espacio de la exposición, las bacterias de la flora oral de cada persona crecieron rápidamente. Raaf fotografió los platos bajo un microscopio y amplió las fotografías;⁴¹³ de esa forma surgieron imágenes únicas para cada uno de los participantes, ya que las bacterias orales difieren de una persona a otra e incluso de un aliento a otro.⁴¹⁴ Las imágenes se presentaron junto con un vídeo que proyectaba el crecimiento de las bacterias y una pista de audio con los susurros de los participantes.

A través de este proceso, Sabrina Raaf desvía nuestra atención hacia los elementos que intercambiamos cuando hablamos; no es solo la información cultural relacionada con el contenido de nuestro discurso, sino también la información biológica con un aspecto visual inesperado. Bajo el microscopio, nuestra respiración revela imágenes abstractas y colores vivos que cambian de forma. Por otra parte, la artista trabaja con la momentaneidad de la respiración, mediante la captura de un aliento y su aislamiento en una herramienta de laboratorio, donde existe y crece independientemente del cuerpo, que la “dio a luz”, y del aire del ambiente.

⁴¹² Lab 71. "180: An interview with Artist Sabrina Raaf", *Lab71*, Issue 3, 2002 [online] <<http://www.lab71.org/issue03/171section180/171section180.html>> (Consulta: 15 de julio de 2012)

⁴¹³ Karla Loring. "But is it Art?", *Chicago Tribune Magazine*, February 25, 2001.

⁴¹⁴ Sabrina Raaf. "Breath cultures", en Monika Bakke (ed.), *Going aerial, air, art, architecture*, Maastricht: Jan van Eyck Academie, 2006, pp. 34-35.

Los principales elementos visuales de *Breath Cultures*, como los platos circulares y las formas orgánicas están también presentes en la obra *Aliento I: Placer* (*Breath I: Pleasure*, 2000).⁴¹⁵ Para esta instalación, la artista sopló burbujas de tinta en vitela, creando la impresión de células rojas de la sangre en el proceso de mitosis. Las referencias orgánicas se acentúan aún más con la superposición del intestino de una vaca estirado, con pequeñas venas que sobresalen –similares de alguna forma a las células del pulmón- y gotitas de resina moldeada que añaden un aspecto líquido a la superficie de las construcciones circulares. [Imagen 61]

En general, las piezas circulares de la obra se parecen a las células del cuerpo; retro-iluminada con luz de neón que oscila según el ritmo de la respiración humana, la instalación da la impresión de ser un organismo vivo. Las luces reproducen ritmos respiratorios diferentes: suspiros largos, jadeos repentinos, intervalos de apnea, con un énfasis en la experiencia; según la artista la obra “se trata del placer puramente físico de respirar”.⁴¹⁶ A través de la representación de la respiración y de la sangre, Raaf consigue crear una estructura que parece viva; aunque se parece a la anatomía humana, la suave oscilación de la luz introduce un matiz poético.

El *Grower* (2004)⁴¹⁷ también parte de una base científica para expandirse en el espacio y explorar las facetas ocultas de aire, respiración y presencia humana. *Grower* es un pequeño vehículo que pinta hojas verdes de hierba en las paredes de la sala donde se exhibe. Cada hoja verde tiene una altura diferente, dependiendo de los niveles de dióxido de carbono en la habitación en un momento particular. El robot detecta el flujo de aire y después de cada lectura pinta una línea vertical correspondiente al nivel de dióxido de carbono en el aire. Consecuentemente, cuando la habitación está vacía, las hojas son de altura mínima, mientras que cuando

⁴¹⁵ La obra fue presentada en “Images festival”, Toronto, Canada, 2003 y en la exposición “Brides of Frankenstein”, San Jose Museum of Art, California, Estados Unidos, 2004.

⁴¹⁶ Video del sitio web de la artista. [online] <<http://raaf.org>> (Consulta: 10 de diciembre de 2011)

⁴¹⁷ La obra fue presentada en la exposición “Electrohype”, en Lunds Konsthall, Malmo, Suecia, 2004.

la habitación está llena de visitantes, que exhalan dióxido de carbono en el aire del espacio expositivo, las hojas se pintan cada vez más grandes. Por lo tanto, el aspecto final de las paredes –que llegan a asemejar a un campo pintado– depende de la presencia de los visitantes y su participación involuntaria a través de su exhalación. [Imagen 62]

La obra nos recuerda que las plantas se alimentan del dióxido de carbono del aire, acumulado por nuestra respiración y nuestras actividades. Así, la artista hace hincapié en el hecho de que cada persona tiene su propia “huella de carbono” en la atmósfera; según sus actividades y la cantidad de herramientas tecnológicas que utiliza, la gente consume los recursos del aire y contribuye a la emisión de gases de efecto invernadero en la atmósfera.

Al mismo tiempo, al reunir en el espacio arquitectónico la inteligencia artificial con los seres humanos y elementos del entorno natural, Raaf pone de relieve nuestra dependencia de los avances tecnológicos y de la naturaleza. Como explica la artista:

Mi investigación como artista se centra en hacer explícitas las relaciones interdependientes de la máquina y el ser humano, de entidad vital a entidad vital. *Grower* ofrece un modelo en el que las máquinas y los seres humanos se afectan entre sí por su interacción. Es un modelo en el que el comportamiento humano y la máquina interactúan de una manera mutuamente informativa y dinámica.⁴¹⁸

Por lo tanto, la obra podría ser vista como una intersección de lo corporal con lo tecnológico a través de la dinámica inmaterial de la respiración.

Sabrina Raaf subraya las numerosas transformaciones que experimenta el aire, para convertirse en una fuente de nutrición para los organismos vivos –recordándonos la teoría de Aristóteles sobre la respiración, como el aire que alimenta el cuerpo.⁴¹⁹ Al

⁴¹⁸ Sabrina Raaf, “Translator II: Grower”, Sabrina Raaf Website, 2004 [video] <<http://raaf.org/projects.php?pcat=2&proj=4&sec=video>> (Consulta: 10 de diciembre de 2012).

⁴¹⁹ Véase p.185 de la tesis.

mismo tiempo, la artista amplía su investigación hacia el medio ambiente y la tecnología contemporánea, revelando una visión unificadora hacia el ser humano, sus esfuerzos tecnológicos y el mundo.

Las obras examinadas hasta este punto plantean la cuestión de lo inmaterial y la forma en que se experimenta a través del cuerpo en vídeos, instalaciones y entornos interactivos; dentro de estos ámbitos la respiración es una herramienta artística relativamente nueva. Sin embargo, hay un ámbito en la creación artística donde la respiración siempre ha tenido un papel importante –invisible pero fundamental. Las artes performativas están estrechamente vinculadas a la respiración, ya que implican los elementos del habla y la acción corporal. Por lo tanto, se debería incorporar al discurso actual el tema de la respiración en la performance, teniendo en cuenta las cuestiones teóricas planteadas en este capítulo y en el anterior, sobre el concepto de lo inmaterial y la función de control de la respiración para llegar a un nivel de conocimiento superior.

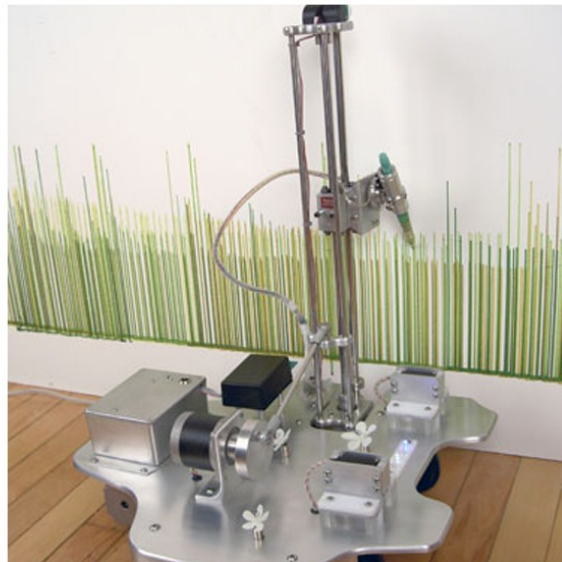
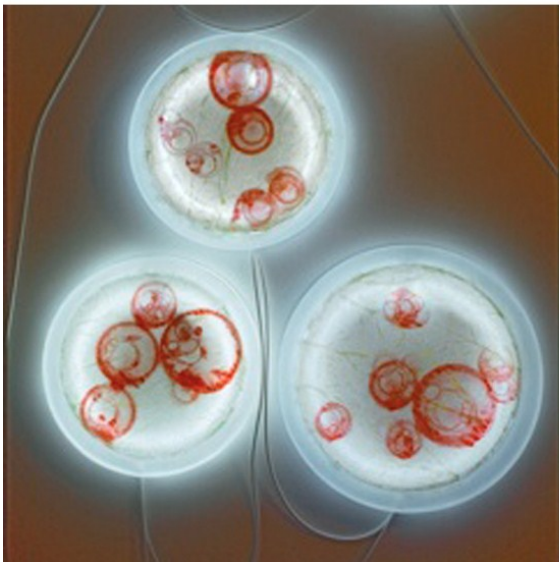
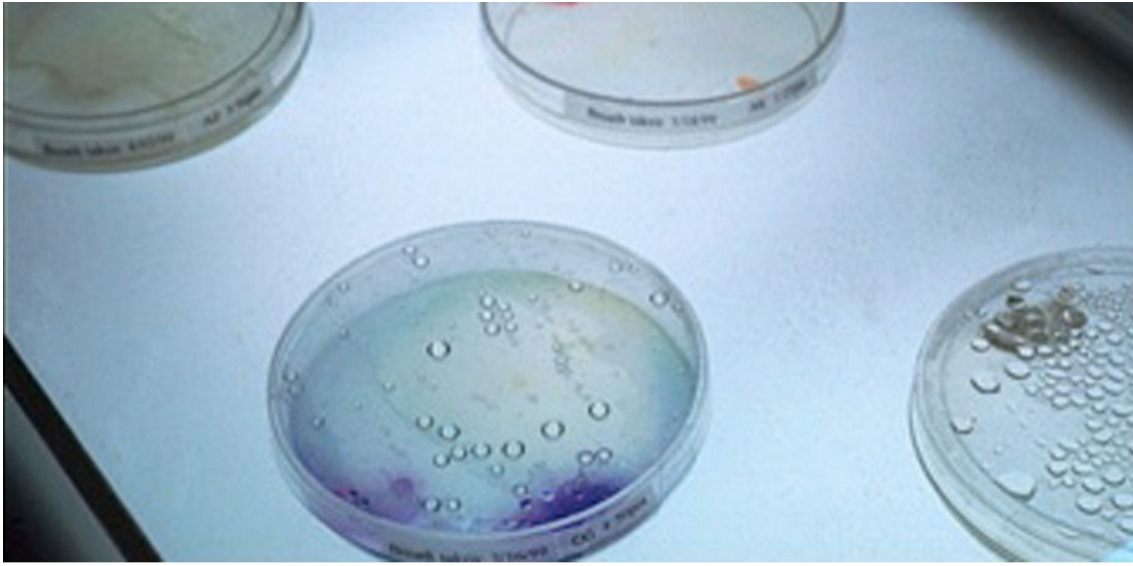


Imagen 60. Sabrina Raaf, *Breath Cultures*, 1999. Placas de Petri y proyecciones de vídeo.

Imagen 61. Sabrina Raaf, *Breath I: Pleasure*, 2000. Instalación de écnica mixta.

Imagen 62. Sabrina Raaf, *Grower*, 2004. Robótica, sensores y tinta

La respiración en acción: Voz, Ritual y Performance

*La poesía tiene sus raíces en la respiración humana
y ¿qué sería de nosotros si esta respiración disminuyera?*

Giorgos Seferis⁴²⁰

5.0 La respiración en la Performance: Desde el ritual primitivo hasta la acción

Postmoderna

Las teorías filosóficas y las prácticas culturales analizadas en el capítulo anterior han demostrado cómo la respiración puede alterar las sensaciones corporales y la percepción –y cómo estos cambios son utilizados por los artistas plásticos como materia prima en sus trabajos. Al expandir esta reflexión al campo de la “acción”, en este capítulo se destacará el papel de la respiración en la performance.

El análisis partirá de los orígenes del teatro y la performance. Existe una conexión fuerte entre el teatro y los rituales, presente en diferentes tradiciones sobre los orígenes del teatro. Debido a eso, volver al ritual fue considerado como el medio de renovar el teatro por teóricos y artistas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, quienes buscaron inspiración en los elementos no textuales del acto teatral. Esto es particularmente evidente en los primeros experimentos modernistas de happenings y performance art.

⁴²⁰ Giorgos Seferis, “The language and the monster”, Banquet Speech. Swedish Academy, Nobel of Literature Ceremony, 1963 [online]

<http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1963/seferis-speech.html> (Consulta: 10 de noviembre de 2012).

Al tratar de definir los elementos no textuales en la performance se abordarán los conceptos de la teatralidad y la performatividad, en cuanto a la percepción del acto performativo por el público. La recepción de la obra artística depende en gran medida del nivel sociocultural y psicológico de los espectadores, pero también se ve influida por las herramientas utilizadas por el actor o intérprete. La tradición de la formación del actor destaca que la respiración es muy importante en este proceso; a pesar de que en Occidente la respiración del actor normalmente se oculta detrás de sus palabras, en el teatro del Oriente el aliento tiene un papel destacado. El enfoque oriental en la respiración en función de la formación del actor ha tenido importantes repercusiones en Occidente en la segunda mitad del siglo XX.

Bajo la influencia de Oriente, Antonin Artaud desarrolla su teoría sobre el *Teatro de la Crueldad*, como una manera de volver a conectarse con la esencia del acto teatral. En cuanto a los rituales primitivos y las técnicas de respiración, Artaud intentó esbozar las líneas básicas de un nuevo lenguaje teatral, donde el texto solo tendría un papel secundario; el elemento más importante en *Teatro de la Crueldad* es cómo las emociones se transmiten del actor a la audiencia a través de los movimientos de los actores y la respiración. La teoría de Artaud es significativa aquí, ya que algunas de sus ideas se materializan en la performance posmoderna.

Antes de tratar el tema de la performance, hay que tener en cuenta que la respiración puede influir no solo a través de los movimientos de los actores, sino también a través del lenguaje.

El lenguaje oral comienza con una exhalación de aire, que pasa a través de las cuerdas vocales y se formula en vocales y consonantes en la cavidad bucal. El lenguaje y la respiración están vinculados e interdependientes: la respiración es el elemento principal en la formulación del lenguaje y, por otro lado, el ritmo del lenguaje puede tener un impacto en la respiración.

Después de establecer la base teórica para nuestro análisis, en la segunda parte de este capítulo se abordará cómo los elementos performativos analizados –la conexión con los rituales antiguos, la búsqueda de un teatro no representativo y los elementos no textuales en la actuación y la formación del actor- han tenido un impacto en las artes visuales.

Con el fin de salvar la pequeña distancia entre el teatro y la performance, el ejemplo seminal de nuestro análisis será la obra de Samuel Beckett, cuyo austero lenguaje teatral está muy cerca de la performance. Después de desarrollar un lenguaje teatral basado en gran parte sobre elementos no textuales, Samuel Beckett logró crear un nuevo teatro, muy cercano a las artes visuales. Del legado beckettiano se destacarán las obras que proyectan las principales cuestiones abordadas en este capítulo, es decir, la respiración y la voz, proporcionando además un ejemplo sólido de la conexión entre el cuerpo, la respiración y la voz en la performance y las artes visuales.

Al ampliar nuestra investigación sobre el aspecto visual de la obra beckettiana, se abordarán sus influencias en las artes visuales, sobre todo en los artistas que han adaptado sus obras en vídeos, instalaciones y performance con una reflexión sobre la respiración. El eje principal de este análisis es un estudio comparativo entre el *Aliento* de Beckett y las adaptaciones contemporáneas de la pieza teatral.

Los primeros ejemplos mencionados aquí serán la instalación de Barbara Knezevic, que comenta el *Aliento* en relación con la cuestión de la adaptación y el lenguaje, y el vídeo de Damien Hirst, que intenta proyectar los temas de la vida, la muerte y el sufrimiento, presentes en la obra.

A continuación se presentará la obra de Andriano y Fernando Guimarães; los dos artistas y directores de teatro, han desarrollado un lenguaje artístico situado entre el teatro y la performance, y han montado las obras de Beckett desde de su propia

perspectiva, donde la respiración, la voz y las visiones fragmentarias del cuerpo son los aspectos más importantes.

A continuación, vamos a revisar el trabajo de Nikos Navridis –esta vez a través del prisma de Beckett. Navridis utiliza a menudo el trabajo del dramaturgo como punto de partida para su arte, que también ha sido analizado en el capítulo anterior.

Aunque las obras analizadas en relación con Beckett no son estrictamente de performance, hay un fuerte elemento performativo y un vínculo con las cuestiones de la voz y el aliento.

La relación entre la respiración y la performance se examinará a través de la obra de cuatro artistas importantes de performance art, que abordan los temas analizados en la primera parte de este capítulo.

Bruce Nauman, que está influenciado por Beckett, usa la respiración en performances donde los movimientos y las palabras repetitivas contribuyen a la desincorporación de la acción y del discurso y crean nuevos nodos de conexión.

Vito Acconci también trabaja en gran parte con la cuestión de la repetición, lo que altera la acción inicial y transforma algo conocido como respirar o caminar en una experiencia artística.

La obra de VALIE EXPORT está conectada con la respiración, la voz, el lenguaje y el texto. La artista busca el origen de la respiración en el cuerpo y trata de ilustrar el camino del lenguaje, de la respiración al habla, pasando por la voz.

Por último, el trabajo de Marina Abramović abarca la investigación teórica de este capítulo –y, la de parte del anterior. Marina Abramović se inspira en la filosofía oriental y llega a los límites de su cuerpo, a través de actuaciones rituales dolorosas en principio, y, posteriormente, por medio de largas acciones de inmovilidad, donde la mente y el control de la respiración conducen a un nivel superior de conciencia.

En su enseñanza se incluyen instrucciones detalladas acerca de la respiración, que conectan su pensamiento con las teorías filosóficas analizadas en el capítulo anterior. Por lo tanto, su trabajo es muy importante para entender cómo la voz y la respiración pueden tener un efecto en la mente y cómo los diferentes temas en las filosofías y prácticas culturales de la respiración se relacionan entre sí.

5.1 Antecedentes teóricos

El silencio es una palabra que no es una palabra y el
aliento es un objeto que no es un objeto
Georges Bataille⁴²¹

5.1.1 Los orígenes del arte teatral y de la performance: Ritual, realidad y representación

El siglo XX marcó un cambio dramático en la forma, la percepción y la realización de la performance; de un acto representativo basado en el texto, se convirtió en una realidad autosuficiente, donde las emociones y las ideas se transmiten a través de elementos metatextuales, como los movimientos corporales, la voz y el aliento. Este cambio, que permitió la evolución del arte de la performance como una forma de arte visual, independiente de sus progenitores teatrales, tiene sus raíces en la nostalgia por los orígenes del teatro y el interés en los rituales antiguos y primitivos.

El interés por el ritual es una idea romántica, que comenzó a hacerse popular durante el siglo XIX. Este interés resultó en la introducción de algunos elementos ritualistas en las prácticas artísticas contemporáneas durante el siglo XX, como se mencionará más adelante.

El teatro surgió en distintas sociedades alrededor del mundo a través del mito, el ritual, la narración, la imitación y la imaginación.⁴²² En Occidente, los orígenes del teatro se suelen localizar en los rituales y mitos de la Grecia antigua .

⁴²¹ “Le silence est un mot qui n’est pas un mot et le souffle un objet qui n’est pas un objet” en Georges Bataille, “L’expérience Intérieure” en *Œuvres Complètes*, Paris : Gallimard, 1973, p.29.

Según la Poética de Aristóteles el teatro tiene sus raíces en los rituales paganos en honor al dios Dionisio en Grecia. En estos rituales no había ninguna forma de representación, aparte del coro, que estaba vestido de sátiros,⁴²³ es decir, mitad cabra mitad hombre. En una de estas fiestas, el protagonista del coro –el *korifeos*– salió del círculo del coro y comenzó un diálogo espontáneo con los sátiros. Ellos respondieron cantando y ese fue el nacimiento del teatro; poco a poco, añadiendo la trama, la escenografía, el vestuario y los personajes, el teatro llegó a su forma clásica.

Aunque las obras clásicas tenían muy poco en común con los rituales originales, se realizaban siempre durante las festividades religiosas; incluso hoy en día, la palabra *tragedia* (literalmente en griego: el canto de las cabras) queda como un recuerdo del coro original de los sátiros.

Esta narración es en gran parte un mito; pero aun así, refleja la idea de que los elementos no textuales, la teatralidad y la performatividad, precedieron a la evolución del texto teatral.

La nostalgia por los rituales antiguos que llevaron a la génesis del teatro surge en el siglo XIX, en particular en el ensayo de Friedrich Nietzsche “El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música”.⁴²⁴ En este ensayo, Nietzsche afirma que el teatro debe recuperar algo de la fuerza dionisiaca que se perdió a lo largo de los siglos,

⁴²² Daniel Meyer-Dinkgräfe, *Approaches to Acting: Past and Present*, New York: International Publishing Group, 2001. p.4.

⁴²³ Según la *Poética* de Aristóteles el teatro surgió de las fiestas en honor al dios Dioniso (dios de la fertilidad), cuando Téspis se puso delante del coro de sátiros (los compañeros del dios) e inició un diálogo con ellos, añadiendo el elemento de narración al canto y al baile. Aunque se trata de una leyenda, esta historia ha pasado a la historia de la cultura occidental como un hecho, por lo tanto, Artaud y Nietzsche la percibieron como verdadera. En cualquier caso, parece que existe un vínculo entre el teatro y los rituales religiosos y místicos de la Grecia antigua. Véase Aristóteles, *Poética*, 1447^a. Texto original. [online]

<http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante04/Aristoteles/ari_poi0.html>

(Consulta: 10 de septiembre de 2011).

⁴²⁴ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Edaf, 1998 (1872).

domesticada por el espíritu apolíneo. Según él, lo dionisiaco es sinónimo de la fuerza primordial de la creación, aún sin forma y caótica, hasta que la medida apolínea y la armonía le dan forma, transformándola en una obra de arte.⁴²⁵ Para Nietzsche el fenómeno original dramático del coro transforma al actor y al público.

Estas ideas tienen un impacto profundo en las teorías de Artaud sobre la renovación del teatro, como veremos más adelante en este capítulo. Por otro lado, la búsqueda del primitivismo y del ritualismo está en la raíz de la performance.

La performance se inició a principios del siglo XX, en la preguerra, en Italia y Rusia. Los futuristas italianos buscaron nuevas maneras de propagar sus ideas y su estética, elogiando las máquinas y promoviendo provocativamente la guerra como una fuerza generadora, mientras condenaban la cultura antigua y el amor al pasado. En sus eventos, los futuristas buscaban nuevas formas de interacción, a menudo recurriendo a actos escandalosos que indignaban al público. Por lo tanto, el público nunca se mantuvo neutral; al contrario, se involucró en un evento organizado y controlado por el artista.⁴²⁶

Del mismo modo, los futuristas rusos recurrieron a los escándalos con el fin de llamar la atención del público; sin embargo, a diferencia de Marinetti, quien pidió la demolición de la Acrópolis, los futuristas rusos nunca ocultaron su influencia del pasado, en concreto los iconos rusos, la pintura primitiva *lubok* –historias tradicionales ilustradas– y la poesía folklórica.⁴²⁷

Sin ninguna referencia directa al pasado o al futuro, pero impulsados por un nihilismo completo, estimulado por la violencia de la II Guerra Mundial, los dadaístas organizaron sus propias actuaciones en el Cabaret Voltaire, un club con

⁴²⁵ Antoon Van den Braembussche, *Thinking Art*, Brussels: Springer, 2009, p. 89.

⁴²⁶ Claire Bishop; Boris Groys, “Bring the Noise”, *Tate ETC.*, Issue 16 (Summer). [online] <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue16/futurism1.htm> (Consulta: 15 de septiembre de 2011)

⁴²⁷ Bishop 2009, *Ibid.*

sede en Zúrich. Los dadaístas elogiaron el absurdo y negaron cualquier medio “tradicional” de expresarse en el arte, la música y la poesía. Sus poemas consistían en sílabas de balbuceos con una sucesión sin sentido; su música era ruido improvisado; sus eventos combinaban elementos de espectáculos de cabaret, obras burlescas y rituales primitivos.

Durante los años 60 y 70, la performance se hizo ampliamente conocida, a través de los *happenings* de Allan Kaprow,⁴²⁸ las performances de Carolee Schneemann, Joseph Beuys, Yoko Ono, y los artistas que serán investigados con más detalle en este capítulo: Bruce Nauman, Vito Acconci, VALIE EXPORT y Marina Abramović. Estos artistas experimentaban con sus propios cuerpos y la interacción con el público. En sus acciones, los límites entre lo privado y lo público, lo personal y lo colectivo, el arte y la vida, eran a menudo borrosos. Las performances ayudaron al público a encontrar una nueva manera de percibir el arte, a través de la acción y la experiencia personal. Esta experiencia personal pasa por la forma en que el artista y el público sienten su cuerpo, por lo que estas actuaciones se conectan con el tema de la respiración.

Superando la tradición teatral y la palabra, la performance postmoderna ha roto los lazos con la realidad y la representación; los artistas de performance usan su cuerpo como un vehículo para explorar el campo de la conciencia e influir en el público, sin acudir en la narración o al texto.

⁴²⁸ Allan Kaprow se centró en la respiración y describió ciertas situaciones donde la respiración le ayudó a comunicarse con grupos de amigos o con su pareja. En sus escritos, el artista incluye reflexiones sobre la relación de la respiración con la conciencia y hace propuestas para happenings que se basan en hacer visible el aliento sobre un espejo o un trozo de vidrio. Su *Time Piece* se basaba en la idea de personas que registran los sonidos de sus pulsos y la respiración, escuchándolos e intercambiándolos por el teléfono o cara a cara. Ver Kaprow 1993, pp.196-198.

La performance postmoderna se caracteriza por una “estética de la transitoriedad”,⁴²⁹ donde las cualidades de la memoria, el patrimonio y la secuencia dan paso a la inmediatez y la singularidad. En la performance, la obra de arte no es un texto o una imagen, sino el acontecimiento o el evento y la percepción del mismo por el público.

Lo que es interesante aquí es ver cómo el arte visual ha sido fomentado por los rituales, no como una tendencia nostálgica hacia los orígenes del teatro, sino de una manera mucho más sustancial, ya que cambia los conceptos básicos acerca de la realidad y la representación.

El *Imitatio Dei* ha sido utilizado a lo largo de la historia como una forma de acercarse a lo divino; ciertas palabras o actos se consideraban como una representación de actos arquetípicos: la repetición de un original.⁴³⁰ A partir de esta idea, el modelo platónico de análisis considera todo como la repetición de una idea. Según Platón, el arte es una imitación del mundo real, y el mundo real un reflejo del mundo de las ideas; por lo tanto, rechaza el arte porque lo considera como la representación de un reflejo. Aristóteles no rechaza la representación; sin embargo, él define el teatro como mimesis, la imitación de un acontecimiento⁴³¹ –lo que significa que es una representación de una acción original y no un acto real. Estos puntos de vista han conformado el pensamiento occidental, de manera que “es muy difícil pensar fuera

⁴²⁹ Steven Connor, *Postmodernist Culture: an Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford: Wiley-Blackwell, 1989, p.143.

⁴³⁰ Sobre la repetición y la diferencia véase pp.302 y 323-324 de la tesis

⁴³¹ Aristotle (*Poetics*, VI, 1449b) define la tragedia así: “Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένῃ λόγῳ, χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας, δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν”. (Una tragedia es, pues, la imitación de un acto que es importante y completo, de cierta magnitud, en un lenguaje agradable con adornos, con cada especie separada en partes distintas, mediante la acción y no una forma narrativa, que lleva a cabo, a través de la compasión y el miedo, la catarsis de emociones tales).

del paradigma en el que la representación se concibe como un vacío, una ausencia”.⁴³²

Sin embargo, en los rituales previos a la génesis del teatro, muchos de los cuales siguen vivos en prácticas culturales diversas, a veces el acto performativo no *imita* la realidad, sino que *produce* la realidad.⁴³³ por ejemplo, se considera que algunos ritos pueden “provocar” la fertilidad o la lluvia. Del mismo modo, la performance, como hemos subrayado anteriormente, no imita la realidad, sino que es un acto real. En general, el arte de la performance no consiste en la representación de un personaje o un evento; los artistas intentan difuminar los límites entre el arte y la vida, al crear un evento único que no estaba ensayado ni grabado –las fotos o vídeos de los eventos son simplemente documentación.

Los artistas que crean arte basado en el tiempo, a menudo tienen cierta aversión o desinterés por dejar atrás un “objeto de arte” con un valor estético y comercial. Marina Abramović ha expresado su admiración por la inmaterialidad de la cultura aborígen, donde los objetos sagrados, elaborados y preciosos, se destruyen después del ritual.⁴³⁴ En ambos casos, no hay ningún interés por la creación de objetos que sigan existiendo después de la ceremonia o la performance.

Por lo tanto, es fácil ver por qué los teóricos y artistas que querían introducir un cambio en el teatro y un distanciamiento de la idea de representación acudieron a los rituales primitivos. Igual que la influencia de las artes primitivas liberó el lienzo de la perspectiva renacentista y la obligación de “reflejar” el mundo real –en la pintura modernista, por ejemplo-, la inspiración de los rituales ayudaría a las artes performativas a revelar una forma diferente de comunicación entre los artistas y el público, que va más allá del potencial narrativo del texto.

⁴³² Barbara Bolt, *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*, New York: I.B. Tauris, 2004, p.171.

⁴³³ Véase también el capítulo III de la tesis.

⁴³⁴ Mary Richards, *Marina Abramović*, Routledge: New York, 2010, p.42.

En la performance, el artista de alguna manera actúa como un chamán moderno que introduce a los espectadores en una experiencia que cambia su forma de pensar. Con el fin de llegar a un entendimiento más profundo de esta experiencia, debemos analizar los temas de la teatralidad y la performatividad.

5.1.2 La teatralidad y la performatividad: Los elementos no textuales de la performance

Durante el siglo XX las artes visuales avanzaron hacia la temporalidad, a través de la introducción de elementos que estaban hasta entonces vinculados a las artes escénicas, como el texto, el diálogo o la acción. En consecuencia, el objeto artístico sólido y estable, destinado a una experiencia visual, dio paso a una experiencia que es visual y corporal a la vez, compartida entre el artista y el público dentro de ciertos límites espacio-temporales.

Ya hemos visto cómo el público puede intervenir en una obra de arte interactiva;⁴³⁵ pero incluso cuando la obra de arte no requiere la participación del público, la observación es también importante. Según la fenomenología el mundo existe en la medida en que es observado por el individuo;⁴³⁶ todos los eventos se definen por la percepción y la experiencia humana: “Los ‘eventos’ son formas recortadas por un observador finito de la totalidad espacio-temporal del mundo objetivo”.⁴³⁷

El concepto de performatividad está relacionado con el enfoque fenomenológico sobre el evento, porque depende de cómo se deriva el significado a través de su percepción durante el acto teatral.

⁴³⁵ Véase el capítulo III de la tesis.

⁴³⁶ Nair 2007, p.26. Para un análisis exhaustivo de los conceptos del evento, la performatividad y la teatralidad a través de diferentes perspectivas filosóficas, en relación con el tema del aliento, véase “Chapter One: The Location of Breath”, pp.11-47.

⁴³⁷ Merleau-Ponty 2005, p.477.

Esto implica que la performatividad es un concepto variable que se diferencia según el contenido de la performance y la composición de la audiencia. Factores como el nivel cognitivo de los espectadores, sus prejuicios culturales y su reacción emocional pueden tener un impacto sobre la performatividad.⁴³⁸ Al igual que “no se puede pasar por el mismo río dos veces”,⁴³⁹ porque el agua siempre está fluyendo y es diferente, no se puede tener la misma performance dos veces porque la dinámica entre el actor y el público (o el artista y el público) es diferente cada vez. Cualquier intento de plasmar el momento en fotografías o vídeos no es la obra original, sino la documentación de la misma, como ya se ha señalado.

La recepción de la obra por los espectadores es particularmente importante en el arte de la performance, porque a menudo tienen que actuar o reaccionar ante lo que ven; por lo general, las instrucciones o el texto de una performance son solo pocas líneas escritas, mientras que las posibilidades de lo que puede ocurrir son muchas. Este campo de acción no escrito se puede definir como teatralidad.

La teatralidad es el conjunto de todos los elementos de una obra de teatro que van más allá del texto escrito. Como Roland Barthes afirma:

¿Qué es la teatralidad? Es un teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización.⁴⁴⁰

Es decir, la teatralidad se define como el conjunto de los elementos no textuales de una obra teatral, que a menudo se vuelven más importantes que el lenguaje –más aún

⁴³⁸ Esta teoría se basa no solo en la fenomenología, sino también en la teoría de la recepción, véase capítulo III de la tesis.

⁴³⁹ Cuota de Heráclito en Plutarco, *La E de Delfos*, 392 B. Texto original: [online] <http://el.wikisource.org/wiki/Περὶ_τοῦ_εἰ_ἐν_τοῖς_Δελφοῖς> (Consulta: 10 de febrero de 2010)

⁴⁴⁰ Roland Barthes, *Ensayos Críticos*, Buenos Aires: Planeta, 2003 (1972), p.54.

en las artes visuales, donde el texto no siempre está presente. La teatralidad incluye la performatividad, pero va más allá de ella.⁴⁴¹

Barthes cree que la teatralidad es un elemento inscrito en el texto,⁴⁴² que de alguna manera incluye los elementos no teatrales. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la recepción del texto por los actores y la audiencia crea una dinámica en cambio constante.⁴⁴³

Ya hemos observado que el público es un co-creador en el arte interactivo.⁴⁴⁴ Lo que es significativo aquí es ver qué tipo de elementos han migrado desde el escenario teatral al espacio de arte; además, es útil entender cuál es el papel de la respiración en este nuevo paradigma estético y cómo mejora la experiencia vivida de la obra de arte.

A medida que los conceptos de la teatralidad y la performatividad se refieren principalmente a fenómenos corpóreos –como la voz del actor, los movimientos y la respiración– se debería profundizar más en el entendimiento del cuerpo mediante el análisis de la relación entre la voz, el lenguaje y el aliento, teniendo en cuenta cómo estos elementos se incorporan en la formación del actor.

5.1.3 La respiración en la formación del actor y de la performance

En las artes escénicas, la respiración es un elemento fundamental, ya que está directamente vinculada con los movimientos del cuerpo, la dicción y el estado emocional del actor o del bailarín. En otras palabras, los movimientos del bailarín o del actor en el escenario se definen por el ritmo y el estilo respiratorio; la respiración

⁴⁴¹ Nair 2007, *ibid.*, p.14.

⁴⁴² Barthes 1972, *ibid.*, p.26

⁴⁴³ Véase pp.117-118 de la tesis.

⁴⁴⁴ Véase el capítulo III de la tesis.

puede llevar una carga emocional y por lo tanto transmitir esta carga al público durante la performance. En cuanto al texto teatral, la forma de respirar puede ayudar al flujo del discurso o cambiar los significados de las palabras.

Según Steven Connor, “La respiración es la materia prima del teatro, proporcionando el combustible para todas las palabras y las acciones que se transpiran y se respiran en el escenario”.⁴⁴⁵ A pesar de su importancia, la mayoría de los actores tratan de “ocultar” su respiración: una de las partes básicas de la formación del actor es aprender a “ocultar” la respiración –el aire que su cuerpo necesita para mantenerse vivo- y transformarla en las palabras, suspiros, susurros y resoplidos del personaje que encarnan. En lugar de centrarse en su cuerpo, los actores intentan “escaparse” de él, con el objetivo de que se convierta en el cuerpo de otro personaje, con sus movimientos y gestos particulares.

Al contrario, en Oriente la respiración juega un papel muy importante en la actuación y la formación del actor. Si bien en Occidente la formación del actor se ha desarrollado sobre todo en el siglo XX, en Oriente esta tradición se remonta al siglo XV.

En la India, el *Natyasastra*, el manual teatral sobre la formación del actor y de la performance, contiene instrucciones detalladas acerca de los diferentes tipos de movimientos respiratorios y nasales, que deben ser llevadas a cabo por los actores para representar diferentes tipos de sentimientos. Si cada tipo de respiración está vinculada a una actividad diferente, como se explicó en el capítulo anterior,⁴⁴⁶ su reproducción intencional va a comunicar a la audiencia un tipo diferente de sentimiento vinculado con este tipo de aliento.

⁴⁴⁵ Steven Connor, “Steam Radio: On Theatre’s Thin Air”, conferencia, London Theatre Seminar, 2003 [online] <<http://www.stevenconnor.com/mouthful>> (Consulta: 20 de agosto de 2010)

⁴⁴⁶ Véase pp.189-190 de la tesis.

El *Kudiyattam*, el teatro sánscrito de la India, se basa en diferentes movimientos de los ojos. Para ser capaces de realizar estos movimientos, los actores debían formarse en diferentes tipos de respiración.

El objetivo de la representación teatral es el *rasa*, el placer experimentado por el público como resultado de un evento teatral.

Es interesante comparar el *rasa* con la *catarsis*, el objetivo supremo del teatro griego antiguo. La palabra *catarsis*,⁴⁴⁷ literalmente “purificación”, está conectada con este sentimiento que abrumba a la audiencia, cuando está aliviada de las emociones de angustia y las tensiones emocionales, después de que el orden de las cosas se restablece al final de la tragedia. A pesar de que ambos términos se refieren a las emociones comunicadas a la audiencia por el drama y por la actuación, la *catarsis* está más relacionada con el fin de la obra, como el estado final emocional y mental del público después de un largo camino de cambios emocionales positivos y negativos experimentados durante la pieza teatral.

Por el contrario, existen diferentes tipos de *rasa* vinculados a diferentes emociones: lo Erótico, lo Cómico, la Furia, lo Patético, lo Heroico, lo Horrible, lo Asqueroso, lo Maravilloso y la Paz/ Tranquilidad.⁴⁴⁸ Cada uno de estos se provoca a través de un tipo diferente de respiración; por ejemplo, respirar hacia arriba, hacia abajo, y con niveles diferentes de fuerza.⁴⁴⁹

Aunque, como se ha mencionado en el capítulo anterior, los diferentes tipos de respiración están vinculados a diferentes estados de ánimo y emociones, en la formación del actor occidental no se ha explorado a fondo el papel de la respiración

⁴⁴⁷ Véase nota de pie n.431 de la tesis.

⁴⁴⁸ Umberto Eco, “Rasa and Taste: A Difficult Synonymy”, Conferencia *Transcultural on Reciprocal Knowledge "Cultures of Knowledge*. Goa, Pondicherry, New Delhi, October 2005. [online] <http://www.umbertoeco.it/CV/Rasa%20and%20Taste.pdf> (Consulta: 20 de septiembre de 2011).

⁴⁴⁹ Sobre un análisis profundo de la formación del actor en la Este y el Oeste, véase Nair 2007, Chapter Three, “Breath: Training and Performance”, pp. 122-153.

como un medio de transmitir estos sentimientos. En la tradición occidental el entrenamiento de la respiración solo se ve como parte del entrenamiento vocal del actor. Por ejemplo, Cicely Berry, en *Voice and the actor*, dice que la respiración es el medio por el cual los actores pueden relajar su cuerpo y fortalecer sus cuerdas vocales.⁴⁵⁰ Otros especialistas desarrollaron sus teorías de formación de actores influenciados por las prácticas orientales, como el yoga. Stanislavski, por ejemplo, propone una serie de ejercicios con el fin de ayudar a los actores a controlar sus cuerpos. Además, Grotowski adoptó algunas prácticas de respiración de yoga como parte de la potenciación de la voz del actor.⁴⁵¹

En todos estos casos, sin embargo, la respiración es solo un elemento que se somete a los movimientos y las palabras de los actores; el aliento nunca se destaca como una parte integral de la performance, como en el teatro indio.

No se analizarán más detalladamente las técnicas de respiración propuestas por los teóricos teatrales, directores y escritores, como Stanislavski, Brecht, o Strasberg, porque sus innovaciones permanecen dentro del marco de la tradición teatral –la producción teatral de un texto dramático escrito previamente⁻⁴⁵² y el tema del teatro nos interesa solo en la medida en que se relaciona con la performance art, los happenings y los artes visuales en general.

Por lo tanto, consideramos más fructífero centrarse en la investigación teórica de Antonin Artaud, ya que sus propuestas han tenido un impacto importante en la performance, como veremos a continuación.

⁴⁵⁰ Cicely Berry, *Voice and the Actor*, London: Harrap, 1974.

⁴⁵¹ Ibid.

⁴⁵² Meyer-Dinkgräfe 2001, p.67.

5.1.4 Hacia un nuevo lenguaje teatral: Antonin Artaud

En un esfuerzo por renovar el lenguaje teatral occidental, Antonin Artaud se centró en el cuerpo del actor y la respiración. En lugar de tratar de incorporar la respiración dentro de las necesidades del texto, Artaud trató de encontrar maneras de hacer que destaque por sí misma y adquiriera una presencia propia.

Centrando su investigación en las prácticas de respiración relacionadas con la religión y la medicina, como la Cábala y la acupuntura, Artaud afirma que mediante el uso de ciertos ritmos de respiratorios el actor puede “usar sus emociones como un luchador usa sus músculos”.⁴⁵³ También sugirió que al igual que las agujas de la acupuntura alivian el sufrimiento mediante el equilibrio de las fuerzas *Yin* y *Yang*, respirar hacia adentro podría ayudar a los actores a estimular los recuerdos y los sentimientos.⁴⁵⁴

Las instrucciones respiratorias de Artaud no son detalladas como en la tradición hindú. El teórico repite algunos ritmos respiratorios que se originan en la tradición judía de la Cábala, sin adaptarlos a la realidad del teatro.

Sin embargo, sus propuestas siguen siendo importantes, ya que tratan de dirigir a los actores hacia su interior. Artaud considera que, mediante la exploración de su mundo interior, los actores pueden encontrar una fuente inagotable de inspiración. El papel de la respiración es vital en este proceso, ya que cada tipo de alteración en la respiración tiene la capacidad de crear efectos memorables y estimular el pensamiento y la emoción. Es decir, el enfoque en la respiración se presenta como el primer paso para explorar los campos desconocidos de la conciencia ⁴⁵⁵

⁴⁵³ Richard Lee Gaffield-Knight, *Antonin Artaud in Theory Process and Praxis or For Fun and Prophet*, New York: State University of New York at Binghamton, 1993, p.35.

⁴⁵⁴ Ibid.

⁴⁵⁵ Nair 2007, p.40.

Artaud afirma que “Toda emoción tiene bases orgánicas. Cultivando la emoción en el cuerpo el actor recarga su densidad voltaica”;⁴⁵⁶ además, subraya que “todo sentimiento, todo movimiento del espíritu, todo salto de la emoción humana tienen su respiración propia”.⁴⁵⁷ Esto significa que cada vibración física, mental y psicológica afecta a la respiración. Por lo tanto, si los movimientos del cuerpo y los sentimientos tienen su respiración propia, los actores deben explorar cómo se relacionan entre sí estos elementos.

Eso podría conducir a un nuevo tipo de teatro, donde el actor tendría la capacidad de afectar directamente al público, solo mediante el control de su cuerpo y la respiración, sin el uso de *logos*.

Esta idea se le ocurrió a Artaud después de presenciar una actuación de actores balineses. Al igual que en la tradición sánscrita de *Kudiyattam*, en el teatro balinés la preocupación principal es cómo el espectador experimenta la *rasa* a través de gestos y signos. Influida por el misticismo del teatro balinés, Artaud afirma: “en el jeroglífico de una respiración yo puedo recobrar una idea del teatro sagrado”.⁴⁵⁸ Hay una cierta nostalgia por los orígenes del teatro en esta declaración, similar al enfoque de Nietzsche sobre el teatro antiguo.⁴⁵⁹

En la misma línea de pensamiento de Nietzsche, Artaud cree que se debería rescatar el teatro “de su de su servidumbre a la psicología y a los intereses humanos”,⁴⁶⁰ cambiando así el enfoque de la realidad objetiva y descriptiva para el mundo interior, el aspecto metafísico del hombre.⁴⁶¹ Su visión del teatro se centra en la resurrección de su cualidad mística y la creación de un nuevo lenguaje teatral:

⁴⁵⁶ Artaud 1978, p.138

⁴⁵⁷ Artaud 1978, p.132

⁴⁵⁸ Artaud 1978, p.139

⁴⁵⁹ Véase pp.273-274 de la tesis.

⁴⁶⁰ Artaud 1978, p.90

⁴⁶¹ Artaud 1978, p.91

ese lenguaje desnudo del teatro, lenguaje no verbal sino real, debe permitir, próximo a los principios que le transmiten su energía, y mediante el empleo del magnetismo nervioso del hombre, transgredir los límites ordinarios del arte y de la palabra, y realizar secretamente, o sea mágicamente, *en términos verdaderos*, una suerte de creación total donde el hombre pueda recobrar su puesto entre el sueño y los acontecimientos.⁴⁶²

La transgresión de los límites del arte y la palabra implica que el cuerpo y sus fuerzas sean usados como medios de comunicación. Para definir este tipo de teatro donde los sentimientos y los significados se transmiten no a través de las palabras, sino a través de la acción, mediante la transferencia de las fuerzas del actor a la audiencia, Artaud introdujo el término *Teatro de la Crueldad*.⁴⁶³ Con la palabra “crueldad”, no se refería a la violencia, sino a “una especie de severa pureza moral”⁴⁶⁴ —es decir, de una verdad interna en el acto teatral.

Artaud creía que la representación no era el único objetivo en el teatro. Según él, había una fuerza profunda y casi mística en el teatro, lo que podía llevar a los actores y al público a su psique más íntima. Por lo tanto, afirmaba que al romper los vínculos entre el teatro y la representación, la escena teatral podía convertirse en una puerta que llevaría a la audiencia al “dominio conocido o desconocido de la conciencia”.⁴⁶⁵

Según la lectura que hace Jacques Derrida de Artaud, el teatro de la crueldad no es la representación. “Es la vida misma, en la medida en que la vida es irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación”.⁴⁶⁶ Derrida interpreta la teoría de Artaud como una propuesta de repetición sin referencia, un tipo de performance que se refiere a sí misma y no a la realidad, de la misma manera que la vida no representa otra cosa que a sí misma.

⁴⁶² Artaud 1978, p.93.

⁴⁶³ Ibid.

⁴⁶⁴ Artaud 1978, p.125

⁴⁶⁵ Artaud 1978, p.46.

⁴⁶⁶ Jacques Derrida, “The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation”, en Philip Auslander (ed.), *Performance, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, New York: Routledge, 2003, p.5.

Las ideas de Artaud carecen de una técnica o método concreto, por lo que son difíciles de llevar a cabo en un contexto teatral tradicional. Sin embargo, su realización no es imposible, según Jerzy Grotowski;⁴⁶⁷ la idea de Artaud para un teatro sin teatro, sin las formas tradicionales de representación, está presente en las obras de teatro de Samuel Beckett, así como en las obras de arte de los artistas visuales que utilizan la performance como medio expresivo.

Por lo tanto, la performance es lo que Artaud llamaría el “teatro de la crueldad”; sus sugerencias para ir más allá de la tradición teatral y buscar la inspiración en el cuerpo y el ser humano aún son de actualidad en el arte contemporáneo. La performance posmoderna la mayoría de las veces no es una representación, sino la vida misma.

5.1.5 Respiración, voz y lenguaje

Hemos analizado cómo el control de la respiración es una práctica común entre culturas y religiones diferentes para cambiar el estado de mente⁴⁶⁸ y cómo se incorpora en la performance.

Sin embargo, el uso más común del control de la respiración pasa generalmente desapercibido, ya que es algo que aprendemos a manejar desde que nacemos: es la transformación de la respiración en voz –desde los gritos y suspiros del primer día al lenguaje que se aprende poco a poco. La voz siempre lleva un mensaje, -básico, en el caso de los gritos y elaborado, en el caso de las palabras- para un destinatario, por lo tanto es un medio fundamental de comunicación.

La voz es un medio de expresión de las necesidades, las emociones y los pensamientos.

⁴⁶⁷ Meyer-Dinkgräfe 2001, p.71.

⁴⁶⁸ Véase el capítulo IV de la tesis.

Como tal, tiene un papel importante en las artes performativas y visuales. Por eso, es interesante ver cómo la respiración, la voz y el pensamiento formulado están interconectados y se afectan entre sí, con el fin de entender cómo los artistas hacen uso de estos medios en su obra.

Entonces, ¿qué es la voz?

Según Aristóteles, la voz es un sonido producido por un ser con alma y que tiene un cierto significado.⁴⁶⁹ Así, la *phone* (voz) son los sonidos producidos tanto por animales como por el hombre. Sin embargo, hay una diferenciación entre *phone semantike* (voz de significado) y vociferaciones de animales o sonidos involuntarios del cuerpo, como la tos, por ejemplo. En otras palabras, la voz es un sonido controlado, intencional con cierto significado que se produce a través de la boca.

En cuanto al enigma de la formulación de la voz en el cuerpo, dos puntos de vista diferentes fueron propuestos: uno que equiparaba el cuerpo con un instrumento de cuerda, como una lira de Apolo, y otro que lo comparaba con un instrumento de viento, que hace ruido cuando el aire sale de él. Al final, se hizo evidente que tanto las cuerdas como el viento juegan un papel importante en la formación de la voz, ya que esta se forma con el flujo de aire que pasa a través de las cuerdas vocales y su modulación en la laringe y la boca.⁴⁷⁰

Aparte del enfoque generalizado del cuerpo humano como un instrumento musical y la voz como su música, existe también la noción de que la voz de alguna manera

⁴⁶⁹ Aristotle, *De Anima Books II and III*. Trans. David Hamlyn. Oxford: Clarendon Press, 1993, §2.8, 420b: “So the sound produced by the knocking of air we breathe onto the so called trachea artery is voice. Any noise produced by an animal is not a voice [...] what causes the knocking needs to have a soul and with some kind of imagination”. En el original: «ὥστε ἡ πληγὴ τοῦ ἀναπνεομένου ἀέρος ὑπὸ τῆς ἐν τούτοις τοῖς μορίοις ψυχῆς πρὸς τὴν καλούμενην ἀρτηρίαν φωνὴ ἐστίν. οὐ γὰρ πᾶς ζῶου ψόφος φωνή [...] ἀλλὰ δεῖ ἔμψυχόν τε εἶναι τὸ τύπτον καὶ μετὰ φαντασίας τινός»

⁴⁷⁰ Steven Connor, “Whisper Music”, conferencia, Symposium *Take a Deep Breath*. Tate Modern, London, 16 November 2007 [online] <<http://www.stevenconnor.com/whispermusic>> (Consulta: 10 de agosto de 2011)

expresa la materialidad del cuerpo. Por ejemplo Roland Barthes se centra en los aspectos más materiales de la voz que canta:

La voz que canta [...] no es el aliento, sino más bien esa materialidad fónica que surge de la garganta, el lugar en que el metal fónico se endurece y se recorta. La voz, corporeidad del habla, se sitúa en la articulación entre el cuerpo y el discurso [...]⁴⁷¹

Por lo tanto, Barthes sigue la búsqueda aristotélica de la voz en el impacto puramente físico del aire en la cavidad del cuerpo interior y el proceso intelectual de darle sentido⁴⁷² –convirtiéndola en discurso.

Italo Calvino amplía esta visión, haciendo hincapié en el papel de los elementos corporales y no corporales en la formación de la voz:

Esa voz viene seguramente de una persona, única, irrepetible como toda persona, pero una voz no es una persona, es algo suspendido en el aire, separado de la solidez de las cosas. [...] Una voz significa esto: hay una persona viva, garganta, tórax, sentimientos, que empuja en el aire esa voz diferente de todas las otras voces. Una voz pone en acción la úvula, la saliva, la infancia, la pátina de la vida vivida, las intenciones de la mente, el placer de dar una forma propia a las ondas sonoras.⁴⁷³

Así, para Italo Calvino la voz viene del interior del cuerpo como una mezcla de aire exhalado, cuerpo, recuerdos y pensamientos, que expresa la individualidad de la persona que lo suelta. A pesar de su origen corpóreo, es inmaterial.

La voz comienza su recorrido en el cuerpo interior como aliento exhalado de los pulmones, que se modula en la laringe –con el fin de definir el tono musical y la intensidad- y, posteriormente, se forma en la cavidad de la boca, saliendo y parando a intervalos. Su forma final es un discurso que expresa pensamientos, con un volumen y un tono que revela la intención y la emoción del hablante, y con un

⁴⁷¹ Barthes 1985, p.252.

⁴⁷² Véase nota de pie n.469 de la tesis.

⁴⁷³ Italo Calvino, *Under the Jaguar Sun*, New York: Harcourt Brace, 1988, pp.33-64.

acento y musicalidad que se origina en la cultura lingüística de la persona que habla. Así, la voz es un conjunto formado por cuerpo y habla.⁴⁷⁴

Es debido a esta interconexión entre la respiración, la voz y el habla que la tradición griega antigua, antes de Platón, consideraba que el pensamiento se formulaba en el *thimos*, que estaba en el pecho humano. Aunque es difícil encontrar una traducción moderna para la palabra *thimos*, en función de su origen en el verbo *thio* (soplar, respirar) y su uso en la tradición literaria, podríamos aceptar la interpretación de Onians de que “el *θυμός* es el aliento, que siempre se puede sentir como vaporoso y que a veces es visible”.⁴⁷⁵ *Thimos* se encuentra en los *frenes*, el centro del mundo emocional localizado en el pecho, el corazón y los pulmones.

Thimos a veces se usaba como un sinónimo del alma, lo que también afirma que para los griegos antiguos el aliento, el alma y el espíritu estaban interconectados;⁴⁷⁶ como se ha mencionado anteriormente, la etimología de palabras como *psique* (alma) y *pneuma* (espíritu) –de los verbos *psico* y *pneo* respectivamente, que significan *soplar*– vincula esos conceptos con la respiración.

Con el tiempo el pensamiento se disoció de la respiración y la voz; la tradición platónica localizó el centro del pensamiento en la cabeza, una idea que prevaleció en el pensamiento occidental. La noción arcaica según la cual “pensar es hablar y hablar es respirar”,⁴⁷⁷ y el pensamiento se deriva del discurso, ha sido abandonada por la visión científicamente probada de que el habla es el resultado del pensamiento.

Sin embargo, la idea arcaica de que el pensamiento se originaba en los pulmones sobrevive en la literatura de la época, que ha insemñado poéticamente la cultura occidental; por lo tanto, es interesante mencionar brevemente cómo esta idea se

⁴⁷⁴ Cavarero 2005, p.15.

⁴⁷⁵ Richard Broxton Onians, *The Origins of European Thought: About the Body, the Mind, the Soul, The World, Time and Fate*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001 (1951) p.44.

⁴⁷⁶ Véase pp.180-182 de la tesis.

⁴⁷⁷ Cavarero 2005, p.66.

manifiesta en la poesía épica y lírica, antes de que veamos el impacto del discurso métrico en la respiración y el ritmo corporal.

En los poemas homéricos, surge la imagen de Odiseo golpeándose el pecho antes de hablar con los Feacios, como si estuviera tratando de evocar la memoria y el pensamiento de sus *frenes* (el corazón, la mente y la voluntad). Teniendo en cuenta el hecho de que los poemas de Homero datan de un periodo en el que el lenguaje escrito no era tan común y las ideas se formaban a través del discurso oral y se transmitían a través de la tradición oral, se puede entender por qué para los griegos antiguos del período arcaico el pensar era hablar y el habla venía de los pulmones.

Del mismo modo, se consideraba que el centro de percepción estaba en los pulmones: en la poesía épica los dioses suelen dar ideas y soluciones a los héroes al “respirar” ideas en sus frenes;⁴⁷⁸ de manera similar, “la mente, los pensamientos, los conocimientos son respiración, que también se puede exhalar”.⁴⁷⁹

Cabe hacer aquí un pequeño paréntesis en el análisis de la conexión de la respiración con el pensamiento en la tradición griega antigua, para hacer una comparación con el papel de la voz y la respiración en la tradición hebrea. En la religión hebrea Dios nunca habla directamente a la gente, sino que su palabra sale de la boca de los profetas, de manera que pueda ser entendido por la gente común; es decir, sale como voz y lenguaje humano. El aliento de Dios, *ruah*, y la voz, *qol*, manifiestan su poder y voluntad. En resumen, Dios no es discurso, sino voz y respiración; el mismo aliento que da vida al hombre. Walter Benjamin dice sobre la relación entre lo sublime y el

⁴⁷⁸ La idea de que los dioses soplan/inspiran la fuerza y el coraje en un héroe se repite a menudo en Homero. Véase, por ejemplo Homero, *Iliada*, X, 482: “Ὡς φάτο, τῷ δ' ἔμπνευσε μένος γλαυκῶπις Ἀθήνη” (Así que habló, y en el corazón del otro la Athena de ojos azules le inspiró/sopló poder). Also Homer, *Odyssey*, XXIV, 520: “ὦς φάτο, καὶ ῥ' ἔμπνευσε μένος μέγα Παλλὰς Ἀθήνη” (Así habló Pallas Athena, y le inspiró poder grande.)

⁴⁷⁹ Onians 2011, p.56.

ser humano: “Dios sopla su aliento en el hombre: es la vida y la mente y el lenguaje a la vez”.⁴⁸⁰

Volviendo a la tradición literaria griega antigua, hay una fuerte conexión entre la “palabra” y el “aire”, que se expresa en la frase común *epea pteroenta* (palabras aladas), la cual aparece repetidamente en la poesía homérica -y que sigue siendo popular en el griego moderno.⁴⁸¹ Las palabras tienen alas, porque vuelan en el aire. La misma idea está presente en la poesía lírica de Safo, donde las palabras están hechas de aire: “Con palabras de aire voy a empezar, pero para eso son palabras suaves”.⁴⁸²

Las palabras de Safo están hechas de aire, hechas de aliento porque vienen de los pulmones a través de las cuerdas vocales, destinadas a la recitación y no a la lectura.

Esto es cierto para la poesía a lo largo de los siglos; la recitación de la poesía se supone que resulta en una musicalidad que surge de la métrica del discurso y de la sucesión de vocales y consonantes que componen las palabras. Los poetas tienen en cuenta la musicalidad de la lengua y tratan de comunicar sus palabras en un discurso métrico y musical.

Como señala Paul Valéry,

Un poema es una duración en el curso de la cual, lector, respiro una ley que fue preparada; yo doy mi aliento y las máquinas de mi voz; o solamente su poder, que se concilia con el silencio.⁴⁸³

⁴⁸⁰ Walter Benjamin, *Selected Writings, Volume 1 1913-1926*, Cambridge, Mass. and London: the Belknap Press of Harvard University Press, 1996, p.67.

⁴⁸¹ Para más detalles sobre el concepto de las “palabras aladas” véase Françoise Létoublon, “Epea Pteroenta (“Winged Words””, *Oral Tradition*, 1999, pp. 321-335. [online] <journal.oraltradition.org/files/articles/14ii/4_letoublon.pdf> (Consulta: 10 de agosto de 2011)

⁴⁸² Elytis 1984, p.18: “Αερίων ἐπέων ἄρχομαι ἀλλ’ ὀνάτων”.

⁴⁸³ Paul Valéry, “The Lover of Poems”, en *The Collected Works of Paul Valéry*, Princeton: Princeton University Press, 1971, p.3.

Así que, para él, la poesía no es más que un período de respiración, con alteraciones de la voz y el silencio.

En *El aire y los sueños* Gaston Bachelard investiga profundamente la relación del aire con la poesía, señalando que:

La poesía es una alegría del aliento, la dicha evidente de respirar. El *aliento poético*, antes de ser una metáfora, es una realidad que podría encontrarse en la vida del poema si quisiéramos seguir las lecciones de *la imaginación material aérea*.⁴⁸⁴

Bachelard señala la interacción mutua entre la poesía y la respiración. Por un lado, la respiración es la raíz de la poesía, un elemento vital para la formulación de las palabras, lo que da ritmo al cuerpo. Con el fin de detectar la correlación de la respiración con las palabras, el escritor inventa sus propios ejercicios de respiración, en los cuales la inhalación se combina con la pronunciación de la palabra *vie* (vida) y la exhalación con la palabra *âme* (alma): “En vez de respirar un aire anónimo, tomaremos a pleno pulmón la palabra vida, y devolveremos la palabra alma, dulcemente, al universo”.⁴⁸⁵ En otras palabras, Bachelard considera que nuestra respiración está cargada con los conceptos de la vida y el alma y que a través del control de la respiración uno podría llegar a expandir la forma de percibir el mundo. Por lo tanto, el autor vincula el discurso actual sobre la relación de la voz con el aliento con las técnicas de respiración analizadas anteriormente,⁴⁸⁶ observando que estos ejercicios respiratorios pueden hacernos alcanzar la armonía con el universo.

Por otra parte, Bachelard subraya la importancia de la recitación en la poesía, al señalar que un lector podría destruir un poema si no presta atención al elemento de la respiración, la materia aérea que fluye en la poesía. En un poema, “el aliento es

⁴⁸⁴ Bachelard 1993, p.294.

⁴⁸⁵ Bachelard 1993, p.297.

⁴⁸⁶ Véase capítulo IV de la tesis.

trabajado, encerrado, laminado, conmovido, empujado, recobrado, encerrado en las palabras”;⁴⁸⁷ su esencia cambia constantemente.

Por otra parte, la recitación de la poesía, al igual que el habla cotidiana, no solo se origina en la respiración, sino que la puede alterar. El impacto de las palabras –a través del volumen de la voz y del ritmo del habla– en la respiración y el cuerpo se puede verificar fácilmente; por ejemplo, un discurso intenso puede dejar a alguien sin aliento. Más concretamente, la investigación médica nos ha proporcionado con explicaciones detalladas cómo los diferentes tipos de discurso tienen diferentes efectos en el cuerpo.

Según la investigación “Oscillations of heart rate and respiration synchronize during poetry recitation”, hay una conexión entre la recitación de la poesía y la sincronización cardiorrespiratoria.⁴⁸⁸ Tal vez se podría argumentar aquí que este tipo de investigación tiene cierta distancia del objetivo principal del análisis actual. Sin embargo, si consideramos que hay artistas que basan su trabajo en la alteración de funciones corporales, como la frecuencia cardíaca y la respiración,⁴⁸⁹ parece razonable dedicar unas pocas líneas a las conclusiones de esta investigación.

La investigación se basa en las mediciones comparativas de la sincronización entre los ritmos respiratorios de baja frecuencia y la arritmia sinusal respiratoria⁴⁹⁰ –la variabilidad de la frecuencia cardíaca durante la respiración– en tres casos diferentes:

⁴⁸⁷ Bachelard 1993, p.298.

⁴⁸⁸Dirk Cysarz; Dietrich Von Bonin; Helmut Lackner; Peter Heusser; Maximilian Moser; Henrik Bettermann, "Oscillations of heart rate and respiration synchronize during poetry recitation", *American Journal of Physiology, AJP – Heart*, August 2004 vol. 287 no. 2, H579-H587 [online] <<http://ajpheart.physiology.org/content/287/2/H579.full>> (Consulta: 15 de agosto de 2011)

⁴⁸⁹ Véase la obra *Cardiomorphologies* de George Khut, por ejemplo (pp.150-152 de la tesis).

⁴⁹⁰ Arritmia sinusal respiratoria (RSA) es una variación natural en la frecuencia cardíaca que se produce durante un ciclo de respiración. La frecuencia cardíaca aumenta durante la inhalación y disminuye durante la exhalación. Para más información, consulte F. Yasuma; J. Hayano, “Respiratory sinus arrhythmia: why does the heartbeat synchronize with respiratory rhythm?”, *Chest* 125, 2004, p.683–690.

durante la recitación del verso hexámetro, la respiración controlada y la respiración espontánea. Para ver si hay alguna diferenciación en la sincronización de la respiración y el ritmo cardíaco, se estudió la variabilidad de la frecuencia cardíaca en sujetos sanos durante y después de la recitación de poesía –de verso hexámetro y de verso aliterado. También se estudió la frecuencia cardíaca durante una conversación normal.

Según los resultados de la investigación, la recitación del hexámetro moduló la frecuencia cardíaca, mientras duró la recitación y durante algunos minutos después. Durante la recitación del hexámetro hubo una sincronización cardiorrespiratoria prominente, es decir, se sincronizó el latido del corazón con la respiración. Sin embargo, la recitación de otro tipo de poesía o una conversación normal no tienen los mismos resultados sobre la frecuencia cardíaca y la respiración.

Parece que el verso hexámetro impone a la persona que lo recita un ritmo de respiración de seis respiraciones por minuto, lo que también ocurren ciertas prácticas religiosas, como el rezo del rosario o el mantra “OHM”. Este tipo de recitaciones tienen una influencia sustancial no solo en la frecuencia cardíaca, sino también en las oscilaciones del flujo sanguíneo cerebral y las fluctuaciones de la presión arterial.⁴⁹¹

Por lo tanto, parece que los efectos de estas prácticas sobre el pensamiento humano también tienen una base fisiológica importante.

En resumen, la respiración está vinculada a la voz y al habla de varias maneras: la respiración es la “materia prima” de la voz, el aire que pasa a través de las cuerdas vocales, se convierte en voz y con los movimientos de la boca puede llegar a ser palabra. Por otro lado, el habla en sí puede influir en nuestro ritmo respiratorio: según la investigación médica, la recitación de diferentes tipos de textos puede

⁴⁹¹ Véase el capítulo anterior sobre la respiración y las prácticas religiosas.

afectar a la respiración y a través de la respiración también podemos llegar a alterar la frecuencia cardíaca y el flujo de sangre en el cuerpo y en el cerebro.

5.2 La respiración en el teatro y la performance

*Con el final de mi aliento
que es el principio del tuyo*
André Breton⁴⁹²

5.2.1 La voz de Beckett: El *Aliento* y otras obras

La respiración afecta a la performance de múltiples maneras, a través de los movimientos del cuerpo y la voz. Con el fin de ver cómo los elementos performativos se introducen en la performance art, las instalaciones y los vídeos, es útil comenzar con el ejemplo del trabajo de Samuel Beckett,⁴⁹³ ya que combina elementos del teatro y de las artes visuales, por lo cual ha tenido un impacto profundo en las artes visuales.⁴⁹⁴

Las obras teatrales de Beckett están enraizadas en estimulaciones visuales muy fuertes, a veces inspiradas en pinturas o imágenes aleatorias que había visto en la vida real, que, a su vez, llegan a formar una inmensa fuente de inspiración para las artes visuales. Beckett tenía una memoria visual impresionante,⁴⁹⁵ recordando no solo los cuadros que había visto en los museos durante sus viajes, sino también el impacto que le había producido cada uno. Muy a menudo colocaba a los actores y las

⁴⁹² André Breton, *Nadja*, New York: Grove Press, 1960 (1928), p.115.

⁴⁹³ Página web de la tesis *Art-Breath* [online] <<http://art-breath.com/samuel-beckett>> (Consulta: 6 de Febrero de 2013)

⁴⁹⁴ Véase Ricard Salvat, “Aportacions del teatre de Samuel Beckett”, *Quan el temps es fa espai, La professió de mirar*, Barcelona: Institut del Teatre, 1999, pp.594-599.

⁴⁹⁵ Anne Atik, *How It Was: A Memoir of Samuel Beckett*, London: Faber & Faber, 2001, p.2.

actrices según pinturas concretas, creando sus propias obras visuales, con los cuerpos de los actores representando elementos de una composición pictórica.⁴⁹⁶

Una boca hablando en la oscuridad, una mujer balanceándose en su silla, basura en el suelo del escenario, son fuertes imágenes visuales, que permanecen en la memoria del espectador. Sin embargo, el elemento visual nunca anula la importancia de las palabras habladas, lo que se logra en gran medida no solo por medio del contenido de la palabra teatral, sino también por la forma en que se pronuncia en el escenario: de alguna manera separada de la imagen, a través de un cuerpo fragmentado, una presencia débilmente iluminada o una grabación de voz.

Sarah West observa que:

En el espacio teatral, la voz, el cuerpo, y el espacio físico están estrechamente vinculados: el origen natural de la voz es el cuerpo, y el cuerpo del que la voz sale en general ocupa el espacio escénico. En muchas de las obras de Beckett, sin embargo, se interfiere con esta relación entre el habla, la presencia física, y en el espacio tridimensional.⁴⁹⁷

Al romper los lazos tradicionales entre la voz, el cuerpo y el espacio, Beckett maximiza la dinámica teatral y performativa de la obra, mientras que al mismo tiempo transforma la “Voz” en un personaje por derecho propio.⁴⁹⁸ La voz parece ser un elemento fundamental en las obras de Beckett: por primera vez soplada por el propio escritor, quien “nunca escribió una palabra sin decirla antes en voz alta”,⁴⁹⁹ se elabora en cada detalle: la selección de las palabras, el ritmo del habla, el linaje de las vocales y las consonantes, la velocidad y el tono de la palabra, y las pausas necesarias para la inhalación.

⁴⁹⁶ Sarah West, *Say It: The Performative Voice in the Dramatic Works of Samuel Beckett*, PhD dissertation, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2008, p.145.

⁴⁹⁷ West 2008, p.194.

⁴⁹⁸ West 2008, p.11.

⁴⁹⁹ Dougald McMillan; Martha Fehsenfeld, *Beckett in the Theater*, London: John Calder Ltd., 1988, p.16.

El deseo de Beckett de controlar no solo el significado de la palabra, sino también todos los aspectos de la voz, sugiere que el escritor también controlaba las reacciones físicas del actor ante el texto; ya que, como hemos visto anteriormente, el ritmo del habla tiene diferentes efectos cardiorrespiratorios, una planificación cuidadosa de la pieza teatral significa que el cuerpo del actor está también bajo la influencia del texto. Como veremos más adelante, el ritmo de sus textos fue suficiente para despertar sentimientos de estrés y angustia en los actores.

Samuel Beckett se aleja de la representación simple; en sus obras los elementos meta-textuales son tan importantes como el texto –a veces incluso más. “Beckett abrazó la volatilidad de la performance como el arte teatral”:⁵⁰⁰ en lugar de la presencia habitual del actor en el escenario, en la que está subordinado a la trama y apoya la acción,⁵⁰¹ en las obras de Beckett el cuerpo es como una “materia prima”, que experimenta una metamorfosis. Por lo tanto, el cuerpo del actor podría ser inmovilizado, oculto, fragmentado, o incluso completamente ausente, como ocurre en el caso de “Aliento”.

El “Aliento” (Breath, 1969) de Beckett fue puesto en escena por primera vez en Nueva York, y poco después en Londres, en 1969. El texto es tan corto, que fue escrito originalmente en una postal:

TELÓN 1. Luz débil sobre escena cubierta de basuras diversas. Mantener unos cinco segundos. 2. Corto lamento débil e inmediatamente inspiración y lento incremento de la luz a la vez hasta alcanzar justamente el máximo en unos diez segundos. Silencio y mantener unos cinco segundos. 3. Expiración y lento decrecimiento de la luz a la vez hasta alcanzar

⁵⁰⁰ S.E. Gontarski, “Reinventing Beckett”, *Modern Drama*, Volume 49, Number 4, Winter 2006, p.431.

⁵⁰¹ Pierre Chabert, “The Body in Beckett's Theatre”, *Journal of Beckett Studies*, no.8, Autumn 1982, pp.23-28, [online] <http://www.english.fsu.edu/jobs/num08/Num8Chabert.htm> (Consulta: 20 de septiembre de 2011)

juntamente el mínimo (luz como en 1) en unos diez segundos e inmediatamente lamento como antes. Silencio y mantener unos cinco segundos. TELÓN.⁵⁰²

Con tan solo un simple acto, un aliento, Beckett consigue hablar de la vida humana en su totalidad de la manera más concisa. [Imagen 63]

La obra de Beckett es corta y precisa: ocurre en una escena llena de basura; empieza con un llanto, seguido de una inhalación y una exhalación profunda, mientras al mismo tiempo la luz aumenta y disminuye en relación a ellas; se escucha un segundo llanto y la obra se acaba.

Caminando sobre la fina línea del minimalismo, Beckett consigue algo que parece imposible: la acción, el argumento, el logos, se resumen en aliento, luz, llanto.

Un drama sin actos, una tragedia sin palabras.

Pero aun así, estamos dentro de la esfera de la definición aristotélica de tragedia, en la medida en la que el “Aliento” es “la imitación de un acto que es importante y completo” y que se “lleva a cabo, a través de la compasión y el miedo, la catarsis de emociones tales”.⁵⁰³ La acción importante aquí es la vida, que se presenta completa: viene con un llanto, se desarrolla aliento tras aliento y acaba con otro llanto. Los sentimientos de los espectadores son agitados por la alusión a las agonías más primordiales del ser humano: la vida y la muerte.

⁵⁰² El escritor da información adicional sobre el montaje: BASURAS: No verticales, todas esparcidas por el suelo. LAMENTO: Instante del primer llanto de un recién nacido grabado en una cinta. Importante que los dos lamentos sean idénticos, conectado y desconectado en una sincronización estricta con la luz y el aliento. ALIENTO: Grabación amplificada. LUZ MÁXIMA: No nítido. Si 0=oscuridad y 10=nitidez, la luz debe oscilar más o menos de 3 a 6 y viceversa. Ver Samuel Beckett, *Collected Shorter Plays*, New York: Grove Press, 1994, pp.209-212.

⁵⁰³ Véase nota de pie n.431 de la tesis.

La luz aumentando y disminuyendo subraya el acto principal, que es la respiración. La basura dispersa nos recuerda la fisicidad de nuestra existencia, que está condenada a la decadencia y la muerte, igual que las cosas materiales que han sido utilizadas y desechadas.

El tema de la respiración está presente en otras obras de Beckett, no de una forma tan directa, pero de una manera igualmente notable.

Un tema recurrente en sus obras es gente que “se asfixia” en un espacio abstracto, sin referencias al mundo exterior.

En otras obras, el ritmo de la palabra hablada es tan rápido y contundente, que exige que los actores vacíen completamente sus pulmones y permanezcan sin aire, antes de lanzar la siguiente secuencia de palabras. Por otro lado, este ritmo irrefrenable no permite que el espectador se centre en los detalles del texto, solo en la expresión del actor y la respiración –algo que trae a la mente el *Teatro de la Crueldad* de Artaud, en el que toda la comunicación se basa en la expresión.

“No yo” (Not I, 1972) es un ejemplo que ilustra lo anterior. El escenario es todo negro, excepto una luz enfocada en la boca de la actriz. Al igual que en el *Aliento*, la presencia de la protagonista se manifiesta de una manera muy sutil; el cuerpo entero es absorbido por la oscuridad, excepto la boca que suelta palabras a una velocidad e intensidad inmensas, como una diatriba. Por extraño que parezca, la desaparición del cuerpo no elimina del todo el movimiento; en la versión teatral la boca parece una luz parpadeante, mientras que en la versión filmica la boca adquiere vida propia: los labios, los dientes y la lengua se mueven de una manera exagerada, mientras la boca inhala aire y exhala palabras. [Imagen 65]

Sin embargo, estas palabras son tan rápidamente expulsadas de la boca que el texto no se entiende como una continuidad de principio, medio y fin. Por el contrario, el

texto va en círculos. Las palabras y frases se repiten una y otra vez, como una respiración irregular. Los espectadores perciben solo una fracción de lo que se está diciendo. Pero poco a poco, por medio de la repetición, reciben más y más los diferentes fragmentos, hasta que forman una imagen completa de la obra.

La cuestión de la repetición en Beckett se puede ver en relación con el análisis de Deleuze sobre la repetición y la diferencia.⁵⁰⁴ Con respecto al lenguaje, Deleuze declara que todo lo que puede articularse ya ha sido articulado; por lo tanto, el habla es la repetición, pero con diferencia. A través de la repetición de frases, de una manera y en un contexto diferente, nuevos significados pueden ser producidos. Beckett rechaza el orden lineal de la narración para un uso cíclico de la lengua, como subraya Sarah Gendron:

A diferencia de las colecciones clásicas de “libros” que exhiben un orden lógico y lineal de un libro a otro, estos textos –con sus “órbitas cruzadas”, “elipses planas” y extremidades que convergen en uno de los extremos se comportan como la “espiral del purgatorio”, que es ahora una imagen beckettiana familiar.⁵⁰⁵

Las fuentes iniciales de inspiración de Beckett para la obra eran visuales: era la visión de una mujer irlandesa, desde su época de juventud, que el escritor podía “escuchar” hablando en su mente;⁵⁰⁶ esta visión se combinó con la imagen de la cabeza sin cuerpo en la *Decapitación de San Juan Bautista* de Caravaggio⁵⁰⁷ para crear la Boca; por otra parte, la presencia de la anciana en la misma pintura, así como una mujer silenciosa que había visto en Marruecos inspiraron la figura del Auditor –presente en la versión teatral, luego omitida en la versión cinematográfica de la obra.

⁵⁰⁴ Steven Connor, *Samuel Beckett: Repetition, Theory, and Text*, Aurora, Colorado: The Davies Group, 2006, pp.1-15.

⁵⁰⁵ Sarah Gendron, *Repetition, difference, and knowledge in the work of Samuel Beckett, Jacques Derrida and Gilles Deleuze*, New York: Peter Lang Publishing, 2008, pp.73-74.

⁵⁰⁶ James Knowlson, *Damned to fame, The Life of Samuel Beckett*, London: Bloomsbury Publishing, 1997, p.590.

⁵⁰⁷ West 2008, p.143

En sus instrucciones al director Alan Schneider, Samuel Beckett describe la obra como un “fenómeno bucal” y especifica que “el texto debe ir muy rápido, sin pausa, excepto para la respiración”.⁵⁰⁸ Así, la solidez del cuerpo de la protagonista se resuelve en una entidad de respiración, un recuerdo de las palabras de D.H. Lawrence: “No yo, no yo, sino el viento que sopla a través de mí!”.⁵⁰⁹

Una de las razones de esta puesta en escena fue que el escritor deseaba que el público “debería, en un sentido, participar de su desconcierto”,⁵¹⁰ lo que quería lograr por medio de la pronunciación del discurso. Al mismo tiempo, esta velocidad de discurso tuvo un impacto no solo en la audiencia, sino en la propia actriz, que quedó físicamente y psíquicamente afectada por el inmenso ritmo del texto: las actrices que tuvieron que realizar la pieza teatral dijeron que experimentaron una sensación de pánico y una coacción física y psicológica extrema.⁵¹¹ Teniendo en cuenta la investigación anteriormente mencionada sobre cómo recitar el texto puede tener un impacto en la respiración y el ritmo cardíaco, el sentimiento de disforia podría deberse en parte a la respiración impedida y la necesaria lucha por inhalar.

El mismo modelo se sigue en el texto de “Rockaby” (1980), donde frases grabadas se repiten una y otra vez, mientras una mujer se balancea en una mecedora. De vez en cuando ella une su voz con la grabación, o detiene el balanceo y pide “más”. El texto de ‘Rockaby’ se modela como la letra de una canción hipnótica, con pausas cuidadosamente planificadas y líneas cortas.

⁵⁰⁸ Carta de Samuel Beckett a Alan Schneider, 25.07.72, en Maurice Harmon(ed.), *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, Cambridge MA: Harvard University Press, 1988, p.273.

⁵⁰⁹ D. H. Lawrence. “Song of a Man Who has Come Through” en *The Works of D. H. Lawrence*, Hertfordshire: Wordsworth, p.195.

⁵¹⁰ Carta de Samuel Beckett a Alan Schneider, 16.10.72, en Harmon 1988, p. 283.

⁵¹¹ Knowlson 1997, p.592.

La fragmentación del cuerpo y el ritmo rápido de dicción son elementos que también están presentes en la obra “Play” (1963), donde los cuerpos de los actores están inmersos en tarros, dejando visible solo la cabeza. Cuando el proyector ilumina sus rostros, comienzan a hablar de una manera apresurada, como si estuvieran siendo interrogados. Del mismo modo, en “Los días felices” (1961), la protagonista se entierra en la arena poco a poco, hasta que al final no queda nada fuera, excepto la cabeza. [Imágenes 64, 66]

La fragmentación del cuerpo y la creación de un espacio abstracto son elementos que crean un lenguaje teatral más directo. Lo que es importante en Becket no es la representación, es decir, una narración significativa apoyada por los movimientos de los actores y los gestos, sino la realidad teatral en sí, el cuerpo como presencia y el texto como una suma de pensamientos dispersos que tienen un impacto directo sobre el espectador, sin la ayuda de una trama tradicional o una narración.



Imagen 63. Samuel Beckett, *Breath*, 1969. Fotografía de la producción de Kenneth Tynan, Eden Theatre, Nueva York.

Imagen 64. Samuel Beckett, *Play*, 1963. Fotografía de la primera producción en Inglaterra, Old Vic Theatre, London (1964).

Imagen 65. Samuel Beckett, *Not I*, 1972. Captura de video de la película “BBC2, The Lively Arts: Shades, Three Plays by Samuel Beckett”, filmada con Billie Whitelaw (1975).

Imagen 66. Samuel Beckett, *Happy days*, 1961. Fotografía de la producción de Schneider con Billie Whitelaw, Cherry Lane Theatre, Nueva York.

5.2.2 Beckett fuera del escenario: Transformaciones visuales

La forma en que se montan las obras de Beckett, con un *loop* de frases repetidas, cuerpos casi inmóviles o *fragmentados*, objetos estrictamente organizados, iluminación precisa, voces grabadas, tiene cierta relación con las artes visuales, especialmente las instalaciones, el videoarte y la performance. En ocasiones, en su obra la imagen pesa más que la palabra.⁵¹² Esta es una de las razones por las que ha tenido un impacto tan importante para los artistas visuales, que, o bien readaptaron la obra beckettiana o se inspiraron en ciertos temas que aparecen recurrentemente en ella.

Con el fin de seguir el tema principal de este capítulo, el papel de la respiración en la performance, nos centraremos en obras de arte que relacionadas con el tema de la respiración. Por lo tanto, vamos a presentar obras de arte inspiradas en Beckett, donde el cuerpo y la respiración son particularmente notables y hacer un análisis comparativo de las adaptaciones de la obra *Aliento* por artistas visuales.

Estas obras de arte manifiestan cómo una idea puede estar sujeta a transformaciones sin fin; por lo tanto, ilustran, en cierta medida, las observaciones de Bourriaud sobre el papel del “remix” en el arte contemporáneo, presentado anteriormente.⁵¹³ Al mismo tiempo, forman una imagen interesante de la recepción de la obra de Beckett por parte del mundo del arte.⁵¹⁴

⁵¹² Lois Oppenheim, *The painted Word: Samuel Beckett's dialogue with art*, Michigan: University of Michigan Press, 2000, p.58.

⁵¹³ Véase pp.126-128 de la tesis.

⁵¹⁴ Sobre la teoría de la recepción, véase p.117-118 de la tesis.

5.2.2.1 Barbara Knezevic: Original y reproducción

Barbara Knezevic⁵¹⁵ creó una instalación basada en el texto del *Aliento* de Beckett. La obra de Knezevic se parece más a un comentario sobre la primera puesta en escena de la obra teatral en el año 1969, dentro de la producción de Kenneth Tynan *Oh! Calcuta!*; la instalación también hace cierta referencia a la edición de 1971 del libro *Breath and other Shorts*. [Imágenes 67, 68, 69]

La artista crea un libro, encuadernado en rojo, titulado *Beckett: Un ejercicio de omisión* (Beckett, *An exercise in omission*, 2010).⁵¹⁶ Dentro de ese libro recopila fotocopias múltiples de una descripción de la producción de Tynan del *Aliento*. Ya que cada página es la copia de la anterior, el texto se degrada lentamente, hasta que se deforma completamente y se hace ilegible.⁵¹⁷

Knezevic nos hace reflexionar sobre la relación entre el texto escrito y el lenguaje oral. El texto escrito de alguna manera deforma el significado de la obra original, que fue pronunciada en voz alta por el escritor,⁵¹⁸ antes de escribirse en papel. Una pieza teatral incluye la voz, la respiración, una interacción en vivo y sensaciones que no se pueden reproducir en forma escrita.

Por otra parte, a través de la reproducción mecánica del texto original, llegamos a pensar en la relación entre la originalidad y la mimesis, ya explorada por Walter Benjamin en su ensayo “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”.⁵¹⁹ La reproducción mecánica del texto original crea copias infinitas que se hacen cada

⁵¹⁵ Página web de la tesis *Art-Breath* [online] <<http://art-breath.com/barbara-knezevic>> (Consulta: 6 de Febrero de 2013)

⁵¹⁶ La obra fue presentada en el espacio artístico The Joinery, Dublín, 2010.

⁵¹⁷ Derval Tubridy, “Beckett's Spectral Silence: *Breath* and the Sublime”, *Limit(e) Beckett* 1, 2010, p.102-122, [online] <<http://www.limitebeckett.paris-sorbonne.fr/one/tubridy.html>> (Consulta: 10 de julio de 2012)

⁵¹⁸ Véase p.298 de la tesis.

⁵¹⁹ Véase el capítulo III de la tesis.

vez más ilegibles igual que el “aura” de lo original se desgasta. Lo que tenemos es una repetición sin fin, que es una repetición con diferencia, que altera la forma del original, creando nuevas imágenes y conceptos.

Al mismo tiempo, teniendo en cuenta que la producción de Tynan, que incluía cuerpos desnudos entre la basura en el escenario, enfureció a Beckett, la obra podría ser percibida como un comentario sobre las transformaciones de la obra en cada puesta en escena⁵²⁰ y en cada instalación artística, que con el tiempo transforman la obra original.

Por lo tanto, el trabajo de Knezevic actúa de alguna manera como un prólogo a las adaptaciones de la respiración y otras obras de Beckett, que veremos más adelante, de Damien Hirst, Adriano y Fernando Guimarães y Nikos Navridis.

⁵²⁰ Ciara Moloney, “Barbara Knezevic: Breath and other shorts, The Joinery, 2-11 June, 2010”, *Paper Visual Art Journal*, 26 July 2010 [online] <<http://papervisualart.com/?p=2851>> (Consulta: 10 de junio de 2011).

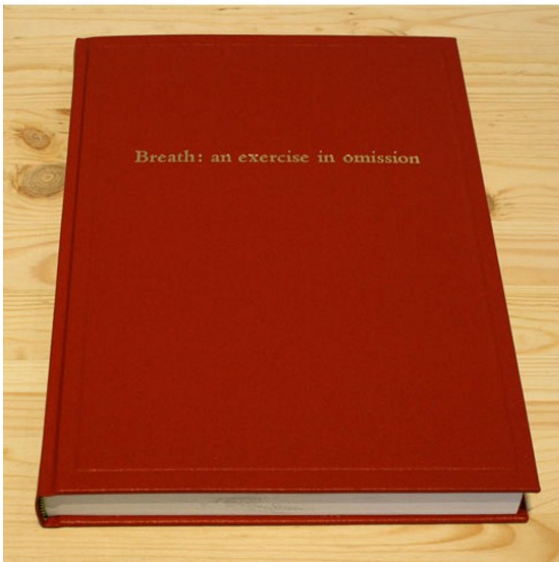


Imagen 67. Barbara Knezevic, Beckett, *An exercise in omission*, 2010. Instalación.

Imagen 68. Barbara Knezevic, Beckett, *An exercise in omission*, 2010. Instalación.

Imagen 69. Barbara Knezevic, Beckett, *An exercise in omission*, 2010. Instalación.

5.2.2.2 Damien Hirst: Memoria y sufrimiento

El *Aliento* (Breath, 2000) de Damien Hirst⁵²¹ se filmó como parte del proyecto *Beckett on Film*; su adaptación sigue las directrices de Beckett, pero también introduce elementos que aluden a la propia obra del artista. [Imagen 70]

Hirst nos ofrece la perspectiva cenital de un no-lugar; la cámara cuelga sobre él y se mueve acorde con el sonido de esa sola y única respiración. Falta el llanto; lo único que tenemos es el sonido de una inhalación y una exhalación forzadas que nos propulsan sobre los montones de basura médica que llena la escena.

La elección de Hirst de utilizar este tipo de basura conecta el vídeo con una parte importante de su obra que se centra en la vida y la muerte: en *Farmacia* (Pharmacy, 1992)⁵²² todos los medicamentos están bien colocados; aquí han sido utilizados y esparcidos; unos años más tarde, en *Basura* (Waste, 1994)⁵²³ llenó vitrinas grandes con desechos de medicamentos –de manera similar a la puesta en escena de su versión del *Aliento*, donde todos los equipos farmacéuticos y los medicamentos se presentan utilizados y desechados. [Imágenes 71, 72]

Entre la basura destaca un cenicero con una esvástica, que nos recuerda a la serie de obras *Crematorium* (1995),⁵²⁴ cuatro ceniceros gigantes llenos de colillas y paquetes. Las colillas de cigarrillos podrían ser percibidas como una medida del tiempo –así se usan frecuentemente en el lenguaje cinematográfico; culturalmente asociados a la

⁵²¹ Página web de la tesis *Art-Breath* [online] <<http://art-breath.com/damien-hirst>> (Consulta: 6 de Febrero de 2013)

⁵²² La obra fue presentada en 1992, en Cohen Gallery, Nueva York y en 1996, en Tate Britain, Londres.

⁵²³ La obra fue presentada en 1996, en el Städtisches Museum Leverkusen Schloß Morsbroich, Leverkusen, Alemania.

⁵²⁴ Los cuatro ceniceros de la serie “Crematorium” eran: ‘Horror at Home’, ‘Crematorium’, ‘Necropolis’; y ‘Party Time’. La serie fue expuesta en la exposición de Hirst en Tate Modern, en Londres.

relajación y la fiesta, los cigarrillos son los residuos de algunos alientos “peligrosos”. Al mismo tiempo, la esvástica es un recuerdo de las desgracias del pasado, y una referencia remota a la declaración de Adorno, citada muy a menudo, sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz.⁵²⁵ [Imagen 73]

En los depósitos de formol de Hirst, los animales disecados muestran las funciones del organismo vivo, excepto porque ya no están vivos; aquí, el interior del cuerpo está vagamente representado por el sonido de una de sus funciones -la respiración- que marca el tránsito de la vida a la muerte.

Considerando que el *Aliento* de Beckett está intencionalmente situado en un escenario sin referencia al tiempo y al lugar, convirtiéndose así en universal, El *Aliento* de Hirst hace claras referencias a la actualidad mediante el uso de basura que alude a la cultura actual, como un ordenador y un teclado. Así, además de una metáfora del cuerpo decadente, para Hirst la basura también es un símbolo de la cultura -los restos arqueológicos de nuestro siglo.

⁵²⁵ Turbidy, p.17.



Imagen 70. Damien Hirst, *Breath*, 2000. Vídeo.

Imagen 71. Damien Hirst, *Pharmacy*, 1992. Instalación de técnica mixta. Tate Modern Gallery, London.

Imagen 72. Damien Hirst, *Waste*, 1994. Instalación de técnica mixta.

Imagen 73. Damien Hirst, *Crematorium*, 1996. Instalación de técnica mixta.

5.2.2.3 Adriano y Fernando Guimarães: Nuevas puestas en escena

El trabajo diverso de Adriano y Fernando Guimarães⁵²⁶ desafía la categorización estricta; los artistas combinan elementos teatrales con la performance y la instalación. Su acercamiento a la obra de Beckett es más parecido a un diálogo abierto que se ha prolongado por más de doce años. A pesar del hecho de que no se siguen estrictamente las instrucciones del dramaturgo, consiguen permanecer fieles al espíritu de su obra creando “un arte híbrido, llevando a Beckett junto con ellos, desplazando el teatro adonde él siempre pensó que pertenecía, a las artes plásticas, y logrando con ello una nueva reinención de Beckett”.⁵²⁷

En *Aliento + (Respiração Mais)* la acción gira en torno a dos tanques llenos de agua, donde se sumergen dos actores. Sus inmersiones y surgimientos –y por lo tanto su respiración– se controlan mediante una campana arbitraria. Cuando sacan sus cabezas del agua, tampoco pueden respirar libremente ya que empiezan a recitar textos técnicos sobre la respiración –algo que también nos sugiere métodos de interrogación violentos. El *Logos*, aquello que está ausente del texto de Beckett, está presente aquí, pero no como un logos poético, sino como la palabra fría de la ciencia –un testimonio forzado:

La respiración es un acto obligatorio pero involuntario e inconsciente, que no se percibe. La respiración tiene como función: uno, llevar oxígeno a la sangre para nutrir todas las células del cuerpo. Segundo, expulsar el dióxido de carbono. El dióxido de gas no puede permanecer en el cuerpo. Si esto ocurre, habrá intoxicación (...)⁵²⁸

El texto nunca se recita hasta el final, porque cada vez que suene la campana el intérprete tiene que sumergirse de nuevo. Poco a poco los artistas se agotan. El

⁵²⁶ Página web de la tesis *Art-Breath* [online] <<http://art-breath.com/guimaraes>> (Consulta: 6 de Febrero de 2013)

⁵²⁷ Gontarski 2006, p.448.

⁵²⁸ Eduardo Ferreira, “...respiração mais...”, *Digerindo Arte*. Blog entry 2008, [online] <<http://digerindoarte.blogspot.com/2008/10/respirao-mais.html>> (Consulta: 20 de agosto de 2011)

discurso impulsivo es un elemento que se encuentra a menudo en Beckett, como vimos en el análisis de *No Yo*. La campana que suena es una alusión a los actos de teatro, que a veces se definen por el telón o las campanas; al mismo tiempo, nos recuerda a los sonidos de campana repetitivos en *Acto Sin Palabras* y los *Días felices*. Los hermanos Guimarães reconocen que la obra de Beckett es “una obra visual”. Lo que Adriano Guimarães ve en esto es “la vida en 35 segundos, y lo que tienes es basura, materia orgánica, de lo que está hecho el ser humano”.⁵²⁹ Así, la basura es percibida como una metáfora del cuerpo humano, que es finito y desechable,⁵³⁰ algo que nos recuerda a la alusión de Hirst a la medicina como reflejo del organismo humano. [Imagen 74]

Los dos depósitos se han interpretado como representaciones de los pulmones; por otro lado, los actores que están controlados por la campana en lugar de su voluntad pueden ser vistos como una metáfora del cerebro, que no tiene ningún control sobre el cuerpo, cuando se trata de sus funciones básicas;⁵³¹ al mismo tiempo los contenedores tienen una afinidad inesperada con los depósitos de formol de Damien Hirst -excepto que aquí tenemos actores que parecen tener dificultades para respirar.

En *Aliento* - (Respiração Menos) toda la acción se ha limitado a una caja de plexiglás, que apenas puede acomodar el cuerpo del actor que está dentro; mientras que él se queda atrapado, las paredes transparentes de la caja se vuelven opacas por el vapor de su aliento. Como la caja está cerrada, poco a poco, la falta de oxígeno altera la performance. Contrariamente a *Aliento +*, donde la voz se imponía a la respiración

⁵²⁹ Juliana Monachesi, “Luz sem luz”, *Canal Contemporâneo*, June 21, 2004 [online] <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/quebra/archives/000133.html>> (Consulta: 20 de agosto de 2011)

⁵³⁰ Juliana Monachesi, “Hiper>Beckettianas”, *Canal Contemporâneo*, June 21, 2004 [online] <http://www.canalcontemporaneo.art.br/quebra/archives/000134.html> (Consulta: 20 de agosto de 2011)

⁵³¹ Ferreira 2008.

como un obstáculo, aquí el habla da paso a una lucha por la respiración y la voz poco a poco se apaga. [Imagen 75]

El reto performativo de contener la respiración se repite en otras puestas en escena de la obra de Beckett por los hermanos Guimarães.

La *Respiração Embolada*⁵³² comienza con cuatro actores que tienen su cabeza en cubos de agua. Poco después, se abre el telón y se ven otros actores con sus cabezas atrapadas en cubos. Al sumergir la cabeza en el agua los actores llegan a los límites de la respiración. Cuando sacan sus cabezas de los cubos, recitan textos sobre la respiración. En un estilo rítmico, casi coreográfico, los actores repiten esos movimientos una y otra vez, mientras que producen una música alegre de percusión en los envases de plástico, con letras repetidas. Su acción, tan repetitiva como la respiración, podría ser vista como una contraparte a la palabra de Beckett, que es a menudo repetitiva. [Imagen 76]

La puesta en escena del *Acto sin palabras II* también reelabora las mismas ideas de repetición, respiración y opresión: aquí los dos personajes rivales se asfixian dentro de bolsas de plástico. Cada día repiten la misma rutina de llevarse el uno al otro. Parecen dos fetos que salen de la matriz solo para tomar unas cuantas respiraciones, completar una tarea difícil y volver a entrar.

En su adaptación de *No Yo*, los hermanos Guimarães multiplicaron las bocas, con proyecciones simultáneas en una fila de diez televisiones de color diferente. Todas estas proyecciones vienen de la misma fuente, la protagonista que está sentada en una silla alta, con la cabeza inmovilizada, mirando a la cámara que le graba; de alguna manera la imagen real queda eclipsada por las imágenes proyectadas, como la luz de las pantallas capta la atención de los espectadores. En total, la boca se

⁵³² Embolada es un tipo de música brasileña. El título de la obra probablemente se refiere al sonido de percusión en los cubos, que da un tono alegre a la obra.

convierte en una entidad propia, que respira y habla, se detiene y reanuda el discurso. [Imagen 77]

En el trabajo de Adriano y Fernando Guimarães la respiración, la voz y el habla se convierten en fuerzas competitivas, revelando tensiones ocultas en el cuerpo; eventualmente, encuentran el equilibrio en el silencio. Los artistas creen que la forma dramática en Beckett puede encontrar más elocuencia en el silencio que en la palabra.⁵³³ El silencio da el tempo a la obra de Beckett, como las pausas en una sinfonía, lo que ayuda a Adriano y Fernando Guimarães a orquestar sus adaptaciones visuales en un tono lírico.⁵³⁴

⁵³³ Maria Eugênia De Menezes, “O eloquente silêncio de Samuel Beckett”, *Estadão*, January 7, 2011, [online] <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,o-eloquente-silencio-de-samuel-beckett-662943,0.htm>> (Consulta: 20 de agosto de 2011)

⁵³⁴ Véase también Adrienne Samos, “Desmontando a Beckett”, *Art & Co*, No.1, Invierno 2008, pp.53-55.



Imagen 74. Adriano and Fernando Guimarães, *Respiração Mais*, 2004. Fotografia, Teatro Funarte Plínio Marcos, Brasília (2011).

Imagen 75. Adriano and Fernando Guimarães, *Respiração Menos*, 2004. Fotografia, Teatro Funarte Plínio Marcos, Brasília (2011).

Imagen 76. Adriano and Fernando Guimarães, *Respiração Embolada*, 2004. Fotografia, Teatro Funarte Plínio Marcos, Brasília (2011).

Imagen 77. Adriano and Fernando Guimarães, *Balanço*, 2011. Fotografia, Teatro Funarte Plínio Marcos, Brasília.

5.2.2.4 Nikos Navridis: El público como protagonista del acto performativo

El silencio es un componente importante en las obras de Nikos Navridis.⁵³⁵ Ya hemos explorado cómo el artista ha conseguido crear una obra en los límites de lo inmaterial,⁵³⁶ aquí se estudiará cómo traduce las obras teatrales de Beckett en un lenguaje puramente visual.

Al igual que los protagonistas de Beckett, que se ven “atrapados” en acciones repetitivas o espacios cerrados, la gente en las obras de Navridis a menudo se ve atrapada en sus propias respiraciones.⁵³⁷

En su instalación *Primer Amor, una canción y el yogui* (First love, a song and the yogi, 2007)⁵³⁸ Navridis capturó los hábitos de una lectura del *Primer Amor* de Samuel Beckett, de la cantante Eleftheria Arvanitaki mientras cantaba una de sus canciones y la respiración de un maestro de yoga (yogui) mientras purificaba su cuerpo a través de la respiración. Estas respiraciones se enfatizaron por medio de proyecciones de luces de colores. [Imagen 78]

En cierto modo, lo que hace Navridis nos recuerda el juego del protagonista del *Primer Amor* cuando sale de la casa de Anna, y tiene que dejar de caminar para escuchar los gritos de ella:

Comencé a jugar con los gritos, como jugaba con las canciones [...] Siempre que estuviera caminando no los escuchaba, debido a los pasos. Pero eso sí, si me detenía los volvía a

⁵³⁵ Página web de la tesis *Art-Breath* [online] <<http://art-breath.com/nikos-navridis>> (Consulta: 6 de Febrero de 2013)

⁵³⁶ Véase pp.222-232 de la tesis.

⁵³⁷ Ibid.

⁵³⁸ La obra se presentó en la Tate Modern en Londres, durante el Simposio “Take A Deep Breath” (noviembre de 2007).

escuchar, cada vez menos he de admitirlo, pero qué importa, menos o más, un grito es un grito y lo único que importa es que cese.⁵³⁹

Del mismo modo, Navridis extrae cada movimiento, cada sonido que podría cubrir el sonido de la respiración, para percibir y revelar las respiraciones que se encuentran debajo de cada texto, cada canción y movimiento del cuerpo, que generalmente se cubren por el sonido de la voz y los ruidos circundantes.

Los visitantes que entraban en el East Room de la Tate Modern, donde se instaló la obra, tenían la sensación de haber llegado a un espacio místico, una realidad intemporal donde la única forma de medir el tiempo era el ritmo de la respiración. Como un espacio acogedor, la obra estaba abierta a la interacción: los visitantes jugaban con sus sombras en las paredes, hablaban, la cruzaban, o simplemente permanecían en silencio, deslumbrados por las luces. En cierto modo, formaban parte de la instalación en la medida en que sus alientos se incorporaron a la obra.

Al plasmar la respiración de los performers, Nikos Navridis trata de captar lo que es invisible en las artes escénicas, y la cosa más básica que le da forma.

La obra *Mañana será un día maravilloso II* (Tomorrow will be a wonderful day II, 2010), una instalación en el edificio del Parlamento Antiguo en Atenas, está inspirada en el *Rockaby* de Beckett. La mecedora se transforma en un proyector de luz gigante que recorre el edificio y sus alrededores como un proyector de vigilancia carcelaria. La luz proyecta sobre la fachada del edificio histórico un vídeo en *loop*. Es la secuencia de un hombre que aguanta la respiración hasta que no puede más. Entonces exhala y toma otra respiración profunda. Las palabras repetitivas del texto de Beckett se transforman en un bucle repetitivo. La demanda de la mujer “más” se transforma en la respiración forzada del actor. A medida que la luz del proyector revela detalles del Antiguo Parlamento de Grecia y de las calles de los alrededores, la

⁵³⁹ Samuel Beckett, *First Love and Other Shorts*, New York: Grove Press, 1974, p.35.

ciudad se convierte en una prisión gigantesca que nos mantiene a todos presos en su interior , atrapados en una oscilación sin sentido, como la mujer en la obra beckettiana. Es un comentario fuerte sobre los centros deshumanizados de las metrópolis decadentes y la situación socio-política actual, que provoca en la gente cierta sensación de asfixia. [Imagen 79]

En una ruta más poética, su “puesta en escena” del *Aliento* (Breath, 2005)⁵⁴⁰ para la Bienal de Venecia raya en lo inmaterial. El espacio de la instalación está articulado por proyecciones de vídeo sobre el suelo y sonidos intensos de respiración. Las proyecciones de imágenes de basura ocupan la escena como colores fugaces que manchan a cada persona que camina sobre ella. Los cuerpos de los visitantes se convierten en una pantalla de proyección viva, que distorsiona las imágenes de la proyección, añadiendo sin embargo una fuerte corporalidad. [Imagen 80]

Al enfrentarse al reto de crear una instalación basada en la obra de Beckett, Navridis tuvo que contestar a una serie de preguntas:

¿Cómo transferir un lenguaje teatral en un espacio visual? ¿Cómo transferir un idioma a otro contexto? Cuando se tiene que hacer durar este aliento seis meses, para presentarlo en la Bienal de Venecia, el contexto cambia. Por lo tanto, el texto funciona de una manera muy diferente –mucho más en el caso del *Aliento*, donde no hay texto.⁵⁴¹

Para “traducir” Beckett en un contexto visual, Navridis tuvo en cuenta el espacio y la interacción de la obra con el público. A diferencia del teatro y la performance, donde el público observa pasivamente lo que sucede en el escenario, el público que camina por la instalación de Navridis tiene el poder de convertirse en actor de una obra

⁵⁴⁰ Exposiciones:

2005, "Always a little further", 51st Venice Biennial, Arsenale, Venice

2006, "18:Beckett", Blackwood Gallery, University of Toronto, Canada

2007, Walter Philips Gallery, The Banff Center, Banff, Canada

2006, "Venice Istanbul", Istanbul Modern, Istanbul

⁵⁴¹ Entrevista inédita con Nikos Navridis, agosto de 2010.

teatral breve que no tiene ni texto ni argumento en su guion. De este modo, tienen la libertad de improvisar sus palabras o acciones, como en la vida real. Pero, igual que en la vida real, tienen que “pagar un precio” por su libertad, y ese precio es la basura que están obligados a llevar en sus espaldas:

La obra fue instalada en la última habitación y uno tenía que cruzarla para salir. Quería que los espectadores participaran activamente, que sufrieran de alguna manera. Quería que ellos entraran en estas respiraciones y que llevaran en sus espaldas, lo que estaba por encima, toda la basura de Beckett, como un precio que tendrían que pagar, como un billete. Por otro lado, se proyecta el concepto del tiempo –una de las obsesiones de Beckett– como un balanceo continuo, que lleva a la muerte. Si contáramos nuestra vida con alientos, tendríamos que cruzarla de nuevo; cruzar el espacio y toda la basura que viene por encima, como un río de respiraciones pasadas.⁵⁴²

La idea de la “basura” es importante para el artista; Navridis ha declarado que su trabajo consiste en recoger las exhalaciones de la gente, la “basura” invisible que su cuerpo deja atrás constantemente. En la obra de Navridis el aire que rechaza nuestro cuerpo se convierte en una materia prima para la creación. Mientras que Hirst proyectó la basura como un símbolo de la cultura y los hermanos Guimarães la vieron como una metáfora de la finitud del cuerpo humano, para Navridis la basura es equivalente a las respiraciones del pasado. Son los alientos que colecciona, como una manifestación de la experiencia, la memoria y el tiempo, para crear algo nuevo.

⁵⁴² Ibid.



Imagen 78. Nikos Navridis, *First love, a song and the yogi*, 2007. Instalación, East Room, Tate Modern Gallery.

Imagen 79. Nikos Navridis, *Tomorrow will be a wonderful day II*, 2010. Instalación, Parlamento antiguo, Atenas.

Imagen 80. Nikos Navridis, *Breath*, 2005. Instalación, Arsenale, LI Bienale de Venecia.

5.2.3 Bruce Nauman: Acciones repetitivas, palabras farfulladas

La obra de Bruce Nauman⁵⁴³ visualiza imágenes misteriosas de fragmentación, quietud y obsesión. La descontextualización de acciones simples y la creación de un *loop* de palabras y movimientos ponen su trabajo en la misma línea que los rituales primitivos y el teatro posmoderno.

Bruce Nauman es uno de los numerosos artistas que se inspiran en Beckett y se animan a priorizar la voz, la respiración y la repetición en su obra. La relación entre Beckett y Nauman ha sido extensamente comentada, en varias exposiciones⁵⁴⁴ y análisis teóricos. Sin hacer una traducción fiel de las obras de Beckett en el lenguaje visual, Naumann utiliza elementos de la atmósfera y la esencia del legado beckettiano.

A pesar de que los elementos que componen las obras de Nauman, visiones del cuerpo humano y susurros suaves, no son particularmente amenazantes *per se*, la vaguedad intencional de las imágenes y los sonidos provocan un sentimiento de inquietud y angustia. En sus vídeos a menudo vemos un fragmento de un cuerpo, repitiendo los mismos gestos y sonidos; el espacio es casi inexistente: la cámara hace zoom a un detalle, sin mostrar la vista del fondo; las palabras se fragmentan en sílabas, fomentando así nuevos significados en el lenguaje –por ejemplo, la repetición de la palabra “ok” acaba sonando como “caos”.⁵⁴⁵

Este proceso está presente también en la obra beckettiana; las observaciones mencionadas por Deleuze en lo que se refiere a la repetición y el conocimiento son válidas aquí también. Al tratar el tema de la repetición en las obras de Beckett,

⁵⁴³ Página web de la tesis *Art-Breath* [online] <<http://art-breath.com/bruce-nauman>> (Consulta: 6 de Febrero de 2013)

⁵⁴⁴ Véase por ejemplo, las exposiciones *Samuel Beckett / Bruce Nauman* en Kunsthalle, Vienna (2000) y *I not I* en la Royal Hibernian Academy, Dublín (2006).

⁵⁴⁵ Véase Bruce Nauman, *Ok ok ok – Raw Material* (1990). Instalación de vídeo.

Deleuze señala que la repetición de gestos conduce a una forma de automatización y una falta de sentido; de manera similar, la repetición de un sonido o una frase produce la disolución del significado.⁵⁴⁶ Esta observación es útil en nuestro análisis de Nauman, sobre todo cuando intentamos explicar cómo culmina el sentimiento del *unheimlich* en su obra.

Por otra parte, la repetición crea una percepción diferente del tiempo, como señala Geraldine Sfez:

La repetición, a medida que disuelve nuestra relación con el tiempo, implica algo como una suspensión del tiempo, una memoria bloqueada, una espera en vano.⁵⁴⁷

De hecho, la repetición bloquea la evolución lineal de las cosas en el tiempo, creando un *loop* de acciones o palabras, que no da lugar a la sucesión de otra cosa. Pero cuando se habla de “disolución del significado”, no debe considerarse que conduce a una ausencia total de sentido. Sugiere que una acción o palabra es despojada de su significado usual y se convierte en algo diferente. El trabajo de Nauman ilustra cómo la repetición puede formar nuevos significados y nuevas formas de percibir la realidad.

En *Paseo lento en ángulo* o *Paseo Beckett* (Slow Angle Walk or Beckett Walk 1968), Nauman trata de reproducir la forma en que caminan dos caracteres beckettianos, Watt y Molloy,⁵⁴⁸ de una manera desequilibrada, lentamente, levantando las piernas

⁵⁴⁶ Gilles Deleuze, “L’Épuisé”, en S. Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris: Éditions de Minuit, 1992 ; Geraldine Sfez, “ Bruce Nauman, Samuel Beckett : Le Corps mis à l’épreuve de la repetition”, *Limit(e) Beckett* n° 0, printemps 2010, p. 82-103.

⁵⁴⁷ Sfez 2010, *ibid.*

⁵⁴⁸ Samuel Beckett, *Watt*, New York: Grove Press, 2009 (1953), p.23: “La costumbre de Watt de caminar en derechura, por ejemplo, hacia el Este, le venía de girar lo más que podía la parte superior de su cuerpo hacia el Norte y, simultáneamente, extender su pierna derecha lo más que podía hacia el Sur, y luego girar su tronco lo más que podía hacia el Sur y, simultáneamente, extender su pierna izquierda lo más que podía hacia el Norte, y así siempre, siempre lo mismo, muchas veces, hasta que llegaba adonde tenía que llegar y podía sentarse”.

en el aire. Rodado con la cámara en posición lateral, la imagen da la impresión de que el artista está caminando en la pared –recordándonos a los personajes de Beckett, que parecen estar flotando en la oscuridad de un escenario poco iluminado. [Imagen 81]

Además, la repetición de un movimiento cotidiano de una manera exagerada y en una trayectoria predeterminada, marcada por la línea en el suelo, tiene un aspecto ritualista determinado. Como hemos comentado anteriormente,⁵⁴⁹ al repetir una acción o una frase una y otra vez, la acción pierde su significado inicial y se convierte en algo diferente, como un ritual o un mantra.

La conexión de Bruce Nauman con Samuel Beckett a veces no es una simple inspiración; podría ser caracterizada como una conexión interna. Por ejemplo, su vídeo *Lip Sync* (1969), que muestra una boca al revés repitiendo “lip sync”, se creó tres años antes de *No Yo* de Beckett. El hombre en el vídeo de Nauman repite las palabras en un volumen mínimo de voz, en una respiración silbante que revela un estado de ánimo obsesivo. [Imagen 82]

El tono susurrante hace que las palabras parezcan extrañas, lo que trae a la mente la observación de Steven Connor de que “el susurro no es el complemento de la palabra [es su] fantasma o facsímile”.⁵⁵⁰ Por lo tanto, se podría afirmar que el susurro está alienado de logos; tiene un aspecto muy corpóreo, ya que proyecta la trayectoria de aire desde los pulmones hasta las cuerdas vocales y la cavidad oral.

En efecto, a medida que el hombre en el vídeo habla, los movimientos de los labios, la barbilla y la lengua cautivan al espectador.

⁵⁴⁹ Véase capítulos IV y V de la tesis.

⁵⁵⁰ Connor 2007.

Nauman trabaja a menudo con el *leitmotiv* del susurro; en sus instalaciones el sonido de un vídeo solo puede llegar a predominar sobre el resto de las proyecciones –que retroceden en silencio- como en la *Tortura de payaso* (Clown Torture, 1987). A veces, el aspecto visual es completamente inexistente, como en la instalación de sonido en la Turbine Hall de Tate (2004).

La voz incorpórea es un elemento que también se encuentra en Samuel Beckett, en obras de teatro donde la voz sale de un dispositivo mecánico o se reduce a un susurro ligero, como en *Ghost Trio*.⁵⁵¹

Pero aparte de la creación de un efecto extraño –corpóreo y etéreo a la vez-, el susurro requiere un público más atento que en el discurso claramente articulado, porque precisa atención para entender lo que se dice. Nauman, al igual que Beckett, pone a prueba los sentidos de la audiencia; la gente se tiene que mantener alerta, para comprender la acción.

Sin duda, hay mucho que se pierde dentro de esta atmósfera de vaguedad e incertidumbre. Robert C. Morgan señala que “Estamos perdidos en un dilema, con ganas de descifrar algo que no tiene contexto”.⁵⁵²

Por otro lado, la falta de “contexto” libera fuerzas diferentes dentro de su cuerpo de trabajo. La repetición de las mismas palabras de hecho puede ayudar a la persona que las pronuncia a regular su respiración y ritmo cardíaco, aclarar sus pensamientos y cambiar su estado de ánimo.

Los vídeos *Elke permitiendo que el suelo se levante sobre ella, Cara arriba* (Elke Allowing the Floor to Rise Up over Her, Face Up, 1973) y *Tony hundiéndose en el suelo, cara arriba y cara abajo* (Tony Sinking into the Floor, Face Up and Face Down,

⁵⁵¹ Sfez 2010,p.82-103.

⁵⁵² Robert C. Morgan, *Bruce Nauman*, Baltimore, Maryland: The Johns University Press, 2002, p.7.

1973)⁵⁵³ muestran cómo la quietud, la repetición y la meditación pueden llevar al intérprete a un estado extremo tanto en lo físico como en lo mental. Para ambas acciones, los performers siguen las instrucciones de Nauman para quedarse inmóviles en el suelo; de vez en cuando, doblan las rodillas y cambian de posición, acostándose a veces boca arriba y a veces boca abajo. [Imágenes 83, 84]

Nauman instruyó a Elke a pensar que las moléculas de su cuerpo se mezclaban lentamente con las moléculas del suelo y que llegaría a formar parte del suelo. A pesar de que el artista y la performer habían practicado la performance el día anterior, las instrucciones dadas tuvieron un efecto poderoso sobre ella: Elke se asustó porque creía que se estaba llenando con las moléculas del suelo y no podía respirar. Después de cuarenta minutos entró en pánico y tuvo que parar.

Del mismo modo, en la segunda cinta, Tony comenzó a ahogarse después de sesenta minutos; sentía que no podía respirar y que se estaba hundiendo en el suelo rápidamente y no sería capaz de salir.⁵⁵⁴ Es interesante ver que los dos artistas tuvieron exactamente la misma reacción durante la performance, un ataque de estrés extremo que afectó su respiración. Esto muestra que nos concentramos en un pensamiento –negativo en este caso– pueden surgir efectos secundarios para el cuerpo y por lo tanto puede ser potencialmente peligroso.

Por otra parte, estas dos obras manifiestan que algunas actuaciones van más allá de lo visible; lo que piensa el performer en el momento de la acción tiene también importancia. A través de instrucciones y sugerencias simples Nauman impone una acción extrema a los performers, similar a la sensación de angustia experimentada por algunos de los actores que protagonizan las obras de Beckett.⁵⁵⁵ Además, como

⁵⁵³ Las dos obras están en la colección Georges Pompidou, en París.

⁵⁵⁴ Bruce Nauman; Janet Kraynak, *Please pay attention please: Bruce Nauman's words, Writings and Interviews*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2005, p.177.

⁵⁵⁵ Knowlson 1997, p.592.

veremos también en el caso de Abramović, la quietud puede tener un impacto mucho mayor en los que participan –el artista y los espectadores- de la acción intensa.

En la obra de Bruce Nauman, la inmovilidad se convierte en una tortura mayor que la violencia física, el susurro se convierte en una amenaza apenas restringida y la repetición se convierte en una tarea imposible.

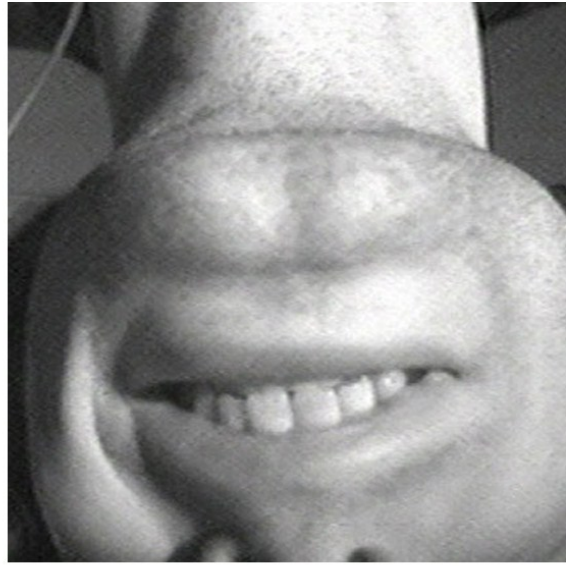


Imagen 81. Bruce Nauman, *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*, 1968. Vídeo.

Imagen 82. Bruce Nauman, *Lip Sync*, 1969. Vídeo.

Imagen 83. Bruce Nauman, *Elke Allowing the Floor to Rise Up over Her, Face Up*, 1973. Vídeo.

Imagen 84. Bruce Nauman, *Tony Sinking into the Floor, Face Up and Face Down*, 1973. Vídeo.

5.2.4 Vito Acconci: Respiraciones repetitivas, Susurros oscuros

Durante las últimas cinco décadas Vito Acconci⁵⁵⁶ ha experimentado con diferentes tipos de arte, desde la poesía hasta la performance, pasando por el vídeo, la arquitectura y el diseño del paisaje. La diversidad de sus intereses y capacidades se manifiesta en sus obras de la década de los 60 y principios de los 70, donde la palabra y la acción se reparten en vídeos y actuaciones repetitivas.

La forma de abordar la respiración se inscribe en el interés particular por las acciones cotidianas. Siguiendo una tendencia que era particularmente popular durante la década de 1960, debido a la influencia del pop-art, Acconci se centra en lo mundano, tratando de extraer y proyectar su valor estético oculto.

En su obra sonora *Running Tape* (1969) Acconci atraviesa el Central Park de Nueva York, contando cada paso y grabando su voz mientras corre. Su respiración intensa subraya su esfuerzo. [Imagen 85]

Una grabadora de casetes en mi cinturón, un micrófono en la mano. Correr, y contar cada paso mientras corro. (Cuando es necesario –cuando mis palabras se confunden, cuando estoy sin aliento- paro y respiro en el micrófono, recuperando el aliento, hasta que puedo continuar mi marcha, continuar mi recuento).⁵⁵⁷

Como él cuenta y registra cada salto, su acción adquiere un significado diferente. Correr es un acto cotidiano, pero contar cada paso le da un significado diferente; hace hincapié en el elemento de la repetición en la vida diaria y refleja la problemática presentada por Deleuze, en lo que se refiere a la repetición, la vida cotidiana y el arte:

⁵⁵⁶ Página web de la tesis *Art-Breath* [online] <<http://art-breath.com/vito-acconci>> (Consulta: 6 de Febrero de 2013)

⁵⁵⁷ Electronic Arts Intermix, [online] <<http://www.eai.org/title.htm?id=1481>> (Consulta: 6 de septiembre de 2011)

No hay otro problema estético que el de la inserción del arte en la vida cotidiana. Cuando más estandarizada, estereotipada y sometida a una reproducción acelerada de objetos de consumo parece nuestra vida, más debe aferrarse el arte a ella y arrancarle esa pequeña diferencia que actúa por otra parte y simultáneamente entre otros niveles de repetición [...] ⁵⁵⁸

Mediante la extracción de su contexto de acciones cotidianas, como correr o respirar, Acconci consigue darles un valor estético. Llevando este principio a un nivel más abstracto, creó el vídeo *Aliento dentro (a) / Fuera (de)* (Breath In (To) / Out (Of) 1971), donde en primer plano no se ve nada más que el estómago del artista; mientras que respira, su estómago se mueve dentro y fuera del marco. El aliento es la única acción en el vídeo, convirtiéndose en una performance artística. [Imagen 86]

En el vídeo *Pieza de Harina/Aliento* (Flour/Breath Piece 1970) el aliento toma un carácter más ritual. El artista se cubre con harina y trata de soplarla de su piel. La respiración se convierte en una forma de limpiar la piel –recordándonos imágenes de prácticas culturales mencionadas anteriormente, en las cuales soplar sobre alguien es un acto que extrae el “mal” de su cuerpo.⁵⁵⁹ [Imagen 87]

En la mayor parte del trabajo de Acconci, durante la década de los 70 la voz y el lenguaje tienen una presencia particularmente fuerte. En la mayor parte de ellos, el artista trata de implicar a los espectadores en la performance a través de sus palabras; así, los espectadores se convierten en cómplices de sus murmullos psicóticos -como por ejemplo en *Extractos de demanda* (Claim Excerpts, 1971), donde se sentó en un sótano, con los ojos vendados y armado con un tubo de metal, induciéndose a sí mismo en un estado de paranoia mascullando amenazas continuas hacia los espectadores, o incluso de sus fantasías sexuales, como en su obra notoria *Semillero*

⁵⁵⁸ Gilles Deleuze, *Diferencia y Repetición*, Buenos Aires: Amorrortu, 2002, pp. 431-432.

⁵⁵⁹ Véase capítulo IV de la tesis.

(Seedbed, 1972), donde se escondió debajo del suelo de la galería, masturbándose y susurrando sus fantasías a las personas que pisaban el suelo.

El vídeo *Libro abierto* (Open Book 1974) se desarrolla entre la amenaza y el deseo. En la pantalla se ve la parte inferior de la cara del artista, sin dejar nada más a la vista, excepto su boca. Acconci trata de hablar con el espectador sin cerrar la boca, utilizando solo las cuerdas vocales con leves movimientos de los labios, en lugar de usar los dientes y la lengua. Al cancelar uno de los pasos básicos en la formulación del habla, el artista proyecta el origen de la voz: su esfuerzo tiene como resultado un sonido de aire en el habla, un susurro con la respiración notablemente audible.

[Imagen 88]

Las frases que pronuncia son de alguna manera misteriosas e inquietantes; el artista invita al espectador a hacer lo que quiera con su boca:

No estoy cerrada, estoy abierta. Entra. Puedes hacer todo lo que quieras conmigo. Entra. No te voy a parar. No puedo cerrar. No te voy a cerrar, no te voy a atrapar. Esto no es una trampa.

Es una invitación a ser dominado; sin embargo, hay una amenaza subyacente en la forma en la que habla la boca, como si estuviera tratando de atrapar al espectador. Solo para tranquilizarle, cuando se cierra en algún momento, le pide perdón:

Eso fue un error. No voy a cerrar. No te voy a cerrar. No te voy a cerrar dentro. Estoy abierto a todo.

Esta pasividad y entrega total al espectador está en contraste con las obras producidas por otros artistas masculinos de arte corporal y de performance en la década de 1970. Aun así, Acconci no renuncia totalmente a su papel activo, ya que es él mismo, quien pide ser dominado, en lugar de esperar a que el espectador tome la iniciativa. Además, el artista asegura que hay una barrera de tiempo y espacio entre él y el

cumplimiento de los deseos de los espectadores, por lo que es una acción grabada. A final es un puesto de seguridad, al contrario que mujeres de la performance art, como por ejemplo Marina Abramović, que no solo se enfrentaba a los espectadores, sino también asumía la responsabilidad de las acciones de ellos.⁵⁶⁰

Al igual que en *No Yo* de Beckett, la Boca del *Open Book* de Acconci es una entidad propia. Sin embargo, en Beckett, La Boca niega persistentemente a la primera persona, cuando el auditor parece sugerir que la historia que narra es la suya: “¿Qué?... ¿quién?... ¡no!... ¡jella!”.⁵⁶¹ Por el contrario, Acconci no solo habla en primera persona, sino que también habla como si fuera una Boca; el artista se convierte en una Boca que habla.

En la obra de Acconci la voz y la respiración se convierten en entidades por derecho propio; el aliento puede dar movimiento al cuerpo, o purificarlo o salir como un susurro profano. La lengua y la narración en Acconci están sujetas a una corporalidad muy fuerte, que se vincula con la actividad física o el deseo sexual.

⁵⁶⁰ En su performance *Rhythm 0* (1974) Abramović se presentó ante el público con una nota que decía: “Hay 72 objetos sobre la mesa que se pueden utilizar en mí como se desee. Yo soy el objeto. Durante este período, asumo toda la responsabilidad”. Véase Richards 2010, pp.87-88.

⁵⁶¹ Samuel Beckett, *Not I*, London: Faber & Faber, 1973. La frase se repite varias veces en el texto.

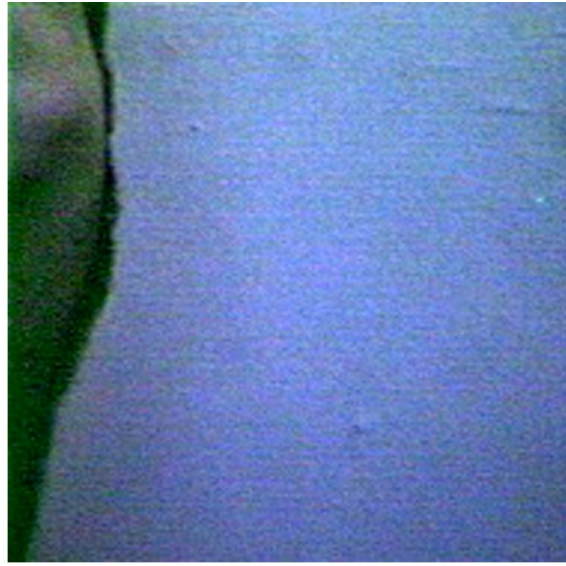


Imagen 85. Vito Acconci, *Running Tape*, 1969. Performance grabada en pista de audio.

Imagen 86. Vito Acconci, *Breath In (To) / Out (Of)*, 1971. Video.

Imagen 87. Vito Acconci, *Flour/Breath Piece*, 1970. Película.

Imagen 88. Vito Acconci, *Open Book*, 1974. Video.

5.2.5 VALIE EXPORT: Visualizando la formación de la voz

De una manera similar al lenguaje visual de Acconci, la voz y la respiración proyectan la idea de lo corporal en la obra de VALIE EXPORT.⁵⁶²

La relación de la palabra con su significado correspondiente, del lenguaje corporal con el lenguaje verbal es un tema recurrente en su obra.⁵⁶³ En su performance *Texto de respiración: Poema de amor* (Breath Text: Love Poem 1970, 1973), la artista escribe un texto sobre un vidrio respirando compulsivamente en su superficie. Como la opacidad del vidrio desaparece, sus palabras desaparecen también poco después; como un eco del verso de Safo, las palabras escritas de EXPORT⁵⁶⁴ están también “hechas de aire”. A pesar de estar escritas, las palabras de la artista cobran vida por la fuerza de la respiración, como la lengua hablada, y vuelan tan rápido como el habla oral, como si se tratara de “palabras aladas”.⁵⁶⁵ [Imagen 89]

EXPORT había dicho durante una performance que su cuerpo y el vidrio son “del mismo material, pero en otro contexto, ambos son de vidrio”.⁵⁶⁶ Por ello, el cristal que lleva sus palabras a la vida junto con su aliento podría ser considerado como una extensión del interior de su cuerpo, que da a luz a sus palabras.

⁵⁶² Página web de la tesis *Art-Breath* [online] <<http://art-breath.com/valie-export>> (Consulta: 6 de Febrero de 2013)

⁵⁶³ La investigación de VALIE EXPORT en el campo del lenguaje se puede ver en performances como “Body Text” (1970) y “Visual Text: Finger Poem” (1968-1973), “Poems” (1968-1980) y también sus instalaciones recientes “The power of speech” (2002) y “The voice as performance, act and the body, ...turbulences of breath score the banks of my vocal chord” (2007).

⁵⁶⁴ El nombre de la artista se escribe siempre con letras mayúsculas. Para más información sobre VALIE EXPORT véase el sitio web de la artista: <http://www.valieexport.org/>

⁵⁶⁵ Véase p.292 de la tesis.

⁵⁶⁶ Kristine Stiles, “Corpora Vilia: VALIE EXPORT’s Body”, en VALIE EXPORT, Robert Fleck, *Valie Export’s Visual Syntagmatics*, catálogo de exposición, Philadelphia: Goldie Paley Gallery, 2000, pp. 23-24. VALIE EXPORT dijo sobre su performance *Eros/ion* de 1971, donde se rodó desnuda sobre vidrio roto, que la acción “fue realmente silenciosa, tranquila, y la gente solo podía escuchar mi respiración y el sonido de la placa, y por eso quería decir: Es el mismo material, pero en otro contexto. Ambos son de vidrio”.

VALIE EXPORT explora el origen de la palabra en una serie de obras. *El grito* (Der Schrei, 1994) es una instalación compleja centrada en el tema del lenguaje y el habla. Incluye grabaciones de crónicas escritas por monjes budistas tibetanos, proyectadas en un contenedor de metal lleno de aceite negro de desecho, visualizaciones de frecuencias de sonido del habla glosolálico y un vídeo de la glotis de la artista tomadas con un laringoscopio mientras habla. Los diferentes medios visuales no ilustran lo que se dice en las grabaciones de audio, sino que de alguna manera tratan de captar la génesis del *logos*. [Imagen 91]

La misma idea de la proyección de la glotis de la artista se repite en la performance *La voz como performance, acto y cuerpo* (The voice as performance, act and body 2007), la instalación de vídeo *Glottis* (2007) y el vídeo *Vuelvo las imágenes de mi voz en mi cabeza* (I turn over the pictures of my voice in my head, 2008).⁵⁶⁷ El interior de la laringe de la artista vibra cuando la respiración sale, después de ser modulada en las cuerdas vocales que se cierran y abren mientras las moja la saliva. A pesar de que EXPORT quiere hacer hincapié en el habla, la atención del público está captada por la imagen del interior del cuerpo, que es atractiva, fascinante y repulsiva a la vez. Estas obras ilustran el origen de la voz y las teorías analizadas anteriormente sobre la conexión de la respiración, la voz y el lenguaje de una manera vívida. [Imágenes 90, 92]

Expandiendo estas teorías, la artista describe las cuerdas vocales como el órgano donde el aliento encuentra la voz:

La glotis, las cuerdas vocales, son símbolos de la voz
que dividen dos fenómenos
la voz interior, la respiración

⁵⁶⁷ Las tres obras se presentaron en La LII Biennale di Venezia, Esposizione Internazionale d'Arte / 52nd International Art Exhibition. *Pensa con i sensi - sensi con la mente. L'arte al presente / Think with the Senses - Feel with the Mind. Art in the Present Tense*, Arsenale, Venezia 2007.

y la voz exterior
el fenómeno de la vocalización
de la formación del habla.

El eco de las cuerdas vocales ocultas
habla a través de los labios visibles de la boca.

Turbulencias de aliento
forman la expulsión de aire
que abre la glotis
la despedaza
se revienta a través de ella

Turbulencias que cortan las cuerdas vocales
que llegan a las orillas del orificio bucal⁵⁶⁸

En la misma línea que las observaciones de Barthes sobre la voz, para EXPORT la voz resuena la materialidad del cuerpo humano, es un signo de identidad y sensualidad, que viene del aliento: “El aliento de la vida es su fuente”.⁵⁶⁹

⁵⁶⁸ VALIE EXPORT “Glottis”, 2007 [online]

<[http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=2237&tx_ttnews\[backPid\]=51&cHash=c4887f3409](http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=2237&tx_ttnews[backPid]=51&cHash=c4887f3409)> (Consulta: 5 de agosto de 2011).

⁵⁶⁹ VALIE EXPORT, “The voice as performance, act and body”, 2007 [online]

<[http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=2018&tx_ttnews\[backPid\]=4&cHash=5a8ab1f1c4](http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=2018&tx_ttnews[backPid]=4&cHash=5a8ab1f1c4)> (Consulta: 5 de agosto de 2011)

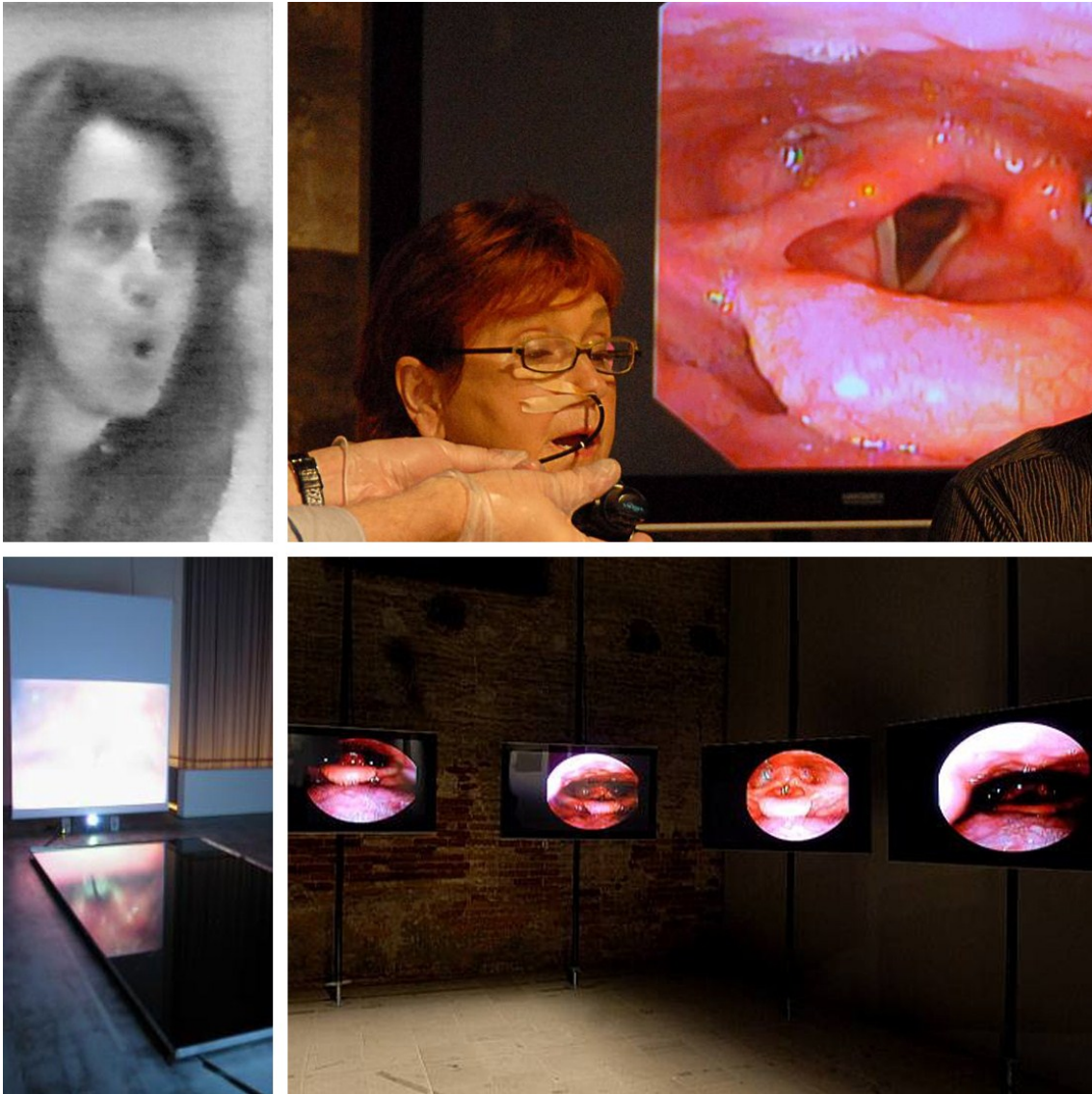


Imagen 89. VALIE EXPORT, *Breath Text: Love Poem*, 1970, 1973. Performance.

Imagen 90. VALIE EXPORT, *The voice as performance, act and body*, 2007. Performance.

Imagen 91. VALIE EXPORT, *Der Schrei*, 1994. Instalación.

Imagen 92. VALIE EXPORT, *Glottis*, 2007. Instalación de vídeo, LII Biennale di Venezia. Instalación de vídeo.

5.2.6 Marina Abramović: Lo real y lo extremo como formas de explorar el cuerpo

Desde la filosofía oriental hasta la cultura occidental, desde los rituales primitivos hasta la performance y desde acciones agonizantes hasta la contemplación silenciosa y quieta, Marina Abramović⁵⁷⁰ ha explorado cada pulgada del acto performativo y la ha incorporado en su obra.⁵⁷¹ Su arte se extiende durante cuatro décadas, con un impresionante cuerpo de trabajo, donde la voz, la respiración y cada aspecto corporal se han convertido en elementos de expresión.

Desde sus primeras actuaciones el elemento ritual ha sido muy fuerte. En *Ritmo 5* (1974) había creado una estrella con trozos de madera, la mojó con petróleo y la encendió; la artista luego se cortó el pelo y las uñas, las lanzó al fuego y luego se acostó en el interior de la estrella, con el fuego ardiendo a su alrededor; unos minutos más tarde, perdió el conocimiento por la falta de oxígeno y tuvo que ser rescatada. El proceso de la actuación nos trae a la memoria los rituales de purificación del espíritu a través del fuego y el humo.⁵⁷²

La idea de la purificación es prominente en sus performances *Liberar el cuerpo* (Freeing the body, 1976), tres actos diferentes que trataban de vaciar la memoria, el cuerpo y la voz. En *Liberar la memoria* (Freeing the Memory) la artista se quedó pronunciando palabras en voz alta, hasta que, después de una hora y media, su mente quedó completamente vacía; en *Freeing the body* bailó durante ocho horas al ritmo de un tambor africano, hasta que colapsó; en *Liberar la voz* (Freeing the voice)⁵⁷³ se

⁵⁷⁰ Página web de la tesis *Art-Breath* [online] <<http://art-breath.com/marina-abramovic>> (Consulta: 6 de Febrero de 2013)

⁵⁷¹ Para más detalles véase Chrissie Iles, *Marina Abramović, Objects, Performance, Video, Sound*, Oxford/Stuttgart: Museum of Modern Art / Hansjörg Mayer, 1995 (catálogo de exposición) y Marina Abramović et.al., *Artist/Body, Performances 1969-1998*, Milano: Charta, 1998 (catálogo de exposición).

⁵⁷² Véase capítulo IV de la tesis.

⁵⁷³ La performance se realizó en Budapest.

quedó gritando, hasta que –tres horas más tarde– perdió la voz por completo.
[Imágenes 93, 94]

En *Freeing the Voice* vemos a la artista tumbada de espaldas, con la cabeza gacha y la boca abierta. Toma respiraciones profundas pero abruptas y luego las expulsa por medio de gritos. Sus gritos parten de voces monótonas y repetitivas, como un mantra, y crecen hasta convertirse en gritos de agonía, desesperación. Su cuerpo se estira a lo largo de los gritos y por un momento, cuando cada grito muere y antes de que ella tome la siguiente respiración, se desinfla por completo con un espasmo ligero. Es un proceso agonizante, que “libera” no solo la voz, sino también su mente y su cuerpo. Porque no es solo la voz que está en tensión, sino todo el cuerpo que lucha para soltar el grito, las cuerdas vocales que se dañan y su mente que se vacía por completo, ya que sus gritos cubren sus pensamientos. A medida que su voz vacía su cuerpo y su mente, surge el sonido real de su cuerpo, sin ningún tipo de pensamiento o intención. Al final, la voz se convierte en la artista.

Lo que consigue Abramović con estas actuaciones exhaustivas es vaciar su cuerpo de cualquier forma de energía mental o corporal, hasta que no hay nada más que el vacío.

Pero para Abramović este es un vacío positivo:

Los tibetanos tienen una palabra agradable para el vacío: cuando se habla de “vacío pleno”.
Hay un vacío, pero es un vacío positivo.⁵⁷⁴

Vaciar el cuerpo y la mente es un concepto que se repite a menudo en la obra de Abramović, pero a medida que pasa el tiempo, adquiere un carácter diferente: mientras que en la década de 1970 trató de alcanzar este vacío a través de acciones extremas, con dolor auto-infligido, humillación y trauma, poco a poco sus

⁵⁷⁴ Bernard Goy, “Interview with Marina Abramović”, *Journal of Contemporary Art*, June 1990.. [online] <http://www.jca-online.com/Abramovic.html> (Consulta: 6 de septiembre 2011)

performances se vuelven más esotéricas, dominadas por la repetición, el silencio y la meditación. El catalizador de este cambio fue conocer a Ulay en 1975 y empezar una colaboración y una larga relación con él.

Durante sus primeros años, realizaron juntos *AAA-AAA* (1978),⁵⁷⁵ una obra basada en *Freeing the voice*. Sin embargo la dinámica de esta obra es muy diferente. Primero se inicia de una manera tranquila, como si dijeran en voz alta una oración, con voces y respiraciones sincronizadas, pero a medida que empiezan a aumentar la intensidad de sus gritos, los dos intérpretes expresan un estado de ánimo competitivo, tratando de superarse el uno al otro en tono y persistencia. Abren la bien boca, como dos animales que tratan de asustar al otro para que se vaya. Al final, Ulay se da por vencido, dejando a Abramović sola hasta que su voz se desgasta.
[Imagen 96]

Más que una batalla por el predominio, los gritos parecen una forma de diálogo, donde las palabras han sido borradas, dejando solo la voz para expresar los pensamientos y sacar la energía corporal vital. El proceso de la transformación de la respiración en la voz se hace evidente cuando se detienen para tomar aliento y lo liberan con gritos primordiales. Estos gritos se vuelven más y más incontrolables, resultando en gruñidos. A medida que el tono de sus gritos se intensifica, sus rostros se acercan, creando una sensación ambigua de pasión erótica y agresión subyacente.

Es la misma sensación que invade la performance *Inhalar, Exhalar* (Breathing In, Breathing Out), que se realizó dos veces, en Belgrado (1977) y Ámsterdam (1978). Para esta actuación los dos artistas bloquearon sus fosas nasales con filtros de cigarrillos y apretaron sus bocas, de una forma que uno solo podía inhalar la exhalación del otro. A medida que el dióxido de carbono llenó sus pulmones, comenzaron a sudar, moverse con vehemencia y agotarse; los espectadores podían

⁵⁷⁵ La performance se realizó en Liège.

sentir su agonía a través del sonido proyectado de la respiración, que fue aumentada con micrófonos conectados a sus pechos. La performance duró hasta que consumieron todo el oxígeno de esta única respiración y llegaron al extremo de desmayarse: diecinueve minutos en la primera representación y quince en la segunda. [Imagen 95]

Algo tierno y violento a la vez que se desprende de la actuación: la pareja decide permanecer unida a pesar del esfuerzo, el peligro, el daño que les provoca; pero este tipo de interdependencia puede perjudicar a las dos partes involucradas, por lo que no puede durar por mucho tiempo.

Sin embargo, aunque solo sea por unos minutos, llegaron a un gran logro: se convirtieron en un Ser, al igual que la mítica criatura descrita por Aristófanes en el *Banquete* de Platón, una criatura Andrógina omnipotente con forma redonda y cuatro manos y piernas; sin embargo, estos seres Andróginos –lo que en griego significa hombre y mujer– se sentían tan seguros de su poder, que cometieron el pecado de *hýbris* –la arrogancia hacia los dioses, por lo que Zeus les castigó al dividirlos en dos mitades, condenados a seguir buscando su otra mitad por toda la eternidad:

Esta es la razón, la naturaleza humana era una y nosotros éramos un todo; y el deseo y la búsqueda de la totalidad se llama amor. Hubo un tiempo, digo yo, cuando éramos uno, pero ahora debido a la maldad de la humanidad Dios nos ha dispersado.⁵⁷⁶

Al compartir el mismo aliento Abramović y Ulay andan en la fina línea que divide *eros* y *thanatos*, el amor y la muerte. Al mismo tiempo, nos recuerdan que todos respiramos el mismo aire y compartimos el aliento; “el aire es el lugar de toda

⁵⁷⁶ Platón, *El Banquete*, 192e-193a: “τοῦτο γάρ ἐστι τὸ αἴτιον, ὅτι ἡ ἀρχαία φύσις ἡμῶν ἦν αὕτη καὶ ἤμεν ὅλοι· τοῦ ὅλου οὖν τῆ ἐπιθυμίας καὶ διώξει ἔρωσ ὄνομα. καὶ πρὸ τοῦ, ὥσπερ λέγω, ἐν ἡμεν, νυνὶ δὲ διὰ τὴν ἀδικίαν διωκίσθημεν ὑπὸ τοῦ θεοῦ”.

presencia y ausencia”, el lugar donde vivimos y morimos, como se ha mencionado anteriormente.⁵⁷⁷

A medida que la relación y la colaboración de los dos artistas se desarrollaba, comenzaron a actuar como uno –como esta criatura Andrógina mítica- llamando a sus egos unificados *el otro*.⁵⁷⁸ Trataron de explorar las culturas no europeas, de Tibet, India y Australia, e incorporaron estas filosofías a sus obras artísticas. De ahí provienen los conceptos de la quietud, el vacío o el cero, que surgen en su obra.

Un cero con una carga positiva, siempre.

En *Cero positivo* (Positive Zero, 1983), por ejemplo, Abramovic y Ulay realizaron una performance de sonido, que reunió a lamas tibetanos y aborígenes australianos, quizás por primera vez en la historia de estas culturas. Los cuadros vivos presentados en el escenario, que representaban las cuatro etapas de la vida, se acompañaban por los sonidos de los cantos de los lamas tibetanos y los didgeridoos de los aborígenes.

Cero Positivo sería su único intento de conquistar la escena teatral. En una entrevista con Laurie Anderson un par de décadas más tarde Abramović expresó su deseo de dirigir la obra *Ill Seen, Ill Said* de Beckett, con la voz de Acconci en el escenario – una declaración que confirma la conexión interna entre los artistas mencionados anteriormente.⁵⁷⁹ Sin embargo, esto nunca se materializó; a lo largo de su trayectoria, toda la experiencia en su arte siguió siendo real.

Durante el mismo período, de 1981 a 1987, los dos artistas presentaron veintidós performances de *Nightsea Crossing*, durante las cuales se quedaron quietos,

⁵⁷⁷ Irigaray 1999.

⁵⁷⁸ Para más sobre la relación de Abramović y Ulay véase Thomas McEviley. *Art, Love, Friendship, Marina Abramovic and Ulay, Together & Apart*, New York: Documentext, McPherson & Company, 2010.

⁵⁷⁹ Laurie Anderson, “Interview with Marina Abramović”, *Bomb*, issue 84, Summer 2003. [online] <<http://bombsite.com/issues/84/articles/2561>>(Consulta: 10 de septiembre de 2011)

mirándose mutuamente durante siete horas al día, durante varios días seguidos. Durante esta experiencia los sentidos de Abramović se acentuaron tanto, que se alteró su forma de percibir la realidad y su conciencia aumentó:

Estaba mirando a Ulay directamente en frente de mis ojos y él desapareció por completo – había una cáscara de luz y absolutamente ningún cuerpo. [...] Durante un largo periodo de tiempo, él no existía en absoluto, aparte de la forma de una cáscara de luz.⁵⁸⁰

Este tipo de experiencia trae a la mente las técnicas de respiración y meditación analizadas en el capítulo anterior,⁵⁸¹ que a menudo conducen al practicante a ver lo que se describió como una “luz divina”. Estos tipos de performance requieren un alto nivel de concentración, para superar la fatiga física y el dolor. Pero los artistas sabían que si iban más allá de este límite, podrían alcanzar un estado mental superior:⁵⁸² “Es como una puerta para mí, cuando el cuerpo se da por vencido”.⁵⁸³ [Imagen 97]

Inspirado por las técnicas orientales de meditación y las prácticas religiosas, Abramović encontró nuevas maneras de explorar la conciencia a través de la performance. La respiración juega un papel importante en la forma en que ella llega a ese estado de la mente o los sentimientos que transmite a los espectadores.

Para Abramović era importante que la obra artística provocara una reacción del público. En la videoinstalación *Entremedio* (In Between, 1995) cada persona que entró en el espacio tuvo que firmar un acuerdo para permanecer durante los cuarenta minutos completos que duraba el vídeo. Con los ojos vendados al principio, el público solo escuchaba la voz de la artista, que les asesoraba sobre cómo respirar y relajarse. En este estado de relajación inducida por la respiración, y solo un instante

⁵⁸⁰ Marina Abramović; Dobrila Denegri, *Performing Body*, Milan: Charta, 1998, p.402.

⁵⁸¹ Véase el capítulo IV de la tesis.

⁵⁸² Richards 2010, p.99.

⁵⁸³ Cynthia Carr, ‘Marina Abramović seeks the higher self through the body in extremis’, *Village Voice*, New York, 1997, 25 November, p.69.

después de quitarse las vendas los participantes se veían obligados a enfrentarse a una imagen de la artista que aproximaba una aguja a sus ojos y su piel. Durante cuarenta minutos los participantes eran instruidos en el control de la respiración y obligados mientras tanto a enfrentarse a este tipo de imágenes impactantes. [Imagen 98]

A pesar de que se encuentran dentro del ámbito de las artes escénicas, hay un fuerte sentido de la teatralidad, que se manifiesta en el sentimiento de catarsis que llega al final, tanto para la artista como para el público.

Ver la obra de Marina Abramovic a través del prisma de la influencia de la cultura oriental y en función de las técnicas de respiración y meditación es un enfoque válido, si examinamos las enseñanzas de la artista en sus talleres. En ellos, se trata de iniciar a los alumnos en una forma diferente de experimentar el mundo. En primer lugar, la artista les anima a seguir un estilo de vida ascético a lo largo del taller, lo que los prepara para el siguiente paso, un conjunto de ejercicios que tienen como objetivo mejorar su percepción: estos incluyen la meditación, nuevas formas de ver su entorno familiar, métodos para aumentar sus sentidos, acciones repetitivas y técnicas de respiración.⁵⁸⁴

Los ejercicios, como se detallan en los libros de Abramović *Unfinished Business* y *The Student Body*, manifiestan cómo las prácticas tradicionales de respiración están adaptadas para el uso en las artes escénicas:

Usted puede estar de pie o sentarse para probar este ejercicio. Si usted elige sentarse, asegúrese de que la parte superior del cuerpo está en posición vertical y que su torso se siente abierto y libre.

Respire por la nariz y sienta el aliento que baja hacia el abdomen y la parte superior del cuerpo que se eleva suavemente –pero no lo obligue a hacerlo.

⁵⁸⁴ Richards 2010, véase capítulo, “Practical explorations and their origins”, pp.114-133.

Exhale suavemente por la boca con labios suaves.

Repita hasta que se sienta cómodo, relajado y más alerta.

Ahora agregue un tatarrear en el aire espirado –empiece suavemente y continúe siendo consciente de cómo el cuerpo responde. Tómese su tiempo y no apesure esta transición.⁵⁸⁵

Mediante la combinación de la respiración controlada con sonidos vocales repetitivos, Abramović busca cambiar el nivel de energía en su cuerpo y sus alrededores. Con una serie de ejercicios se centra en la respiración y el sonido. Esto surge como una influencia de su experiencia en el monasterio de Tushita, donde se impuso la tarea de repetir una frase por un máximo de 6.000 veces al día; a medida que todo su cuerpo y la respiración se sincronizaron con el tono del canto, ella comenzó a experimentar un sentido de equilibrio con el cuerpo.⁵⁸⁶ Por lo tanto, en estas prácticas culturales y religiosas, así como en el trabajo de los artistas estudiados en esta sección, la repetición produce diferencia.

Por último, en la obra de Abramović no se trata de sufrir, experimentar dolor y agonizar, sino de “abrir las puertas de la percepción” y “surfear en diferentes estados mentales”.⁵⁸⁷ Después de sumergirse en las culturas orientales, sobre todo durante sus estancias en el Tíbet y en Australia, ella intenta ofrecer esta energía al público y crear un vínculo entre las culturas: “Como artista quiero ser un puente”,⁵⁸⁸ dice ella.

Como conclusión, el tema de la voz y la respiración en relación con el lenguaje y la performance destaca un camino diferente de interacción entre el artista y el público;

⁵⁸⁵ Richards 2010, pp.120-121

⁵⁸⁶ Abramović 1998, p.40

⁵⁸⁷ Abramović 1998, p.410.

⁵⁸⁸ Goy 1990.

al mismo tiempo, revela el potencial comunicativo que hay detrás de los actos cotidianos como hablar o respirar, que por lo general pasan desapercibidos.



Imagen 93. Marina Abramović, *Freeing the voice*, 1975. Performance.

Imagen 94. Marina Abramović, *Freeing the body*, 1976. Performance.

Imagen 95. Marina Abramović, *Breathing In, Breathing Out*, 1977-1978. Performance.

Imagen 96. Marina Abramović, *AAA-AAA*, 1978. Performance.



Imagen 97. Marina Abramović and Ulay, *Nightsea Crossing*, 1981-1987. Performance.

Imagen 98. Marina Abramović, *In Between*, 1995. Video.



Capítulo VI

Conclusiones

Un momento más. El último.
Gracia para poder respirar ese vacío.
Conocer la felicidad
Samuel Beckett⁵⁸⁹

6.0 Conclusiones generales y específicas

Un margen: no un fin, sino un punto donde comienza la presencia.

Ver las fronteras elusivas de lo inmaterial en la cultura visual a través de un prisma Heideggeriano⁵⁹⁰ revela varias rutas que amplían las posibilidades expresivas de la creación artística y enriquecen el discurso sobre el papel del cuerpo y de la tecnología en la formación de la experiencia. Es decir, este estado de la materia mínima que se identifica a menudo como lo inmaterial, es un campo en el que las jerarquías tradicionales de la esfera cultural se cuestionan y se transforman, a favor de un colectivismo aumentado y una conciencia corporal elevada. Es la tierra fértil donde surgen nuevas ideas, redefiniendo el papel del individuo en la producción de la cultura y del significado.

Estos cambios se han comentado principalmente en lo que se refiere al papel del cuerpo y la tecnología en la experiencia, con atención especial en la respiración. Aunque hasta cierto punto, la mayoría de las conclusiones de esta investigación se

⁵⁸⁹ Samuel Beckett, *Ill seen Ill Said*, London: Calder, 1982, p.59.

⁵⁹⁰ Véase p.229 de la tesis, cita de Heidegger: “La frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían ya los griegos, aquello a partir de donde algo comienza su esencia”. Heidegger 2000, p.156.

han incorporado en el discurso, será útil destacar aquí las más significativas, en relación a las siguientes cuestiones:

- a. El cambio del papel del público en la cultura contemporánea
- b. La importancia del cuerpo en entornos digitales y el arte basado en software.
- c. El papel de la respiración como un hilo que une discursos separados sobre la cultura digital, las artes visuales y la performance, así como culturas diferentes
- d. La cultura del *remix* y la transformación de las formas culturales
- e. La importancia de la práctica artística como una forma de investigación científica y filosófica

El paso de un enfoque centrado en la forma y el objeto hacía uno centrado en el concepto y la experiencia se ha abierto camino en la creación artística contemporánea, donde la importancia de la materia da paso a la dimensión inmaterial que domina el proceso creativo.

Impulsados por la curiosidad de descubrir las facetas del *no-objeto* en la cultura visual contemporánea, hemos descubierto un campo expandido de materia mínima con una carga máxima de información, que se hace cada vez más importante en el contexto de la cultura digital. En la realidad actual, el objeto cultural se desvincula de lo material, convirtiéndose en electrodos que forman cadenas de código y, finalmente, en una experiencia visual, a través de la mediación de múltiples capas de tecnología y programación.

Esto ha ampliado el potencial comunicativo de la creación artística, convirtiéndola en un proceso abierto, donde el público también puede participar.

En el plano teórico, estos cambios están conectados a un significativo discurso acerca de la percepción, la experiencia y la formulación del conocimiento, que se ha desarrollado desde el siglo XX en adelante; las obras de arte que siguen estas líneas a

veces puede ser vistas como un reflejo de las ideas presentadas y, a veces como su materialización y expansión.

Por otra parte, los cambios en la forma en que el público percibe una obra de arte y se relaciona con ella no solo son pertinentes en relación a las tecnologías de la información, sino también a una evolución de las prácticas artísticas desde finales de 1960 hasta nuestros días. Por ellos, la tecnología y cultura cotidiana pueden cambiar las prácticas artísticas, pero también las prácticas artísticas pueden influir en la forma en que actuamos en la vida cotidiana.

Por ejemplo, cuando se trata del arte interactivo, hay que considerar la importancia vital de los nuevos enfoques de la historia del arte y la filosofía, que elevaron la función del público como un agente del proceso creativo y destacaron el papel del cuerpo como elemento de percepción del mundo, indistinguible de la mente. Siguiendo un enfoque fenomenológico, con un enfoque en las prácticas culturales que se relacionan con la respiración, hemos descubierto que la interacción puede convertirse en un proceso cognitivo, con el potencial de influir en la conciencia de los participantes a través de los elementos asociativos y comunicativos que fomenta.

El hecho de que hoy en día refiérenos refiramos al público en el arte no como “espectadores”, sino como “participantes” –señala la importancia de la interacción. El público, que está acostumbrado a tomar la iniciativa en el nivel cotidiano, mediante la creación de contenido en línea y los juegos de vídeo, da por hecho que le van a dar opciones y la posibilidad de participar activamente. Por lo tanto, además de la concesión de la obra de arte con infinitas posibilidades de transformación, la evolución de la tecnología ha introducido un nuevo papel para los participantes, que comparten y dan forma a este contenido a través de la interacción.

En lugar de un “producto acabado” el arte interactivo se define como un proceso continuo, “un marco o contexto que proporciona un entorno para nuevas

experiencias de intercambio y aprendizaje”.⁵⁹¹ Esto presupone que el museo o espacio de arte se convierte en un “laboratorio de arte”, un lugar donde los artistas y los visitantes se encuentran y crean juntos. A menudo, este laboratorio de arte se extiende más allá de las paredes del museo, en la calle, en el espacio real o virtual. Dentro de este contexto, los límites establecidos entre el artista y el público, el espacio de arte y el espacio urbano, son abolidos, lo que permite a los visitantes involucrarse en la acción artística.

A medida que la obra de arte se convierte en el producto de una acción colectiva, con la intermediación de prácticas basadas en la computación, pueden surgir múltiples ideas y tecnologías de diferentes orígenes, como el hacking –con sus raíces en la programación- las ideologías de la era de la información (*information age ideologies*)–basadas en conflictos de la era pre-Internet y en tensiones nuevas- y tecnologías de la biorretroalimentación –normalmente utilizadas en la práctica médica. Como resultado, la intersección de la tecnología con el arte contemporáneo se convierte en una experiencia multi-dimensional, poniendo al público en contacto con la tecno-cultura, la política y sus propios cuerpos. Se trata de una revolución inmaterial, que está cambiando el rostro de la vida cotidiana, con un impacto significativo en el ámbito cultural y político.

Una de las observaciones más importantes que se repite en el análisis de esta tesis, es el hecho de que nuestro cuerpo material tiene un papel muy importante que desempeñar en esta *realidad (in)material*. Por lo tanto, es preciso señalar que, contrariamente a las suposiciones de los primeros visionarios del ciberespacio, que soñaban con un “huída” de los confines del cuerpo material, la evolución de las tecnologías de la información está dando como resultado una mayor atención en el cuerpo. Por eso, se hizo evidente al principio de esta investigación, que la fenomenología ofrecería un marco ideal para la comprensión de la conexión de la

⁵⁹¹ Lovejoy 2005, p.168.

inmaterialidad con el cuerpo, la tecnología y la cultura visual. En cierto modo, los acontecimientos de los últimos relacionados con las tecnologías de la información han materializado ciertas ideas fenomenológicas sobre el cuerpo y la forma en que experimentamos el mundo –a través de todos nuestros sentidos y no estrictamente con la mente.

De los ejemplos analizados, se observa que, cuando la interacción requiere la participación de todo el cuerpo, los participantes llegan a entender sus funciones corporales y comunicarse a través de sus cuerpos. Al obtener una mejor comprensión de su cuerpo y de su conexión con el mundo, los “participantes” pueden incluso experimentar un estado meditativo durante la experiencia interactiva.

En los entornos interactivos que utilizan las tecnologías de la biorretroalimentación, los participantes encuentran un camino en un mundo construido sobre los latidos de su corazón y la respiración; la música de su cuerpo.

Así que, como nuestro mundo cotidiano se vuelve cada vez más desmaterializado, construido en bits y píxeles, nuestro cuerpo se convierte en el foco principal en torno al cual se crean las plataformas digitales –desde nuestro ordenador personal a los teléfonos inteligentes, tabletas y entornos interactivos. En cierto modo, esta evolución trae a la mente la doctrina de Protágoras de que “el ser humano es la medida de todas las cosas”.

En una realidad donde el ser humano es la medida de todas las cosas, la fuerza vital que lo sujeta a la vida, la respiración, se convierte en un foco de discurso teórico y un punto donde se cruzan lo material con lo inmaterial, la experiencia corporal con la mente. La investigación de la respiración comenzó con una selección de obras de arte interactivo que se materializan a través de la respiración del participante y siguió con el análisis de instalaciones artísticas, videoarte y performance que se basan en el aliento.

A través de la dinámica de la respiración, la inmaterialidad se vincula con la forma en que experimentamos nuestro cuerpo y mente, conectándonos con nuestro entorno social y natural. Esta noción se encuentra en diversos esquemas filosóficos y tradiciones culturales. Cada teoría o tradición da énfasis a un aspecto diferente de la cuestión, creando así un flujo de ideas y prácticas, que están abiertas al movimiento y la expansión.

En el mundo griego antiguo, el aliento se convirtió en un objeto de observación en lo que se refiere a su movimiento dentro del cuerpo y su papel como fuerza de mantenimiento de la vida. Para los filósofos griegos, el aliento era el elemento que unía el cuerpo con la mente y al ser humano con su entorno. La filosofía oriental se expande aún más en este punto de vista: a través de una combinación integral de las ideas filosóficas y prácticas que venían de la tradición médica, se muestra cómo la respiración consciente puede ser el primer paso para alcanzar un estado superior de conciencia, donde se encuentra un equilibrio perfecto entre cuerpo y espíritu. Estas nociones filosóficas no son sistemas cerrados de pensamiento, sino que se extienden a otros estratos de la cultura. De hecho, uno puede encontrar similares prácticas de control de la respiración en diferentes rituales tradicionales y religiosos.

Por otra parte, los rastros de estas ideas están presentes en la filosofía occidental contemporánea. Luce Irigaray consideraba el aire como el lugar de toda la existencia, que une y separa a la gente. Al encontrar la inspiración y los argumentos de varios sistemas de pensamiento, como el feminismo, la filosofía oriental y la tradición occidental, la filósofa construye una “ontología de la respiración”.

Durante el estudio del aliento, se destacó a menudo que cualquier cambio en el ritmo respiratorio puede influir en el cuerpo y la mente. Esto puede hacerse de manera consciente, con una respiración controlada, o de manera forzada, si uno se enfrenta con un estado de disnea. La idea de la disnea nos devuelve de nuevo al enfoque fenomenológico, y proporciona una aproximación nueva para la obra de artistas que

trabajan con la idea de la falta de aire, con el fin de llevar al público a enfrentarse con su fisicidad.

Ampliar la investigación a la performance proporciona múltiples vínculos entre la respiración, la voz, el lenguaje y el acto performativo.

La performance se conecta con el concepto de lo inmaterial de diferentes maneras: en primer lugar, a través de la respiración, que influye mucho en los movimientos corporales y el habla, y en segundo lugar a través del concepto de lo efímero, al ser un tipo de arte que no suele dejar huellas “materiales”, aparte de la documentación de la acción. En este sentido, el enfoque en la performance revela un aspecto diferente de lo inmaterial; después de explorar la relación de lo inmaterial con la cultura digital y hacer un extenso análisis acerca de su presencia en el cuerpo a través de la respiración, vemos su relevancia en el campo de la acción teatral.

La disociación del arte del siglo XX –especialmente desde la década de 1960 y en adelante- del objeto artístico pasa por la introducción de ciertos elementos performativos en las artes visuales, que hasta entonces pertenecían a los rituales tradicionales y la escena teatral. Uno de los argumentos destacados aquí es que el arte de la performance, en cierto modo, ha materializado la visión de los teóricos del siglo XX sobre el regreso a un teatro “puro”, donde la acción no necesariamente representaría la realidad, sino que sería la vida misma.

El nacimiento del arte de la performance y su evolución se basó en la teatralidad y la performatividad, es decir, los elementos que van más allá del texto escrito e incluyen los gestos de los performers y la interacción con el público. A medida que el cuerpo se hizo cada vez más importante, también lo hicieron elementos como la voz y la respiración. El aire que entra en el cuerpo sufre transformaciones sin fin, convirtiéndose en la voz, las palabras y la poesía. Por lo tanto, la respiración puede convertirse en un elemento básico de la expresión verbal y no verbal dentro de la

acción performativa. Esto se refleja en la formación de los actores, que ha sido influenciada por los métodos del teatro oriental, que se basan principalmente en técnicas de respiración.

Por medio de este panorama general, uno podría decir que la respiración se convierte en un “hilo de Ariadna” que nos guía a través de la malla de lo inmaterial. Al mismo tiempo, se convierte en un hilo conductor entre culturas distantes tanto en el tiempo como en el espacio.

En tiempos y lugares distantes entre sí, la respiración se ve como el vínculo entre el cuerpo y la mente, un símbolo de la vida que se somete a transformaciones en el cuerpo y en el medio ambiente, convirtiéndose en voz, palabras, comunicación y finalmente cultura. Uno de los puntos más importantes de este análisis es que existen líneas comunes de ideas entre diferentes culturas, por lo que se exige una aproximación intercultural. No se debe considerar, sin embargo, que estas líneas constituyen un conjunto homogéneo, sino que, por el contrario, deben ser vistas como una interconexión de ideas y prácticas, que se expande en diferentes campos de conocimiento y actividad cultural. La exploración del tema reveló cómo las funciones básicas del cuerpo, como el ritmo respiratorio y el pulso se conectan a la percepción. Cambiar el ritmo respiratorio significa alterar el estado de ánimo.

Las obras presentadas en esta tesis son relevantes para el tema de la respiración –a veces como una aproximación sutil y a veces como una noción prevalente. Esta selección se hizo con el fin de destacar la conexión entre las diferentes ideas presentadas. De esta manera, el discurso sobre lo inmaterial, el cuerpo y la tecnología se desarrolla con una mayor coherencia.

En el contexto de la cultura digital, el enfoque en la respiración reveló nuevas formas de sentir el cuerpo y experimentar el mundo, a través de la realidad virtual y los entornos basados en software. Dentro de este ámbito, el trabajo de Yves Klein ofrece

las “alas” para una huida a lo inmaterial, que se expande en el arte de la realidad virtual de Char Davies, el arte de la biorretroalimentación de George Khut, los dispositivos portátiles de Tecla Schiphorst y los móviles de aliento de Christa Sommerer y Laurent Mignonneau.

El vínculo entre lo inmaterial y lo corporal viene avalado por los ejemplos de artistas que emplean la respiración como un medio de expresión. Aunque existe una gran diversidad entre los artistas seleccionados, hay ciertos ejes que se han tenido en cuenta. En primer lugar, hay una base histórica formada por la primera generación de artistas que han tratado la respiración como medio para la realización de una obra de arte, como Piero Manzoni, Franscesc Torres, Giuseppe Penone y Lygia Clark. Posteriormente, la atención se centra en la obra de Nikos Navridis, que desarrolló un lenguaje artístico muy personal que utiliza la respiración en todas sus manifestaciones. Las ideas presentadas en sus obras, como la relación de la respiración con las nociones de la vida y la muerte, el entorno natural y el individuo, también se reflejan en el trabajo de los artistas que siguen en el análisis, que vinculan la respiración con el agua, la tierra y la luz -Bill Viola, Danae Stratou y Kimsooja. El aliento también se conecta con el concepto del tiempo, a través de las imágenes fugaces de Edith Kollath y la biología, a través de la obra de Sabina Raaf.

En lo que se refiere a la presencia del aire en el teatro y los actos performativos, la obra de Samuel Beckett se presenta como el ejemplo seminal que pone de relieve la interrelación del teatro y la performance y proyecta la importancia de la respiración en este contexto. Beckett logró renovar la paleta de medios expresivos de los actores de teatro y al mismo tiempo crear obras visualmente estimulantes que inspiraron a los artistas. Al analizar su obra a través del prisma de la respiración, vemos como la respiración y la inmaterialidad pueden constituir el punto de encuentro de diferentes ideas y formas de expresión artística.

El carácter innovador de la obra de Beckett ha inspirado a numerosos artistas, que, o bien tomaron elementos de su lenguaje expresivo o intentaron transferir sus obras en el campo de las artes visuales.

Otra conclusión importante en lo que respecta a Beckett y su influencia en las artes visuales es el papel del *remix* en la práctica artística contemporánea. En este sentido, el análisis de Beckett se convierte en la materialización de la teoría sobre la postproducción analizada en el tercer capítulo. Según esta teoría, hoy en día, en lugar de comenzar con un lienzo en blanco, los artistas comienzan con una obra de arte y luego la *re-mezclan* en algo nuevo. Las transformaciones del *Aliento* de Beckett de artistas visuales acentúan procesos que están presentes en todas las obras analizadas a lo largo de esta tesis. El estudio comparativo realizado aquí, visto en contraposición a la obra teatral original, revela cuán vasto puede ser el espectro de la recepción de una obra, mientras que al mismo tiempo, se demuestra que la transformación de una obra establecida en algo nuevo, no mitiga el potencial expresivo del *remix*.

En cierto sentido, la “transformación” es una palabra clave para la comprensión de esta tesis. Transformaciones de lo inmaterial, de lo tecnológico, lo corpóreo, lo cultural se acercan al tema principal, a medida que se observa el flujo de aire en el cuerpo.

Esto se hace evidente a través del análisis de la obra de artistas de performance importantes, como Bruce Nauman, Vito Acconci, Valie Export y Marina Abramovic. Hay una gran cantidad de conexiones internas entre el trabajo de los artistas de performance seleccionados aquí; por ejemplo, Bruce Nauman y Vito Acconci proyectan voces y sonidos de aliento en *loop*, al utilizar la repetición para romper los límites de la narración y la representación. Estos dos artistas y VALIE EXPORT enfatizan el aspecto corporal de la voz, mediante la proyección de su origen dentro del cuerpo. Por último, la obra de Marina Abramović se presenta como un cruce de

caminos donde las cuestiones de lo ritual y la realidad, la repetición y la representación, la meditación y la filosofía se cruzan.

Tanto los artistas como las teorías presentados aquí manifiestan que la respiración puede constituir un sistema de pensamiento para explorar las ideas primordiales de la existencia, la creación artística, la comunicación y la experiencia colectiva.

A medida que estos artistas revelan nuevas formas de experimentar con el cuerpo a través de la respiración, crean una obra que no solo es una salida de la creatividad, sino también un medio de investigación. En otras palabras, mientras que en el tercer capítulo vimos cómo la investigación artística puede ser la extensión –o incluso el predecesor- de avances científicos, en el capítulo cuarto y quinto se hace evidente que, en cierta manera, los artistas mencionados crean un discurso teórico muy interesante, mediante el empleo de medios visuales. Es una búsqueda filosófica sobre la condición humana, que revela aspectos diferentes del ser, del crear y del sentir.

Por lo tanto, el propósito de estos ejemplos artísticos no es simplemente “ilustrar” las teorías examinadas sino complementar la teoría a través de la práctica artística, con el fin de permitir una comprensión completa. La mayoría de los artistas mencionados aquí han estudiado e incorporado a su trabajo algunas de las teorías citadas en la tesis actual. Sin embargo, el aspecto más interesante aquí es que consiguen ampliar esas teorías.

En otras palabras, estos artistas rayan en lo inmaterial e incorporan en su trabajo las cuestiones que ello fomenta, no solo como un medio de expresión, sino también como un medio de investigación. Por lo tanto, ilustran el punto de que “la obra imaginativa e intelectual llevada a cabo por los artistas es una forma de investigación”.⁵⁹²

⁵⁹² Graeme Sullivan. *Art practice as research: Inquiry in the visual arts*. Thousand Oaks, CA: SAGE, 2005, p.88.

Es decir, el arte puede convertirse en un método de investigación científica o filosófica.

En definitiva, el viaje hacia el ámbito de lo inmaterial nos ha aportado visiones inesperadas del arte contemporáneo y un anticipo de futuros campos de desarrollos en el campo de la cultura. Al mismo tiempo, se nos ha proporcionado un conocimiento profundo de la condición humana, revelando cómo la experiencia se está formando en lo que se refiere al cuerpo y el medio ambiente, creando una red de alta densidad de interconexiones en cuanto a expresiones culturales y puntos de vista filosóficos diferentes.

6.1 Futuras líneas de investigación

Un “salto al vacío”, un viaje a lo desconocido: es la sensación que se tiene cuando nos embarcamos en la aventura de una investigación doctoral. Y como el viaje a la tierra de lo inmaterial no tiene fin, está claro que, a pesar de la experiencia obtenida y los conocimientos adquiridos, aún hay cosas que explorar.

Las preguntas planteadas inicialmente sobre el papel de lo inmaterial en cuanto al espacio digital, el cuerpo humano, las artes visuales, la performance y la participación han sido respondidas a fondo a través de una investigación interdisciplinaria que ha puesto de relieve las conexiones entre las teorías subyacentes y las acciones artísticas sobre los temas principales. Sin embargo, y a medida que estas cuestiones se van resolviendo, surgen nuevas preguntas y nuevos campos de conocimiento que aparecen en el horizonte.

Así que el viaje no termina aquí; esto es solo el punto en que se concluye una investigación y se trazan nuevas líneas de investigación futura.

Esta investigación comenzó justo en los límites de lo inmaterial, en ese punto donde la materia o bien pierde su importancia o desaparece bajo el peso de la información y la experiencia.

Durante esta investigación, han emergido diferentes cuestiones, que no se han podido estudiar a fondo. Una elección consciente, a fin de mantener la coherencia del tema principal y respetar los límites de tiempo y espacio establecidos, evitando al mismo tiempo la desviación hacia cuestiones que no se relacionan tan estrechamente a los temas examinados aquí. Sin embargo, mi curiosidad como investigadora me ha estimulado a llevar estas preguntas un paso más allá, explorándolas en textos separados y publicaciones.⁵⁹³ Aquí me gustaría trazar estas líneas potenciales de investigación, las cuales considero dignas de tratarse en una investigación de posdoctorado o en futuras publicaciones académicas. Las líneas principales son las siguientes:

- a. Tecnologías de la información e investigación académica: nuevas formas de expandir el conocimiento
- b. El *Cultural Hacking* y el colectivismo en el ámbito digital, artístico y urbano.
- c. La percepción del cuerpo y del espacio en entornos de realidad aumentada.
- d. La disnea como metáfora del *corpus dolens* en la performance y el vídeo art.

⁵⁹³ Véase, por ejemplo:

Christina Grammatikopoulou, "Hacking: A New Political and Cultural Practice", en Lanfranco Aceti; Richard Rinehart; Ozden Sahin (eds.) *Not Here Not There, Leonardo Electronic Almanac*, Vol.18, Issue 6, 2013.

Christina Grammatikopoulou, "New media, new perceptions: Art as an encompassing and participatory experience", Chiel van den Akker; Susan Lêgene (eds.), *Museum Transfigurations. Curation and Co-creation of Collections in the Digital Age*, Berghan Books, 2013 (forthcoming).

Christina Grammatikopoulou, "Stepping towards the immaterial: Digital technology revolutionizing art", in Agnes Aljas, et.al. (Ed.), *Transforming Culture in the Digital Age*, Tartu: Estonian National Museum, Estonian Literary Museum, University of Tartu, 2010.

Christina Grammatikopoulou, "Ciber-respiración: Encuentros de cuerpo y tecnología" en Arte, Arquitectura Y Sociedad Digital (eds.), *Universos y Metaversos: Aplicaciones Artísticas de los Nuevos Medios*, Barcelona: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Sociedad Digital, 2010.

e. El lado visual de Beckett y su influencia en el arte contemporáneo.

La generalización del uso de las tecnologías de la información ha revolucionado la vida cotidiana, la cultura visual y la investigación académica, como se mencionó anteriormente. La investigación sobre las tecnologías de la información nos lleva al ámbito de las humanidades digitales, un nuevo campo de conocimiento que explora la intersección de la informática y las humanidades, lo que favorece la combinación de la investigación teórica con el multimedia y los entornos dinámicos, a fin de añadir nuevos métodos a la “caja de herramientas” de los académicos.

Esta perspectiva puede resultar muy útil al abordar el tema del *hacking* cultural, que se introdujo en el tercer capítulo. En una investigación futura, sería interesante explorar más a fondo cómo la idea del *hacking* cambia la dinámica existente dentro del espacio virtual y urbano, requiriendo un público más activo. En una futura investigación, el *hacking* debería ser visto en todas sus expresiones posibles, desde intervenciones de *Street Art* hasta acciones políticas.

Otro tema importante en la escena siempre cambiante de las tecnologías de la información es cómo la realidad aumentada está siendo implementada en la vida cotidiana a través de dispositivos móviles y cómo esta evolución influye en la percepción del espacio urbano y el cuerpo humano. En este sentido, las respuestas dadas en esta tesis acerca de cómo las experiencias culturales pueden cambiar la percepción serán una guía útil; a pesar de que aquí el objetivo principal era la respiración, observaciones similares se pueden hacer en cuanto a las obras de arte que abordan el cuerpo humano a través de diferentes perspectivas.

El tema de la respiración en la cultura visual ha sido explorado de una manera muy profunda, a pesar incluso de que al final tuve que dejar de lado un gran número de artistas y obras de arte, con el fin de mantener un enfoque más centrado y hacer un análisis más profundo de los artistas seleccionados. Entre los temas que solo se

mencionaron brevemente, la cuestión de la falta de aire es un tema importante para una investigación futura, en lo que se refiere a la representación del sufrimiento y el dolor en las artes visuales y la performance.

Durante mi investigación sobre el papel de la respiración en la performance, he desarrollado un gran interés por la obra de Samuel Beckett, desde la perspectiva de la historia del arte. Después de hacer un estudio a fondo del tema, se hizo evidente que, aunque los *estudios Beckettianos* (*Beckett studies*) es una línea muy popular de la investigación en el contexto de las disciplinas teatrales y literarias, hay muy pocos teóricos del arte que aborden su influencia en la cultura visual. Por lo tanto, sería un tema de investigación muy interesante profundizar en la relación de Beckett con las artes visuales, para ver cómo su imaginación creativa se vio estimulada por obras de arte visual, y, a su vez, cómo la obra de Beckett se convirtió en fuente de inspiración para artistas contemporáneos. En este sentido, se podrían seguir las conexiones relevantes presentadas en exposiciones de arte contemporáneo sobre artistas que han sido influenciados por Beckett y profundizar en la práctica artística contemporánea, con el fin de desarrollar un análisis académico exhaustivo sobre el tema.

Al igual que el final de cada respiración significa el comienzo de la siguiente, el final de esta tesis significa un comienzo, una exploración de nuevos caminos de investigación que se abren constantemente.

Referencias

Bibliografia

ABRAMOVIĆ, Marina; DENEGRI, Dobrila. *Performing Body*, Milan: Charta, 1998.

ASCOTT, Roy (ed.). *Reframing Consciousness*. Exeter, England and Portland, OR: Intellect Books, 1999.

ADORNO, Theodor. *Aesthetic Theory*, London: Continuum International Publishing Group, 2004.

ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, MA/ London: The MIT Press, 1999.

ANDRONIKOS, Manolis: ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ, Μανώλης, *Ο Πλάτων και η Τέχνη*, Αθήνα: Νεφέλη, 1986.

ARCHER, Michael. *Installation Art*, London: Smithsonian, 1994.

ARDENNE, Paul. *L'image corps, Figures de l'humain dans l'art du 20e siècle*, Paris: Regard, 2001.

ARDENNE, Paul, *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia: Cendeac, 2006.

ARISTÓTELES: ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ, *Φυσικά*. (Texto original) [online] <http://users.uoa.gr/~nektar/history/tributes/ancient_authors/Aristoteles/physica.htm> (Consulta: 6 de septiembre de 2011).

ARISTÓTELES: ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ, *Ποιητική*. (Texto original) [online] <http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante04/Aristoteles/ari_poi0.html> (Consulta: 6 de septiembre de 2011).

- ARISTOTLE [s.d], *Aristotle on the Soul: Prava Naturaliaa, On Breath*, London: William Heinemann Ltd & Harvard University Press, 1936.
- ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa, 1978 (1938).
- ASCOTT, Roy; SHANKEN, Edward (ed.). *Telematic Embrace, Visionary Theories of Art, Technology and Consciousness*, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2007.
- ATIK, Anne, *How It Was: A Memoir of Samuel Beckett*, London: Faber and Faber, 2001.
- AUSLANDER, Philip (ed.), *Performance, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, New York: Routledge, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, Bogotá: Fondo de la Cultura Económica, 1993 (1943),
- BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Space, The Classic Look at How We Experience Intimate Places*, Boston: Beacon Press, 1994 (1964).
- BADIOU, Alain. *On Beckett*, Manchester: Clinamen Press, 2003.
- BAIGORRI BALLARÍN, Laura. *Vídeo digital de creació*, Barcelona: UOC, 2007.
- BAIGORRI BALLARÍN, Laura. *Net.Art: Prácticas Estéticas y Políticas en la Red*, Madrid: Brumaria, 2006.
- BARTHES, Roland. *Critical Essays*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1972.
- BARTHES, Roland. *Image, Music, Text*, London: Fontana Press, 1977.

- BARTHES, Roland. *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, New York: Hill and Wang, 1985.
- BARTHES, Roland *S/Z*, Madrid: Siglo Ventiuno, 1980 (1970).
- BATAILLE, Georges. *Œuvres Complètes*, Paris: Gallimard, 1973, p.29.
- BAZZICHELLI, Tatiana. *Networking. The Net as Artwork*, Aarhus: Digital Aesthetics Research Center, Aarhus University, 2008.
- BECKETT, Samuel. *Collected Shorter Plays*, Grove Press, New York, 1994. Paris:
- BECKETT, Samuel. *First Love and Other Shorts*, New York: Grove Press, 1974.
- BECKETT, Samuel. *Ill Seen Ill Said*, London: Calder, 1982.
- BECKETT, Samuel. *Not I*, London: Faber & Faber, 1973.
- BECKETT, Samuel. *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris: Éditions de Minuit, 1992.
- BECKETT, Samuel. *Watt*, New York: Grove Press, 2009 (1953).
- BECKMAN, John (ed.). *The Virtual Dimension: Architecture, Representation, and Crash Culture*, New York, NY: Princeton Architectural Press, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos*, Buenos Aires: Taurus, 1989.
- BENJAMIN, Walter, *Selected Writings*, Volume 1 1913-1926, Cambridge, Mass. and London: the Belknap Press of Harvard University Press, 1996.
- BENKLER, Yochai. *The Wealth of Networks. How Social Production Transforms Markets and Freedom*, New Haven/ London: Yale University Press, 2006.

- BERNARD, Michel. *Le Corps*, Paris: Seuil, 1995.
- BERNHARD, Hans; LIZVLX; LUDOVICO, Alessandro (ed.), *Übermorgen.com, Media Hacking vs. Conceptual Art*, Basel: Christoph Merian, 2006.
- BERRY, Cicely. *Voice and the Actor*, London: Harrap, 1974.
- BÍRÓ, Yvette. *Turbulence and Flow in Film: The Rhythmic Design*, Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- BISHOP, Claire (ed.), *Participation*, London and Cambridge, MA: Whitechapel and The MIT Press, 2006.
- BLOCH, Ernst. *Aesthetics and Politics*, London: Verso, 1980.
- BOAL, Augusto. *Games for Actors and Non-Actors*, London: Routledge, 1992.
- BOLT, Barbara, *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*, New York: I.B. Tauris, 2004.
- BOSTON, Jane; COOK; Rena. *Breath in Action, The Art of Breath in Vocal and Holistic Practice*, London/ Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, New York: Lukas & Sternberg, 2002.
- BOURRIAUD, Nicolas *Postproducción, La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo 2007 (2002).
- BRADLEY, Will; ESCHE, Charles. *Art and social change. A critical reader*, London: Tate Publishing/Afterall, 2007.

BRAND, Stewart. *The Media Lab: Inventing the Future at MIT*, New York: Penguin Books, 1989.

BRETON, André. *Nadja*, New York: Grove Press, 1960 (1928).

BURNET, John, *Platonis Opera*, Oxford 1967 (1907).

BURNHAM, Jack. *Beyond Modern Sculpture: The effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*, New York: George Braziller, 1968.

BUSKIRK, *The contingent object of Contemporary Art*, Cambridge, Massachusetts / London, England: The MIT Press, 2003.

CABANNE, Pierre. *Dialogues with Marcel Duchamp*. London: Thames and Hudson, 1971.

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1973 (1961)

CALVINO, Italo. *Under the Jaguar Sun*, New York: Harcourt Brace, 1988.

CAMMAERTS, Bart; CARPENTIER, Nico. *Reclaiming the media. Communication rights and democratic media roles*. Bristol / Chicago: Intellect, 2007.

CARVAJAL, Rina; RUIZ, Alma (eds.). *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999.

CAREL, Havi. *Life and Death in Freud and Heidegger*, Rodopi: Amsterdam/New York, 2006.

CASANOVAS BOHIGAS, Anna. "Cibercultura: El cuerpo esfumado", en AZPEITIA, M.; BARRAL, M.J.; DÍAZ, L.E.; GONZÁLEZ CORTÉS, E.; MORENO, T.;

YAGO, T. (eds.), *Piel Que Habla, Viaje a través de los cuerpos femeninos*, Barcelona: Icaria, 2001.

CASANOVAS BOHIGAS, Anna. “Dali i el videoart. Influencias dalinianas”, en CIRLOT, Lourdes; VIDAL, Mercè (eds.), *Salvador Dalí I les Arts: Historiografia I Crítica Al Segle XXI*

CASANOVAS, Anna. “Cultura y Cine Cyberpunk. Distopias, virtualidades y resistencias”, en ARTE, ARQUITECTURA Y SOCIEDAD DIGITAL, *Universos y Metaversos, Aplicaciones artísticas de los nuevos medios*, Barcelona: Arte, Arquitectura y Sociedad Digital, 2010.

CASANOVAS, Anna, “Del cine al móvil: Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento”, en ARTE, ARQUITECTURA Y SOCIEDAD DIGITAL, *Arte y arquitectura digital, Net.Art y Universos Virtuales*, Barcelona: Arte, Arquitectura y Sociedad Digital, 2008.

CASANOVAS, Anna, “El arte de la luz y la ciudad”, en CIRLOT, Lourdes; BUXÓ, Ma Jesús; CASANOVAS, Anna; ESTÉVEZ, Alberto T., *Arte, Arquitectura y Sociedad Digital*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2006, pp.111-115.

CASTELLS, Manuel, *La era de la información*, Madrid: Alianza editorial, 1996.

CATALÀ DOMÉNECH, Josep M., *La violación de la mirada. La imagen entre el ojo y el espejo*, Madrid: Los Libros de Fundesco, 1993.

CAVARERO, Adriana. *For More Than One Voice, Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Stanford: Stanford University Press, 2005.

- CHRISTOPHER, Roy (ed.), *Follow for now: Interviews with friends and heroes*, Seattle, WA: Well-Red Bear, 2006.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte Povera*, London: Phaidon, 1999.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 2006 (1958).
- CIRLOT, Lourdes, “Arte, Arquitectura y Sociedad Digital. El Museo Virtual de la Universidad de Barcelona”, en ARTE, ARQUITECTURA Y SOCIEDAD DIGITAL, *Universos y Metaversos, Aplicaciones artísticas de los nuevos medios*, Barcelona: Arte, Arquitectura y Sociedad Digital, 2010.
- CIRLOT, Lourdes, “El imaginario en el arte digital: Antecedentes”, en ARTE, ARQUITECTURA Y SOCIEDAD DIGITAL, *Arte y arquitectura digital, Net.Art y Universos Virtuales*, Barcelona: Arte, Arquitectura y Sociedad Digital, 2008.
- CIRLOT, Lourdes, *Historia del arte, Últimas tendencias*, Barcelona: Planeta, 1997.
- CIRLOT, Lourdes, “La revitalización de las imágenes del cuerpo renacentista en la obra de Bill Viola”, en CIRLOT, Lourdes; BUXÓ, Ma Jesús; CASANOVAS, Anna; ESTÉVEZ, Alberto T., *Arte, Arquitectura y Sociedad Digital*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2006, pp.9-16.
- CIRLOT, Lourdes (ed.), *Primeras vanguardias artísticas, Textos y documentos*, Barcelona: Editorial Labor, 1993.
- CIURANS, Enric, *El teatre viu, una resistència cultural*, Barcelona : Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, 2009.
- CLASSEN, Constance; HOWES, David; SYNNOTT, Anthony. *Aroma, The Cultural History of Smell*, London: Routledge, 1994.

- CONNOR, Steven, *Postmodernist Culture: an Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford: Wiley-Blackwell, 1989.
- CONNOR, Steven. *Samuel Beckett: Repetition, Theory, and Text*, Aurora, Colorado: The Davies Group, 2006.
- CONNOR, Steven. *The Book of Skin*, London: Reaktion Books, 2004.
- CONNOR, Steven. *The Matter of Air, Science and Art of the Ethereal*, London: Reaktion Books, 2010.
- COX, Geoff; KRYSA, Joasia (eds.). *Engineering Culture*, New York: Autonomedia, 2005
- DASKALOTHANANIS, Nikos: ΔΑΣΚΑΛΟΘΑΝΑΣΗΣ, Νίκος, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Αθήνα: Άγρα, 2004.
- DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano*, México D.F.: Universidad Iberoamericana, 1996
- DE KERCKHOVE, Derrick. *The Architecture of Intelligence*, Basel: Birkhäuser, 2001.
- DE KERCKHOVE, Derrick. *The Skin of Culture. Investigating the New Electronic Reality*, London: Kogan Page, 1997.
- DE LANDA, Manuel, *War in the Age of Intelligent Machines*, New York: Zone Books, 1991.
- DEBORD, Guy. *The Society of the Spectacle*, 1983 (1967). Detroit: Black and Red.
- DEETZ, James. *In Small Things Forgotten: An archaeology of American life*, New York: Anchor Books, Doubleday, 1977.

DELEUZE, Gilles, *Difference and Repetition*, London: Continuum International Publishing Group, 2004 (1968).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Gestes d'Air et de Pierre, Corps, Parole, Souffle, Image*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2005.

DOURISH, Paul. *Where the Action Is: The Foundations of Embodied Interaction*, Cambridge, Massachusetts/ London: The MIT Press, 2001.

DRUCKERY, Timothy (ed.). *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*, New York: Aperture, 1996.

ELYTIS, Odysseus: ΕΛΥΤΗΣ, Οδυσσεύς, *Σαπφώ*, Αθήνα: Ίκαρος, 1984.

EPIKOUROS: ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ, *Οι τρεις επιστολές*, Πάτρα: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Πατρών, 1996.

FITZPATRICK, Kathleen. *Planned Obsolescence: Publishing, Technology and the Future of the Academy*, New York: New York University Press, 2011.

FRY, Edward F. (ed.). *On the Future of Art*, New York: The Viking Press, 1970.

GENDRON, Sarah, *Repetition, difference, and knowledge in the work of Samuel Beckett, Jacques Derrida and Gilles Deleuze*, New York: Peter Lang Publishing, 2008.

GIBSON, William. *Neuromante*, Madrid: Minotauro 1984.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London: Phaidon, 1977.

- GRAMMATIKOPOULOU, Christina: ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΠΟΥΛΟΥ, Χριστίνα. *Η ζωγράφος Σοφία Λασκαρίδου* (Master Dissertation), Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, 2007.
- GRAU, Oliver. *Virtual Art, From Illusion to Immersion*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003.
- GUASCH, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-2007*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2009 (1997).
- GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX, Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- HANSEN, Mark B. N. *Bodies in Code: Interfaces With Digital Media*. New York/London: Routledge, 2006.
- HANSEN, Mark B. N. *New Philosophy for New Media*, Cambridge: MIT Press, 2004.
- HARAWAY, Donna. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York/London: Routledge/ Free Association Books, 1991.
- HARMON, Maurice (ed.), *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, Cambridge MA: Harvard University Press, 1988.
- HEIDEGGER, Martin, *Conferencia y Artículos*, Barcelona: Serbal, 1994.
- HEIDEGGER, Martin. *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2000
- HEIDEGGER, Martin. *Poetry, Language and Thought*, New York: Harper & Row, 2001 (1971).

HEIDEGGER, Martin. *Filosofía, Ciencia y Técnica*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.

HEIDEGGER, Martin. *Ser y Tiempo*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1993 (1927),

HEUSSER, Hans-Jörg; IMESCH, Kornelia. *Art & Branding. Principles – Interaction – Perspectives*, ed., Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2006.

HIPPOCRATES, *On the sacred disease*, Paris: E. Littre, 1849.

HOLLAND, Nancy J.; HUNTINGTON, Patricia J. *Feminist Interpretations of Martin Heidegger*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 2001.

HOMER: ΟΜΗΡΟΣ, *Ιλιάς* (Texto original) [online] <<http://el.wikisource.org/wiki/Ιλιάς>> (Consulta: 6 de septiembre de 2011).

HORN, Eva; KAUFMANN, Stefan; BRÖCKLING, Ulrich; *Grenzverletzer: von Schmugglern, Spionen und anderen subversiven Gestalten*, Berlin: Kadmos, 2002.

HUSSERL, Edmund. *Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy: Second book*, Dordrecht, the Netherlands: Kluwer, 1989 (1952).

IHDE, Don *Los cuerpos en la tecnología: Nuevas ideas acerca de nuestro cuerpo*, Barcelona: UOC, 2004 (2002).

IHDE, Don. *Postphenomenology and Technoscience*, New York: Suny Press, 2009.

- IHDE, Don. *Listening and Voice, Phenomenologies of Sound*, New York: State University of New York Press, 2007.
- IHDE, Don. *Technics and praxis*, Dordecht: D. Reidel Publishing Group, 1979.
- IRIGARAY, Luce. *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*, London, 1999.
- IRIGARAY, Luce. *Between East and West*, New Delhi: New Age Books, 2002.
- SANDYWELL, Barry; HEYWOOD, Ian (eds.). *The Handbook of Visual Culture*, London and New York: Berg, 2012.
- JAUSS, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- JENKS, Chris (ed.). *Visual Culture*, Routledge Editions: London and New York, 1995.
- JONES, Amelia (ed.). *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Maden/Oxford/ Victoria: Blackwell, 2006.
- JONES, Caroline A. (ed). *Sensorium, Embodied Experience, Technology and Contemporary Art*, Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- KAPROW, Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley: University of California Press, 1993.
- KARATZOGIANNI, Athina; KUNTSMAN, Adi (eds.). *Digital Cultures and the Politics of Emotion: Feelings, Affect and Technological Change*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
- KAZANTZAKIS, Nikos: KAZANTZAKΗΣ, Νίκος, *Ασκητική*, Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2009 (1927).

KELLY, Caleb (ed.). *Sound*, Cambridge, MA/ London: Whitechapel Gallery & MIT Press 2011.

KHUT, George P. *Development and Evaluation of Participant-Centred Biofeedback Artworks*, Phd dissertation, Sydney: School of Communication Arts, University of Western Sydney, 2006.

KIRK G. S.; RAVEN, J. E.; SCHOFIELD M. (eds). *The Presocratic Philosophers: A Critical History with a Selection of Texts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983 (1957).

KLEIN, Yves. *Overcoming the problematics of art: The writings of Yves Klein*, Putnam, Connecticut: Spring Publications, 2007.

KNOWLSON, James, *Damned to fame, The Life of Samuel Beckett*, London: Bloomsbury Publishing plc, 1997.

KRYSA, Joasia (ed.), *Curating Immateriality: the Work of the Curator in the Age of Network Systems*, New York: Autonomedia, 2006.

KUPPERS, Petra. *The Scar of Visibility, Medical Performances and Contemporary Art*, Minneapolis, MN: The University of Minnesota Press, 2007.

LABELLE, Brandon. *Background Noise: Perspectives on Sound Art, New York and London*: Continuum Publishing Group, 2006.

LAWRENCE, D. H. *The Works of D. H. Lawrence*, Hertfordshire: Wordsworth, 2006.

LANDOW, George P. *Hypertext 3.0: Critical theory and new media in an era of globalization*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.

LEDER, Drew. *The Absent Body*, Chicago: University of Chicago Press, 1990.

- LEE GAFFIELD-KNIGHT, Richard, *Antonin Artaud in Theory Process and Praxis or For Fun and Prophet*, New York: State University of New York at Binghamton, 1993.
- LÉVY, Pierre, *Cibercultura, Informe al consejo de Europa*, Barcelona: Anthropos, 2007.
- LÉVY, Pierre, *Inteligencia colectiva: Por una antropología del ciberespacio*, Habana: Organización Panamericana de Salud, 2004.
- LESSIG, Lawrence. *Remix. Making art and commerce thrive in the hybrid economy*, London: Bloomsbury, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *The visible and the invisible*, Chicago 1968.
- LIPPARD, Lucy, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid: Akal, 2004 (1973)
- LORRAINE, Tamsin. *Irigaray and Deleuze, Experiments in Visceral Philosophy*, New York: Cornell University Press, 1999.
- LOVEJOY, Margot. *Digital Currents, Art in the Electronic Age*, London: Routledge, 2005.
- LOVEJOY, Margot; VESNA, Victoria; PAUL, Christiane. *Context Providers: Conditions of Meaning in Media Arts*, Bristol/ Chicago: Intellect, 2011.
- LUDLOW, Peter. *Crypto Anarchy, Cyberstates, and Pirate Utopias*, Cambridge, Massachusetts/ London, England: The MIT Press, 2001.
- LYOTARD, Jean François. *Lo Inhumano, Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires: Manantial, 1991.

MACAULEY, David. *Elemental Philosophy: Earth, Air, Fire, and Water as Elemental Ideas*, New York: State University of New York, 2010.

MALEVICH, Kasimir. *The Non-Objective World*, Dover Publications, 2003.

MALLOY, Judy (ed.). *Women, Art and Technology*, Massachusetts: The MIT Press, 2003.

MANOVICH, Lev. *Info-Aesthetics*, Bloomsbury, 2012.

MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001.

MARCADE, Bernhard. *Marcel Duchamp: La vida a crédito*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008.

MCEVILEY, Thomas. *Art, Love, Friendship, Marina Abramovic and Ulay, Together & Apart*, New York: Documentext, McPherson & Company, 2010.

MCKENZIE, Wark. *A Hacker Manifesto*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.

MC MILLAN, Dougald; FEHSENFELD, Martha. *Beckett in the Theater*, London: John Calder Ltd, 1988.

MCROBERT, Laurie. *Char Davies' Immersive Virtual Art and the Essence of Spatiality*, Toronto: University Studio Press, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception*, New York: Routledge, 2005 (1945).

MEYER-DINKGRÄFE, Daniel. *Approaches to Acting: Past and Present*, New York: International Publishing Group, 2001.

- MIDDENDORF, Ilse. *The Perceptible Breath*, Paderborn: Junfermann-Verlag, 1990.
- MORGAN, Robert C. *Bruce Nauman*, Baltimore, Maryland: The Johns University Press, 2002.
- MORTENSEN, Ellen (ed.), *Sex, Breath and Force: Sexual Difference in a post-feminist era*, Oxford: Lexington Books, 2006.
- NAIR, Sreenath. *Restoration of Breath, Consciousness and Performance*, Amsterdam: Rodopi, 2007.
- NAUMAN, Bruce; KRAYNAK, Janet. *Please pay attention please: Bruce Nauman's words, Writings and Interviews*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Edaf, 1998 (1872).
- O'DELL, Cathy. *Contract With the Skin, Masochism, Performance Art and the 1970s*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1998.
- ONIAN BROXTON, Richard. *The Origins of European Thought: About the Body, the Mind, the Soul, The World, Time and Fate*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011 (1951).
- OPPENHEIM, Lois. *The painted Word: Samuel Beckett's dialogue with art*, Michigan: University of Michigan Press, 2000.
- PILLING, John (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- PLATO: ΠΛΑΤΩΝ. *Συμπόσιον* (Texto Original) [online]
<<http://el.wikisource.org/wiki/Συμπόσιον>> (Consulta: 7 de septiembre de 2011).

- PLATO. *Theaetetus*, (Texto Original) [online]
<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0171%3Atext%3DTheaet.%3Asection%3D152a>> (Consulta: 10 de agosto de 2012).
- PLATO: ΠΛΑΤΩΝ. *Τιμαίος*, Αθήνα: Κάκτος, 1993.
- PLUTARCH. *On the E at Delphi*, (Texto Original)
[online] <http://el.wikisource.org/wiki/Περί_του_Ει_του_Εν_Δελφοίς>
(Consulta: 6 de septiembre de 2011).
- POLANSKY, Ronald. M. *Aristotle's De Anima*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- PROUST, Marcel *Swann's Way*, Middlesex: The Echo Library, 2006
- PRYCE, Eva. *Invisible transformations in the work of Nikos Navridis*, London: Foyle, 2007.
- RAMIREZ, Juan Antonio. *Corpus solus, Para un mapa de cuerpo en el arte contemporaneo*, Madrid: Siruela, 2003.
- RICHARDS, Mary. *Marina Abramović*, Routledge: New York, 2010.
- RIGOPOULOU, Pepi: ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ, Πέπη. *Το σώμα, Ικεσία και απειλή*, Αθήνα> Πλέθρον, 2003.
- RIHA, Daniel; MAJ, Anna (eds.). *The Real and the Virtual: Critical Issues in Cybercultures*, Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2009
- RILKE, R. M. *Sonnets to Orpheus*, Connecticut: Wesleyan University, 1987.

- SALTER, Chris. Entangled. *Technology and the Transformation of Performance*, Boston: MIT Press, 2010.
- SALABERT, Pierre. *El infinito en un instante*, Medellín: Universidad Nacional, 1993.
- SALABERT, Pierre. *Pintura anémica, cuerpo suculento*, Barcelona: Laertes, 1993.
- SALABERT, Pierre. *La Redención de la carne: hastío del alma y elogio de la pudrición*, Murcia: Cendeac, 2004.
- SALVAT, Ricard. *Quan el temps es fa espai, La professió de mirar*, Barcelona: Institut del Teatre, 1999.
- SCHIMMEL, Paul; STILES, Kristine. *Out of actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, New York: Thames and Hudson, 1998.
- SCHIPHORST, Thecla. *The Varieties of User Experience. Bridging Embodied Methodologies from Somatics and Performance to Human Computer Interaction*. PhD dissertation, Plymouth: University of Plymouth, 2008.
- SCHREIBMAN, Susan; SIEMENS, Ray; UNSWORTH, John. *A Companion to Digital Humanities*, Malden, MA/Oxford/Carlton: Blackwell, 2004.
- SOUZA E SILVA, A. *From cyber to hybrid: mobile technologies as interfaces of hybrid spaces*. *Space & Culture*, 9 (3), 2006, pp.261-278.
- STEWART, Garrett. *Bookwork: Medium to Object to Concept to Art*, Chicago: The University of Chicago Press, 2011.
- STIEGLER, Bernard. *Économie de l'hypermatériel et psychopouvoir, Entretiens avec Philippe Petit et Vincent Bontems*, Paris: Mille et une nuits, 2008.

- STOCKER, Gerfried; SOMMERER, Christa; MIGNONNEAU, Laurent. *Christa Sommerer and Laurent Mignonneau: interactive art research*, Vienna: Springer Verlag, 2009.
- SULLIVAN, Graeme. *Art practice as research: Inquiry in the visual arts*. Thousand Oaks, CA: SAGE, 2005.
- THOMPSON, Evan. *Mind in Life. Biology, Phenomenology and the Sciences of the Mind*, Cambridge, Massachusetts /London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2007.
- VALÉRY, Paul. *The Collected Works of Paul Valéry*, New Jersey: Princeton University Press, 1971.
- VAN DEN BRAEMBUSSCHE, Antoon, *Thinking Art*, Brussels: Springer, 2009.
- VAN DER EIJK, Philip J. *Medicine and philosophy In classical antiquity, Doctors and Philosophers on Nature, Soul, Health and Disease*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- VIDAL I JANSÁ, Merce. *1912 : l'exposició d'art cubista de les Galeries Dalmau*, Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 1996.
- VIOLA, Bill; VIOLETTE, Robert (ed.). *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994*, London: Thames & Hudson, 1996.
- WALKER, Jill. *Fiction and Interaction, how clicking a mouse can make you part of a fictional world*, (Doctoral Thesis) Department of Humanistic Informatics, University of Bergen, Norway, 2003.
- WANDS, Bruce. *Art of the Digital Age*, London: Thames & Hudson, 2006.

WEST, Sarah. *Say It: The Performative Voice in the Dramatic Works of Samuel Beckett*, PhD dissertation, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2008.

WILSON, Stephen. *Information Arts, Intersections of art, science and technology*. Cambridge, Massachusetts / London: The MIT Press, 2002.

YOURCENAR, Marguerite. *Memorias de Adriano*, Barcelona: Salvat, 1994.

ZACHAROPOULOU, Katerina: ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΥ, Κατερίνα, *Για τα πράγματα που λείπουν*, Αθήνα: Άγρα, 2009.

Catálogos de exposiciones

ABRAMOVIĆ, Marina et.al., *Artist/Body, Performances 1969-1998*, Milano: Charta, 1998.

BARR, Alfred H. *Art in our time: an exhibition to celebrate the tenth anniversary of the Museum of Modern Art and the opening of its new building, held at the time of the New York World's Fair*, New York: Ayer Publishing, 1939.

BLUME, Eugen; HÜRLIMANN, Annemarie; SCHNALKE, Thomas; TYRADELLIS, Daniel. *Schmerz, Kunst und Wissenschaft*, Berlin: Dumont, 2007.

BURNHAM, Jack. *Software - Information Technology: Its New Meaning for Art*, New York: Jewish Museum, 1970

CANDELA, Iria; MARÍ, Bartomeu; TORRES, Francesc. *Da Capo*, Barcelona: Edicions de l' Eixample, 2008.

CELANT, Germano; MANZONI, Piero; THOMPSON, Jo. *Piero Manzoni*, Charta : London 1998.

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEO; PENONE, Giuseppe. *Giuseppe Penone, 1968-1978*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1999.

IIES, Chrissie. *Marina Abramović, Objects, Performance, Video, Sound*, Oxford/Stuttgart: Museum of Modern Art / Hansjörg Mayer, 1995.

LEVIN, Elias et. al. *Nikos Navridis: La cuestión de la edad del vacío*, Mexico: UNAM, 1999.

MANZONI, Piero. *Piero Manzoni Paintings, Reliefs & Objects*, London 1974.

KOSKINA, Katerina. *Nikos Navridis*, Athens: Kafayan Gallery, 1995.

PAPANIKOLAOU, Miltiadis M. (ed.) *The Conquest of the Air, an Adventure in 20th-Century Art*, Milan: 5 Continents, 2002.

PENONE, Giuseppe. *Giuseppe Penone*, Barcelona: Fundació La Caixa, 2004

VALIE EXPORT; FLECK, Robert. *Valie Export's Visual Syntagmatics*, Philadelphia: Goldie Paley Gallery, 2000.

VVAA. *Kimsooja: Conditions of Humanity*, Lyon: Contemporary Art Museum, 2003

VVAA. *Kimsooja To Breathe-A Mirror Woman*, Madrid, 2006

Imerografía

“Ānāpānasatisuttam”, en Majjhima Nikaya 118, <<http://www.ancient-buddhist-texts.net/Texts-and-Translations/Anapanasati/Anapanasatisuttam-2.htm>> (Consulta: 12 de julio de 2012).

ANDERSSON, Jonas. “For the Good of the Net: The Pirate Bay as a Strategic Sovereign”, *Culture Machine* 10, 2009.

ANDERSON, Laurie. “Interview with Marina Abramović”, *Bomb*, issue 84, Summer 2003. [online] <<<http://ombsite.com/issues/84/articles/2561>> (Consulta: 3 de agosto de 2011)

BAIGORRI Laura. “Vídeo y creación colectiva: azar y necesidad”, *Creación e Inteligencia Colectiva* [online] <<http://www.zemos98.org/festivales/zemos987/pack/pdf/laurabaigorri.pdf>> (Consulta: 15 de agosto de 2012)

BAKKE, Monika (ed.). *The Life of Air, Dwelling, Communicating, Manipulating*, Open Humanities Press, 2011. [online] <<http://www.livingbooksaboutlife.org/books/Air/Introduction>> (Consulta: 5 de agosto de 2012)

BARTLEM, Edwina. ‘Reshaping Spectatorship: Immersive and Distributed Aesthetics’, *The Fibreculture Journal*, issue 7, 2005. [online] <<http://seven.fibreculturejournal.org/fcj-045-reshaping-spectatorship-immersive-and-distributed-aesthetics>> (Consulta: 10 de noviembre de 2011).

- BECKER, Barbara. "Cyborgs, Agents, and Transhumanists: Crossing Traditional Borders of Body and Identity in the Context of New Technology", *Leonardo*, Vol. 33, No. 5, 2000, pp. 361-365.
- BELOFF, Laura. "When The Cables Leave, The Interfaces Arrive - immaterial networks and material interfaces", *Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research*, Volume 4.3, 2006, pp.211-220.
- BENSO, Silvia. "Psychē, Pneuma and Air: Levinas and Anaximenes in Proximity", *Athena*, 2006, Nr.2. <<http://lkti.lt/athena/pdf/2/16-28.pdf>> (Consulta: 12 de mayo de 2012)
- BISHOP, Claire; GROYS, Boris, "Bring the Noise", Tate ETC., Issue 16, Summer 2009. [online]
<<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue16/futurism1.htm>> (Consulta: 6 de septiembre de 2011).
- BRETT, Guy. "Lygia Clark: In search of the body", *Art in America*, July, 1994.
- BROECKMANN, Andreas. "Reseau/Resonance: Connective Processes and Artistic Practice", *Leonardo*, Vol. 37, No. 4, 2004, pp. 281-284.
- BURNHAM, Jack. "Systems aesthetics", *Artforum*, vol.7, n.1, 1968.
- BUSH, Vannevar. "As we may think", *The Atlantic*, July 1945. [online] (Consulta: 25 de mayo de 2012) [online]
<<http://www.theatlantic.com/doc/194507/bush>>
- CAREL, Havi. "Phenomenology and its application in medicine", *Theoretical Medicine and Bioethics*, v.32, November 2011, pp.33-46.

- CAREL, Havi. "Take my breath away: A phenomenology of breathlessness", *Tate Modern, London*. November 16, 2007 (lecture)
- CARMAN, Taylor. 'The Body in Husserl and Merleau-Ponty', in *Philosophical Topics*, v.27, No.2, Fall, 1999.
- CARR, Cynthia. "Marina Abramović seeks the higher self through the body in extremis", *Village Voice*, New York, 25 November, 1997.
- CARRIER, David. «Μουσειακός σκεπτικισμός: Η νοσταλγία της επίσκεψης», *Μουσεία 06, Διαλέξεις και μελέτες για τις πολιτισμικές σπουδές και τις εικαστικές τέχνες*, Ζήτη: Θεσσαλονίκη 2012, pp.96-113.
- CHABERT, Pierre. "The Body in Beckett's Theatre", *Journal of Beckett Studies*, no.8, Autumn 1982, pp.23-28. [online] <<http://www.english.fsu.edu/jobs/num08/Num8Chabert.htm>> (Consulta: 6 de septiembre de 2011).
- CONNOR, Steven, "Steam Radio: On Theatre's Thin Air", *London Theatre Seminar*, Lecture, 2003. [online] <<http://www.stevenconnor.com/mouthful>> (Consulta: 5 de agosto de 2011).
- CONNOR, Steven, "Whisper Music", conferencia, Symposium *Take a Deep Breath*. Tate Modern, London, 16 November 2007. [online] <<http://www.stevenconnor.com/whispermusic>> (Consulta: 5 de agosto de 2011).
- CUBITT, Sean. 'On Interpretation: Bill Viola's The Passing' in *Screen*, v.36, Summer, 1995.
- CYSARZ, Dirk, Von Bonin Dietrich, Lackner Helmut, Heusser Peter, Moser Maximilian, Bettermann Henrik, "Oscillations of heart rate and

respiration synchronize during poetry recitation", *American Journal of Physiology*, AJP – Heart, August 5, 2004, vol. 287 no. 2 H579-H587. [online] <<http://ajpheart.physiology.org/content/287/2/H579.full>> (Consulta: 5 de agosto de 2011).

DE MENEZES, Maria Eugênia, "O eloquente silêncio de Samuel Beckett", *Resta Pouco A Dizer*, January 2011 [online] <<http://restapoucoadizer.wordpress.com/2011/01/07/o-eloquente-silencio-de-samuel-beckett>> (Consulta: 5 de agosto de 2011).

DENGERINK CHAPLIN, Adrienne. "Art and Embodiment: Biological and Phenomenological Contributions to Understanding Beauty and the Aesthetic", *Contemporary Aesthetics*, V.3, 2005. [online] <<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=291>> (Consulta: 15 de noviembre de 2011)

DROHOJOWSKA-PHILIP, Hunter; VIOLA, Bill. "The Self-Discovery Channel", *Art News*, v.96, November 1997.

DOUGLAS, Sarah. "Bill Viola, Interview", *Artinfo*, May 11, 2007, <<http://www.artinfo.com/news/story/1484/bill-viola>> (Consulta: 15 de julio de 2012)

ECO, Umberto, "Rasa and Taste: A Difficult Synonymy", *Conference Transcultural on Reciprocal Knowledge Cultures of Knowledge*. Goa, Pondicherry, New Delhi, October 2005. Lecture. [online] <<http://www.umbertoeco.it/CV/Rasa%20and%20Taste.pdf>> (Consulta: 6 de septiembre de 2011).

- ELSENAAR, Arthur; SCHA, Remko. "Electric Body Manipulation as Performance Art: A Historical Perspective", *Leonardo Music Journal*, Vol.12, pp.17-28, 2002.
- EXPORT, VALIE, "Glottis", 2007 [online]
<[http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=2237&tx_ttnews\[backPid\]=51&cHash=c4887f3409](http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=2237&tx_ttnews[backPid]=51&cHash=c4887f3409)> (Consulta: 5 de agosto de 2011).
- FADINI, Ubaldo, "Remarks on Art, Cyberspace and Sociality", *Iris: European Journal of Philosophy & Public Debate*, Vol. 1 Issue 1, April 2009, pp.229-237.
- FERREIRA, Eduardo (2008), "...respiração mais...", *Digerindo Arte*, 2008 (Blog entry) [online] <<http://digerindoarte.blogspot.com/2008/10/respirao-mais.html>> (Consulta: 5 de agosto de 2011).
- FLEISCHER Rasmus; TORSSON, Palle P. "The Grey Commons – Strategic Considerations in the Copyfight" (lecture, *22C3 Conference*, Berlin, December 2005), 2005, [online] (Consulta: 10 de abril de 2012) [online] <<http://events.ccc.de/congress/2005/fahrplan/attachments/627-Thegreycommons.rtf>>.
- GIBSON, William. "God's Little Toys. Confessions of a cut & paste artist", *Wired*, Issue 13.07, July 2005 [online]
<<http://www.wired.com/wired/archive/13.07/gibson.html>> (Consulta: 24 de septiembre de 2012)
- GONTARSKI, S.E., "Reinventing Beckett", *Modern Drama*, Volume 49, Number 4, Winter 2006.

GOY, Bernard, "Interview with Marina Abramović", *Journal of Contemporary Art*, June 1990.

[online] <<http://www.jca-online.com/Abramovic.html>> (Consulta: 6 de septiembre de 2011).

GRAMMATIKOPOULOU, Christina. "A handful of earth and three breaths: Notes on Danae Stratou", *Interartive*, #8, March 2009. <http://interartive.org/2009/03/desert_breath> (Consulta: 30 de julio de 2012)

GRAMMATIKOPOULOU, Christina. "A leading role for the audience: Kim Gordon's sonic challenges and visual reflections", *Interartive*, #7, February 2009. [online] <<http://interartive.org/index.php/2009/02/sonic-youth>> (Consulta: 20 de septiembre de 2012)

GRAMMATIKOPOULOU, Christina. "Beyond Materiality: A digital revolution in life, art and logos", *Interartive*, #10, May-June 2009. [online] <<http://interartive.org/index.php/2009/06/hypertext-digital-art>> (Consulta: 20 de septiembre de 2012)

GRAMMATIKOPOULOU, Christina. "Canvas in a (film) frame: The role of painting in Jim Jarmusch's *Limits of Control* and Jean Luc Godard's *Pierrot le Fou*", *Interartive*, #16, December 2009. [online] <<http://interartive.org/index.php/2009/12/jarmusch-godard>> (Consulta: 20 de septiembre de 2012)

GRAMMATIKOPOULOU, Christina. "Ciber-respiración: Encuentros de cuerpo y tecnología" en ARTE, ARQUITECTURA Y SOCIEDAD DIGITAL (eds.), *Universos y Metaversos: Aplicaciones Artísticas de los Nuevos Medios*, Barcelona: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Sociedad Digital, 2010, pp.85-93.

GRAMMATIKOPOULOU, Christina. "Different colors, different shades: among the sounds and colors of *Unknown Pleasures*", *Interartive*, #11, July 2009. [online] <http://interartive.org/index.php/2009/07/unknown_pleasures> (Consulta: 20 de septiembre de 2012)

GRAMMATIKOPOULOU, Christina. "Edith Kollath: Nothing will ever be the same again", *Interartive*, No.41, March, 2012 [online] <<http://interartive.org/2012/03/edith-kollath>> (Consulta: 15 de agosto de 2012).

GRAMMATIKOPOULOU, Christina. "Hacking: A New Political and Cultural Practice", *Not Here Not There, Leonardo Electronic Almanac*, Vol.18, Issue 6, 2013.

GRAMMATIKOPOULOU, Christina. "Holy Pop! The making of Icons in Contemporary Culture", *Interartive*, #33, June 2011 [online] <<http://interartive.org/index.php/2011/06/holy-pop-icons>> (Consulta: 20 de septiembre de 2012)

GRAMMATIKOPOULOU, Christina. "New media, new perceptions: Art as an encompassing and participatory experience", Chiel van den Akker; Susan Lêgene (eds.), *Museum Transfigurations. Curation and Co-creation of Collections in the Digital Age*, Berghan Books, 2013 (forthcoming).

GRAMMATIKOPOULOU, Christina. "Respira! Respiración, aliento y susurros en las prácticas artísticas contemporáneas", *Interartive*, #31, April 2011. [online] <<http://interartive.org/2011/04/respira>> (Consulta: 20 de septiembre de 2012)

GRAMMATIKOPOULOU, Christina. "Montando Beckett: Hirst, Navridis y hermanos Guimarães tomando un *Aliento*", *Interartive*, Issue No.4,

November, 2008 <<http://interartive.org/2008/11/beckett>> (Consulta: 20 de julio de 2011).

GRAMMATIKOPOULOU, Christina. “Salto al vacío: Los héroes de Wim Wenders y Yves Klein levitan”, *Interartive*, #5, December 2008. [online] <<http://interartive.org/2008/12/wim-wenders-2>> (Consulta: 20 de septiembre de 2012)

GRAMMATIKOPOULOU, Christina. “Shades of the immaterial: Different Approaches to the ‘Non-Object’”, *Interartive*, No.40, February, 2012, <<http://interartive.org/2012/02/shades-of-the-immaterial>> (Consulta: 10 de abril de 2012).

GRAMMATIKOPOULOU, Christina. “Stepping towards the immaterial: Digital technology revolutionizing art”, en ALJAS Agnes, et.al. (Ed.), *Transforming Culture in the Digital Age*, Tartu: Estonian National Museum, Estonian Literary Museum, University of Tartu, 2010, pp.367-372

GRAMMATIKOPOULOU, Christina. “Un cruce de mito, historia y cine: La Oresteia de Esquilo en la película de Theo Angelopoulos *Thiasos* (El viaje de los comediantes, 1975)”, *Interartive*, #1, June 2008. [online] <<http://interartive.org/2008/06/angelopoulos>> (Consulta: 20 de septiembre de 2012)

GRAMMATIKOPOULOU, Christina, “Women, art and education in early 20th century Greece”, *Interartive*, #12, August 2009. <<http://interartive.org/index.php/2009/08/women-art-education>> (Consulta: 10 de julio de 2012)

- GRAMMATIKOPOULOU, Christina. “Words of Air: Breath, Voice and Poetry”, *Interartive*, #35, September 2011. [online]
<<http://interartive.org/index.php/2011/09/words-of-air-breath-voice-and-poetry>> (Consulta: 6 de septiembre de 2011).
- GREGOS, Katerina. ‘It’s in the Air: Breath and Breathing in the Work of Nikos Navridis’, conferencia, Symposium *Take a Deep Breath*. Tate Modern, London, November 16, 2007.
- HER, Jiun Jhy; HAMLYN, Jim. “Meaningful Engagement: Computer-Based Interactive Media Art in Public Space”, *Arts and Technology*, Vol.30, 2009, 17-24.
- JONES, Amelia. “‘Presence’ in absentia Experiencing Performance as Documentation”, *Art Journal*, Vol. 56, No. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century, Winter, 1997, pp. 11-18.
- JONES, Mark J. ‘Char Davies: VR Through Osmosis’, *CyberStage*, vol. 2:1, Fall, 1995, pp.24-28.
- JONES, Stephen. “Towards a Philosophy of Virtual Reality: Issues Implicit in ‘Consciousness Reframed’”, *Leonardo*, Vol. 33, No. 2, 2000, pp. 125-132.
- KATIMERTZI, Paraskevi: KATHMEPTZH, Παρασκευή. «Νίκος Ναυρίδης, Εισπνοές και εκπνοές τέχνης (και ζωής)», *Τα Νέα*, 3 Μαρτίου 2004.
- KOLLATH, Edith. “Breathing again after imprisonment at Newark Airport”, *Damstuhltrager*, 2008.
<http://www.damstuhltrager.com/exhibit_years/For_Immediate_Release_Breathing_Agai_-3.pdf> (Consulta: 15 de agosto de 2012).

KOTZAMANI, Marina, "Athens in the twenty first century", *PAJ*, Vol.31, No.2, May, 2009, pp.11-44.

LAB 71. "180: An interview with Artist Sabrina Raaf", *Lab71*, Issue 3, 2002 <
<http://www.lab71.org/issue03/l71section180/l71section180.html>>
(Consulta: 15 de agosto de 2007)

LEGRADY, George. "Image, Language, and Belief in Synthesis," *CAA Art Journal* 49(3), 1991.

LÉTOUBLON, Françoise, "Epea Pteroenta ("Winged Words")", *Oral Tradition Journal*, February 14, 1999. pp. 321-335. LEWITT, Sol. "Paragraphs on Conceptual Art", *Artforum* 5, no.10, June 1967.

LICHTY, Patrick. "The Translation of Art in Virtual Worlds", *Leonardo Electronic Almanac*, Vol 16, Issue 4-5, 2009.

LIPPARD, Lucy; Chandler, John. "The Dematerialization of Art", *Art International*, February, 1968.

LORING, Karla. "But is it Art?", *Chicago Tribune Magazine*, February 25, 2001.

LOVEJOY, Margot. "Art, Technology, and Postmodernism: Paradigms, Parallels, and Paradoxes", *Art Journal*, Vol. 49, No. 3, Computers and Art: Issues of Content, Autumn, 1990, pp. 257-265.

LOVEJOY, Margot. "Artists' Books in the Digital Age", *SubStance*, Vol. 26, No. 1, *Issue 82: Special Issue: Metamorphoses of the Book*, 1997, pp. 113-134.

LYOTARD, Jean-François. "Argument 2: l'immaterialite", Presentation of the exhibition *Les Immatériaux*, [online]
<<http://www.tobeart.com/Collectifs/Immatériaux-CGP85arg2.htm>>
(Consulta: 10 de mayo de 2009)

- MANGEN, Anne. "Hypertext fiction reading: haptics and immersion", *Journal of Research in Reading*, Volume 31, Issue 4, 2008, pp.404-419.
- MANOVICH, Lev. "Remixing and Remixability", October-November, 2005 [online] <<http://imlportfolio.usc.edu/ctcs505/manovichremixmodular.pdf>> (Consulta: 24 de septiembre de 2012).
- MANOVICH, Lev. "What Comes After Remix?", 2007 [online] <http://graphicdesigntheory.net/Images/DT/remix_2007_2.pdf> (Consulta: 24 de septiembre de 2012)
- MCDONAGH, Patrick. "Char Davies' Ephémère", *SoftImage Online*, 1998, [online] <<http://www.immersence.com/publications/1998/1998-PMcDonagh.html>> (Consulta: 10 de julio de 2011).
- MIGNONNEAU, Laurent; SOMMERER, Christa. 'PICO_SCAN - using body data to create artificial life forms', in *AROB5th International Symposium on Artificial Life and Robotics Conference Proceedings*, Oita: Oita University, Japan, 2000.
- MIGNONNEAU, Laurent; SOMMERER, Christa. 'Mobile Feelings –wireless communication of heartbeat and breath for mobile art,' *International Conference on Artificial Reality and Telecommunication Proceedings*, Seoul: ICAT2004, 2004.
- MITCHELL, W. J. T. "The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction", *Modernism / Modernity*, Vol.10, No.3, pp.481-500.
- MOLONEY, Ciara, 'Barbara Knezevic: Breath and other shorts, The Joinery, 2-11 June, 2010.' Review. *Paper Visual Art Journal*. July 26, 2010. [online] <<http://papervisualart.com/?p=2851>> (Consulta: 6 de septiembre de 2011).

MONACHESI, Juliana, “Hiper>Beckettianas”, *Canal Contemporâneo*, June 21, 2004.

[online]

<<http://www.canalcontemporaneo.art.br/quebra/archives/000134.html>>

(Consulta: 5 de agosto de 2011).

MONACHESI, Juliana. “Luz sem luz”, *Canal Contemporâneo*, June 21, 2004.

[online]

<<http://www.canalcontemporaneo.art.br/quebra/archives/000133.html>>

(Consulta: 5 de agosto de 2011).

MULLER, Lizzie; TURNER, Greg; KHUT, George; EDMONDS, Ernest. ‘Creating Affective Visualisations for a Physiologically Interactive Artwork’, in *Proceedings of the 10th International Conference of Information Visualisation*, Los Alamitos, California: IEEE Computer Society, 2006.

MURRAY, Craig D.; SIXSMITH, Judith. “The Corporeal Body in Virtual Reality”, *Ethos*, Vol. 27, No. 3, *Body, Self, and Technology* (Sep., 1999), pp. 315-343.

MURRAY, Susan. “Digital Images, Photo-Sharing, and Our Shifting Notions of Everyday Aesthetics”, *Journal of Visual Culture*, vol.7 (2), pp.147-163, 2008.

NICHOLLS, David A. “The experience of chronic breathlessness”, *Physiotherapy Theory and Practice*, 19: pp.123-136, 2003.

OSTHOFF, Simone. “Lygia Clark and Hélio Oiticica: A Legacy of Interactivity and Participation for a Telematic Future”, *Leonardo*, Vol.30, No.4, 1997, pp.279-289.

- PAPADOPOULOU, Evi. "The olfactory dimension of contemporary art", *Interartive*, #13, September, 2009. <<http://interartive.org/2009/09/odour-art>> (Consulta: 21 de agosto de 2012)
- PARAGUAI DONATI, Luisa; PRADO, Gilbertto. "Artistic Environments of Telepresence on the World Wide Web", *Leonardo*, Vol. 34, No. 5, 2001, pp. 437-442.
- PASINI, Francesca. "An Interview with Kimsooja", *Tema Celeste*, Vol. 166, July/August, 2006.
- POPPER, Frank. "The Place of High-Technology Art in the Contemporary Art Scene", *Leonardo*, Vol. 26, No. 1, 1993, pp. 65-69.
- PROULX, Serge; LATZKO-TOTH, Guillaume. "Mapping the Virtual in Social Sciences: On the Category of 'Virtual Community'", *The Journal of Community Informatics*, 2005, Vol. 2, Issue 1, pp.42-52.
- ROSS, Christine. "The Temporalities of Video: Extendedness Revisited", *Art Journal*, Vol.65, No.3, Fall, 2006, pp.82-99.
- RUBIO, María. "Interview with Kimsooja", *Art and Context*, Summer 2006. <http://kimsooja.com/texts/rubio_Interview.html> (Consulta: 15 de agosto de 2012)
- RUGOFF, Ralf. "Touched by your presence. Invisibility in art", *Frieze*, Issue 50 January-February, 2000.
- SEIDENBERG, David. "The Body in Kabbalah, A Study in the Process of Jewish Renewal", <<http://www.shalomctr.org>> (Consulta: 10 de julio de 2009)
- SFEZ, Geraldine. "Bruce Nauman, Samuel Beckett : Le Corps mis à l'épreuve de la repetition", *Limit(e) Beckett* n° 0, printemps 2010, pp. 82-103.

SAMOS, Adrienne. "Desmontando a Beckett", *Art & Co*, No.1, Invierno 2008, pp.53-55.

SATTER, Todd Jerome. "The Black Box in the White Cube: Lyotard's Les Immatériaux as Machinic Theater", September 6, 2011. [online] <<http://www.anyspacewhatever.com/the-black-box-in-the-white-cube-lyotards-les-immateriaux-as-machinic-theater>> (Consulta: 12 de febrero de 2012)

SCHIPHORST, Thecla. 'Breath, skin and clothing: Using wearable technologies as an Interface into ourselves', *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, PADM, 2 (2), 2006.

SCHIPHORST, Thecla. "From the Inside Out: Design Methodologies of the Self", *CHI 2007 Workshop*, 2007. [online] <<http://swiki.cs.colorado.edu/CHI07Design/uploads/5/schiphorst.pdf>> (Consulta: 25 de noviembre de 2011).

SCHIPHORST, Thecla, "Really, Really, Small: The Palpability of the Invisible", *CC07, Creativity and Cognition Conference*, Washington, DC, June 13-15, 2007, pp. 298-301.

SEFERIS, Giorgos. "The language and the monster", Banquet Speech. Swedish Academy, Nobel of Literature Ceremony, 1963 [online] <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1963/seferis-speech.html> (Consulta: 10 de noviembre de 2012).

SHANKEN, Edward A. 'Virtual Perspective and The Artistic Vision: A Genealogy of Technology, Perception, and Power', in *ISEA 96 Proceedings*, Seventh International Symposium on Electronic Art, ed. M. B. Roetto, Rotterdam: ISEA96 Foundation, 1997, pp.57-63.

- SHANKEN, Edward A. "Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art", *Leonardo*, Vol. 35, No. 4, 2002, pp. 433-438.
- SHANKEN, Edward A. "Gemini Rising, Moon in Apollo: Attitudes on the Relationship Between Art and Technology in the US, 1966-71", *Leonardo Electronic Almanac*, 6:12, January 1999.
- SHANKEN, Edward A. "Tele-Agency: Telematics, Telerobotics and the Art of Meaning", *NeMe*, Texts 620, April, 2007 [online] <<http://www.neme.org/620/tele-agency>> (Consulta: 10 de septiembre de 2009)
- SHANKEN, Edward A. "The House That Jack Built: Jack Burnham's Concept of 'Software' as a Metaphor for Art", *Leonardo Electronic Almanac*, 6:10, November, 1998.
- SHANKEN, Edward A. "Virtual Perspective And The Artistic Vision: A Genealogy Of Technology, Perception, And Power", *ISEA96 Proceedings*, Seventh International Symposium on Electronic Art. Ed., Michael B. Roetto. Rotterdam: ISEA96 Foundation, 1997.
- STATHOPOULOS, Thanos. "Nikos Navridis. Tomorrow will be a beautiful day", *Kaput*, n.2, 2008
<<http://www.meatspaceart.org/meatspacesite/kaput02/02/thanos.htm>>
(Consulta: 20 de julio de 2012)
- STEINBOCK, Anthony. 'Husserl's Static and Genetic Phenomenology: Translator's Introduction in Two Essays', in *Continental Philosophy Review*, v.31, 1998.
- STRATOU, Danae. "Breathe Wall" [online] <<http://www.danaestratou.com>>
(Consulta: 20 de julio de 2012).

STRATOU, Danae. "Desert Breath" [online] <<http://www.danaestratou.com>>
(Consulta: 20 de julio de 2012).

SVENAEUS Fredrik. "Das unheimliche – Towards a phenomenology of illness",
Medicine, Health Care and Philosophy, 3, 2000, pp.3–16.

SVENAEUS, Fredrik. "The body uncanny – Further steps towards a phenomenology
of illness", *Medicine, Health Care and Philosophy*, 3, 2000, pp.125-137.

TILGHMAN, Carolyn M. "The Flesh Made Word: Luce Irigaray's Rendering of the
Sensible Transcendental", *Janus Head*, 11(1), pp.39-54.

TRON, Colette. "Des 'Immatériaux' à l' 'hypermateriel'", *Réel-Virtuel*, n°1, "Textures
du numérique", February 12, 2010.
[online] <<http://reelvirtuel.univ-paris1.fr/index.php?/revue-en-ligne/c-tron>> (Consulta: 20 de febrero de 2012)

TUBRIDY, Derval. "Beckett's Spectral Silence: *Breath* and the Sublime" *Limit(e)*
Beckett volume 1, 2010, pp.102-122.

USSELMANN, Rainer. "Flow and Presence in Bill Viola's 'The Passing'", *Rainer
Usselman, Text and Images*
<<http://www.rainerusselmann.net/2009/03/flow-and-presence-in-bill-violas.html>> (Consulta: 30 de julio de 2012)

WINSTANLEY, Adam. "Beckett and the 'State[s] of Ireland'", *The Beckett Circle*,
October 2012 [online] <<http://www.beckettcircle.org/2012/10/ucd-conference-beckett-state-of-ireland-review.html>> (Consulta: 21 de
noviembre de 2012)

- YASUMA Fumihiko; HAYANO Jun-ichiro. “Respiratory sinus arrhythmia: why does the heartbeat synchronize with respiratory rhythm?”, *Chest* 125, 2004, p.683–690.
- YOKA, Lia: ΓΥΙΟΚΑ, Λία. «Επίμετρο», JAPPE, Anselm, *Το τέλος της τέχνης στον Αντόρνο και στον Ντεμπόρ*, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις των Ξένων, 2007.
- YOKA, Lia: ΓΥΙΟΚΑ, Λία. «Η επιθυμία είναι η αρχή της εμμονής. Παραμυθικές και Sci-Fi μεταφορές στειρότητας στο *Children of Men* (2006) και το *Otesánek* (2000)», ΚΑΛΦΟΠΟΥΛΟΣ, Α. (επιμ.), *Το όμορφο δεν είναι παρά η αρχή του τρομερού*, Θεσσαλονίκη: Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.
- YOKA, Lia: ΓΥΙΟΚΑ, Λία. «Τι είναι ο μουσειακός σκεπτικισμός; Σχόλιο στην ομιλία του David Carrier», *Μουσεία 06, Διαλέξεις και μελέτες για τις πολιτισμικές σπουδές και τις εικαστικές τέχνες*, Ζήτη: Θεσσαλονίκη 2012, pp.114-117.
- YOUNG, Lisa Jaye. “The Elemental Sublime. Bill Viola: ‘Fire, Water, Breath’ by Bill Viola”, *Performing Arts Journal*, Vol. 19, No. 3, September 1997.
- ZYSK, Kenneth G. “The Science of Respiration and the Doctrine of the Bodily Winds in Ancient India”, *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 113, No. 2, April - June, 1993.

Webgrafía

- “Agregar a mi biblioteca Vol.III”, [online] <<http://interartive.org/2012/03/agregar-a-mi-biblioteca>> (Consulta: 15 de noviembre de 2012)

“Augmented Reality Takeover in Times Square” [online]
<<http://www.theworldsbestever.com/2011/07/26/augmented-reality-advertising-takeover-in-times-square>> (Consulta: 30 de julio de 2012).

Beckett International Foundation. [online] <<http://www.beckettfoundation.org.uk>>
(Consulta: 10 de diciembre de 2012)

Catalogue Netherlands Media Art Institute. [online] <<http://catalogue.nimk.nl>>
(Consulta: 10 de diciembre de 2012)

Culture Base. [online] <<http://www.culturebase.net>> (Consulta: 10 de diciembre de 2012)

CinoVid. [online] <<http://www.cinovid.org>> (Consulta: 10 de diciembre de 2012)

GRAMMATIKOPOULOU, Christina. “Encuentros al margen de lo inmaterial: Cuerpo, Tecnología y Cultura Visual”, Art Breath, Website de la tesis [online], <<http://art-breath.com>> (Consulta: 10 de febrero de 2013)

DAVIES, Char. “Emmersence”, [online] <http://www.immersence.com> (Consulta: 10 de diciembre de 2012)

Electronic Arts Intermix, [online] <<http://www.eai.org>> (Consulta: 6 de septiembre de 2011)

HIRST, Damien. [online] <<http://www.damienhirst.com>> (Consulta: 10 de diciembre de 2012)

Interartive, [online] <<http://www.interartive.org>> (Consulta: 18 de noviembre 2012)

Journal of Beckett Studies. [online] <<http://www.english.fsu.edu/jobs>> (Consulta: 10 de diciembre de 2012)

JSTOR, [online] < <http://www.jstor.org>> (Consulta: 25 de noviembre de 2012)

KHUT, George [online] <http://georgekhut.com> (Consulta: 10 de diciembre de 2012)

KOLLATH, Edith. [online] <<http://www.edithkollath.net>> (Consulta: 10 de diciembre de 2012)

KIMSOOJA, [online] <<http://kimsooja.com>> (Consulta: 12 de diciembre de 2012)

LifeClipper 3. [online] <<http://www.lifeclipper3.torpus.com>> (consulta: 6 de junio de 2012)

Library of Ancient Texts Online. [online]

<<https://sites.google.com/site/ancienttexts/gk-a1>> (Consulta: 10 de diciembre de 2012)

Limit(e) Beckett. [online] <<http://www.limitebeckett.paris-sorbonne.fr>> (Consulta: 10 de diciembre de 2012)

MIGNONNEAU Laurent; SOMMERER Christa, [online]

<<http://www.interface.ufg.ac.at/christa-laurent>> (Consulta : 5 de diciembre de 2012)

OLIVER, Julian. [online] <<http://julianoliver.com>> (Consulta: 10 de diciembre de 2012)

“Project Glass”, Website with information about the project, [online] <<https://plus.google.com/111626127367496192147/posts>> (Consulta: 10 de abril de 2012)

Project MUSE. <<http://muse.jhu.edu>> [online] (Consulta: 20 de octubre de 2012)

Resta Pouco a Dizer. [online] <<http://restapoucoadizer.wordpress.com>> (Consulta: 10 de diciembre de 2012)

Rhizome. [online] <<http://rhizome.org>> (Consulta: 10 de diciembre de 2012)

SCHIPHORST, Thecla, [online]

<http://www.sfu.ca/~tschiphoh/html/exhibitions.html> (Consulta: 10 de diciembre de 2012)

Scribd. [online] <<http://scribd.com>> (Consulta: 10 de diciembre de 2012)

STRATOU, Danae. [online] <<http://www.danaestratou.com/>> (Consulta: 10 de diciembre de 2012)

Tate Modern Gallery Website,

<<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/cinema/viola.htm>>
(Consulta: 15 de octubre de 2011)

“The Artvertiser”, Website with information about the work,
<<http://theartvertiser.com>> [online] (consulta: 10 de abril de 2012)

“The Heart Library”. [online] <<http://georgekhut.com/projects/heartlibrary>>
(Consulta: 18 de diciembre de 2011)

RAAF, Sabrina [online] <<http://raaf.org>> (Consulta: 30 de junio de 2012)

VALIE EXPORT, [online] <<http://www.valieexport.org>> (Consulta: 6 de septiembre de 2011)

VideoArtNet. [online] <<http://www.videoart.net>> (Consulta: 10 de diciembre de 2012)

Video DataBank. [online] <<http://www.vdb.org>> (Consulta: 10 de diciembre de 2012)

VIOLA, Bill. [online] <<http://www.billviola.com>> (Consulta: 10 de diciembre 2012)

VVAA, *Encuentro Akademia*, Universitat de Barcelona: Barcelona, 2010, [online publication]
<http://interartive.org/wp-content/uploads/libro_akademia.pdf>
(Consulta: 15 de noviembre de 2012)

Multimedia

AKERS, Matthey ; DUPRE, Jeff (dirs). *Marina Abramovic: The Artist Is Present*, [film] USA, 2012.

CLEMENTE, Chiara. *Our City Dreams*, [film] USA 2008.

COLGAN, Michael; Maloney, Alan (prods), *Beckett on Film*, [series of nineteen films] 2002.

LEVY-KUENTZ, François (dir). *La Revolution Bleue*, [film] France : Réunion des musées nationaux, 2006.

MCWHINNIE, Donald; PAGE, Anthony (dirs.), *Shades: Three Plays by Samuel Beckett*, [TV episode] UK / West Germany, 1977.

NAVRIDIS, Nikos. *Selected Works 1996-2005*, [DVD] Athens, 2005.

NAVRIDIS, Nikos. *Tomorrow will be a wonderful day*, [video] Athens, 2010.

PLAYFORD, Vanda. *Coca-Cola and Cigarettes, healing the soul of Sarah Katherine*, [video] 2007.

RAAF, Sabrina. "Translator II: Grower", Sabrina Raaf Website, 2004 [video] <<http://raaf.org/projects.php?pcat=2&proj=4&sec=video>> (Consulta: 10 de diciembre de 2012).

SCHNEIDER, Alan. *Film*. [film] USA, 1966.

VIOLA, Bill. *The Eye of the Heart*, [DVD] 2007.

VIOLA, Bill. *The Passing*, [DVD] 2006.

Lista de Imágenes

Lista de Imágenes

Imagen 1. Kazimir Malevich, <i>Black Square</i> , 1915. Óleo sobre lienzo, The State Tretyakov Gallery, Moscú.	138
Imagen 2. Kazimir Malevich, <i>White on White</i> , 1918. Óleo sobre lienzo, Museum of Modern Art, Nueva York.	138
Imagen 3. Marcel Duchamp, <i>La mariée mise à nu par ses célibataires, même (The Large Glass)</i> , 1915-23. Óleo, barnices, papel de aluminio, alambre de plomo y polvo en dos paneles de vidrio, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.	138
Imagen 4. Marcel Duchamp, <i>50 cc Air de Paris</i> , 1919. Ampolla de vidrio (rota y restaurada), Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.	138
Imagen 5. Yves Klein, <i>Le Saut dans le vide</i> , 1960. Fotomontaje de Shunk Kender de una performance de Yves Klein en Rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses.	139
Imagen 6. Yves Klein, <i>La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide</i> , 1958. Galería Iris Clert, Paris.	139
Imagen 7. Yves Klein, <i>Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle</i> , 1959-1962. Libro de artista y performance.	139
Imagen 8. Char Davis, <i>Osmosis</i> , 1995. Entorno interactivo de realidad virtual.	147
Imagen 9. Char Davis, <i>Osmosis</i> , 1995. Entorno interactivo de realidad virtual.	147
Imagen 10. Char Davis, <i>Ephémère</i> , 1998. Entorno interactivo de realidad virtual.	147
Imagen 11. Char Davis, <i>Ephémère</i> , 1998. Entorno interactivo de realidad virtual.	147
Imagen 12. George Khut, <i>Cardiomorphologies v.2</i> , 2004-2005. Instalación interactiva.	153
Imagen 13. George Khut, <i>Drawing Breath</i> , 2004. Instalación interactiva.	153
Imagen 14. George Khut, <i>The Heart Library Project</i> , 2007-2012. Instalación interactiva. .	153
Imagen 15. Christa Sommerer and Laurent Mignonneau, <i>PICO_SCAN, 2000</i> . Instalación interactiva.	160
Imagen 16. Christa Sommerer and Laurent Mignonneau, <i>PICO_SCAN, 2000</i> . Instalación interactiva.	160
Imagen 17. Christa Sommerer and Laurent Mignonneau, <i>Mobile Feelings II</i> , 2003. Instalación interactiva.	160
Imagen 18. Christa Sommerer and Laurent Mignonneau, <i>Mobile Feelings II</i> , 2003. Instalación interactiva.	160
Imagen 19. Tecla Schiphorst, <i>Whisper[s]</i> , 2003. Instalación interactiva.	166
Imagen 20. Tecla Schiphorst, <i>Whisper[s]</i> , 2003. Instalación interactiva.	166
Imagen 21. Tecla Schiphorst, <i>Exhale</i> , 2007. Interfaz de wearable computer y performance.	166
Imagen 22. Tecla Schiphorst, <i>Exhale</i> , 2007. Interfaz de wearable computer y performance.	166

Imagen 23. Julian Oliver, <i>Artvertiser</i> , 2008. Intervención de realidad aumentada en el espacio público.	172
Imagen 24. Public Ad Campaign and the Heavy Projects, <i>Augmented Reality Advertising Takeover</i> , 2011. Intervención de realidad aumentada en el espacio público.....	172
Imagen 25. Jan Torpus, <i>lifeClipper 3</i> , 2009-2010. Intervención de realidad aumentada en el espacio público.	172
Imagen 26. Piero Manzoni, <i>Fiato d'artista</i> , 1956. Globo, cuerda, precintos de plomo y placa de bronce sobre base de madera, Tate Modern Gallery, London.	212
Imagen 27. Francesc Torres, <i>Ocupació d'un espai donat a través d'una acció humana</i> , 1973. Fotografía.....	212
Imagen 28. Giuseppe Penone, <i>Soffio</i> , 1978. Escultura de terracotta.	212
Imagen 29. Giuseppe Penone, <i>Soffio di foglie</i> , 1979-1991. Instalación de pila de hojas y performance.....	212
Imagen 30. Lygia Clark, <i>Ar e Pedra</i> , 1966. 'Objeto relacional'.	219
Imagen 31. Lygia Clark, <i>Respire Comigo</i> , 1966. 'Objeto relacional'.	219
Imagen 32. Lygia Clark, <i>Máscaras sensoriais</i> , 1967. 'Objeto relacional'.	219
Imagen 33. Lygia Clark, <i>Máscara Abismo</i> , 1967. 'Objeto relacional'.	219
Imagen 34. Nikos Navridis, <i>Untitled</i> , 1995. Tornos, yeso, globos.	230
Imagen 35. Nikos Navridis, <i>The Question of the Age of the Void</i> , 1996. Instalación de video y fotografía.....	230
Imagen 36. Nikos Navridis, <i>Traps</i> , 1998. Proyección doble de vídeo.....	230
Imagen 37. Nikos Navridis, <i>On life, beauty, translation and other difficulties</i> , 1997 y 2010. Instalación de vídeo, Vicenza.	230
Imagen 38. Nikos Navridis, <i>Snow balloons or Trapping their own breaths</i> , 2003. Instalación.	230
Imagen 39. Nikos Navridis, <i>With no hands or When She Leans on her Own Breath</i> , 2000-2003. Vídeo.....	230
Imagen 40. Nikos Navridis, <i>Looking for a Place</i> , 1999-2000. Instalación de vídeo.	231
Imagen 41. Nikos Navridis, <i>Difficult Breaths</i> , 2004. Fotografía.	231
Imagen 42. Nikos Navridis, <i>Tomorrow will be a wonderful day</i> , 2008. Instalación.	231
Imagen 43. Bill Viola, <i>The Passing</i> , 1991. Vídeo.	239
Imagen 44. Bill Viola, <i>Heaven and Earth</i> , 1992. Instalación de vídeo.	239
Imagen 45. Bill Viola, <i>Nantes Triptych</i> , 1992. Instalación de vídeo.	239
Imagen 46. Bill Viola, <i>The Messenger</i> , 1996. Instalación de vídeo.	240
Imagen 47. Bill Viola, <i>Nine Attempts to Achieve Immortality</i> , 1996. Instalación de vídeo.	240
Imagen 48. Danae Stratou, Alexandra Stratou and Dora Constantinides, <i>Desert Breath</i> , 1997. Land art, Hurghada, Mar Rojo, Egipto.	246
Imagen 49. Danae Stratou, <i>Breathe and water section</i> , 2000. Sarantopoulos Flour Mill, Atenas.	246

Imagen 50. Danae Stratou, <i>Breathe Wall</i> , 2002. Instalación permanente al aire libre, Athens.	246
Imagen 51. Danae Stratou, <i>The Breathing Circle</i> , 2008. Instalación al aire libre, Sani, Greece.	246
Imagen 52. Kimsooja, <i>To Breathe/ Respirare, Invisible Mirror, Invisible Needle</i> , 2006. Instalación de vídeo. Teatro Fenice de Venecia and Théâtre du Châtelet de París.....	251
Imagen 53. Kimsooja, <i>To Breathe – A mirror woman</i> , 2006. Instalación de película de difracción y espejo, Parque del Buen Retiro, Madrid.....	251
Imagen 54. Edith Kollath, <i>BWI</i> , 2006. Loop de vídeo.....	257
Imagen 55. Edith Kollath, <i>In Between</i> , 2007. Loop de vídeo.	257
Imagen 56. Edith Kollath, <i>Again, Again</i> , 2009. Instalación de técnica mixta.....	257
Imagen 57. Edith Kollath, <i>Nothing will ever be the same again</i> , 2009. Instalación de técnica mixta	257
Imagen 58. Edith Kollath, <i>Disport</i> , 2009. Instalación de técnica mixta.	257
Imagen 59. Edith Kollath, <i>Thinking I'd last forever</i> , 2008. Instalación de técnica mixta....	257
Imagen 60. Sabrina Raaf, <i>Breath Cultures</i> , 1999. Placas de Petri y proyecciones de vídeo. 263	
Imagen 61. Sabrina Raaf, <i>Breath I: Pleasure</i> , 2000. Instalación de técnica mixta.....	263
Imagen 62. Sabrina Raaf, <i>Grower</i> , 2004. Robótica, sensores y tinta	263
Imagen 63. Samuel Beckett, <i>Breath</i> , 1969. Fotografía de la producción de Kenneth Tynan, Eden Theatre, Nueva York.	305
Imagen 64. Samuel Beckett, <i>Play</i> , 1963. Fotografía de la primera producción en Inglaterra, Old Vic Theatre, London (1964).	305
Imagen 65. Samuel Beckett, <i>Not I</i> , 1972. Captura de video de la película “BBC2, The Lively Arts: Shades, Three Plays by Samuel Beckett”, filmada con Billie Whitelaw (1975).....	305
Imagen 66. Samuel Beckett, <i>Happy days</i> , 1961. Fotografía de la producción de Schneider con Billie Whitelaw, Cherry Lane Theatre, Nueva York.	305
Imagen 67. Barbara Knezevic, Beckett, <i>An exercise in omission</i> , 2010. Instalación.	309
Imagen 68. Barbara Knezevic, Beckett, <i>An exercise in omission</i> , 2010. Instalación.	309
Imagen 69. Barbara Knezevic, Beckett, <i>An exercise in omission</i> , 2010. Instalación.	309
Imagen 70. Damien Hirst, <i>Breath</i> , 2000. Vídeo.....	312
Imagen 71. Damien Hirst, <i>Pharmacy</i> , 1992. Instalación de técnica mixta. Tate Modern Gallery, London.....	312
Imagen 72. Damien Hirst, <i>Waste</i> , 1994. Instalación de técnica mixta.....	312
Imagen 73. Damien Hirst, <i>Crematorium</i> , 1996. Instalación de técnica mixta.	312
Imagen 74. Adriano and Fernando Guimarães, <i>Respiração Mais</i> , 2004. Fotografía, Teatro Funarte Plínio Marcos, Brasilia (2011).....	317
Imagen 75. Adriano and Fernando Guimarães, <i>Respiração Menos</i> , 2004. Fotografía, Teatro Funarte Plínio Marcos, Brasilia (2011).....	317
Imagen 76. Adriano and Fernando Guimarães, <i>Respiração Embolada</i> , 2004. Fotografía, Teatro Funarte Plínio Marcos, Brasilia (2011).....	317

Imagen 77. Adriano and Fernando Guimarães, <i>Balanço</i> , 2011. Fotografía, Teatro Funarte Plínio Marcos, Brasilia.	317
Imagen 78. Nikos Navridis, <i>First love, a song and the yogi</i> , 2007. Instalación, East Room, Tate Modern Gallery.....	322
Imagen 79. Nikos Navridis, <i>Tomorrow will be a wonderful day II</i> , 2010. Instalación, Parlamento antiguo, Atenas.....	322
Imagen 80. Nikos Navridis, <i>Breath</i> , 2005. <i>Instalación</i> , Arsenale, LI Bienale de Venecia. ...	322
Imagen 81. Bruce Nauman, <i>Slow Angle Walk (Beckett Walk)</i> , 1968. Vídeo.	329
Imagen 82. Bruce Nauman, <i>Lip Sync</i> , 1969. Vídeo.	329
Imagen 83. Bruce Nauman, <i>Elke Allowing the Floor to Rise Up over Her, Face Up</i> , 1973. Vídeo.....	329
Imagen 84. Bruce Nauman, <i>Tony Sinking into the Floor, Face Up and Face Down</i> , 1973. Vídeo.....	329
Imagen 85. Vito Acconci, <i>Running Tape</i> , 1969. Performance grabada en pista de audio....	334
Imagen 86. Vito Acconci, <i>Breath In (To) / Out (Of)</i> , 1971. Vídeo.	334
Imagen 87. Vito Acconci, <i>Flour/Breath Piece</i> , 1970. Película.	334
Imagen 88. Vito Acconci, <i>Open Book</i> , 1974. Vídeo.....	334
Imagen 89. VALIE EXPORT, <i>Breath Text: Love Poem</i> , 1970, 1973. Performance.	338
Imagen 90. VALIE EXPORT, <i>The voice as performance, act and body</i> , 2007. Performance.	338
Imagen 91. VALIE EXPORT, <i>Der Schrei</i> , 1994. Instalación.	338
Imagen 92. VALIE EXPORT, <i>Glottis</i> , 2007. Instalación de vídeo, LII Biennale di Venezia. Instalación de vídeo.	338
Imagen 93. Marina Abramović, <i>Freeing the voice</i> , 1975. Performance.....	348
Imagen 94. Marina Abramović, <i>Freeing the body</i> , 1976. Performance.	348
Imagen 95. Marina Abramović, <i>Breathing In, Breathing Out</i> , 1977-1978. Performance....	348
Imagen 96. Marina Abramović, <i>AAA-AAA</i> , 1978. Performance.	348
Imagen 97. Marina Abramović and Ulay, <i>Nightsea Crossing</i> , 1981-1987. Performance.	349
Imagen 98. Marina Abramović, <i>In Between</i> , 1995. Vídeo.....	349

Índice de Referencias

Índice de Referencias

A

Abramović, Marina, 39, 40, 213, 270, 275, 277, 328, 333, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 348, 349, 362, 387, 391, 392, 394, 397, *See*

Acconci, Vito, 39, 270, 275, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 343, 362

Adorno, Theodor, 112, 119, 122, 311

aire, 31, 33, 34, 37, 49, 50, 51, 58, 87, 133, 135, 148, 167, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 190, 192, 193, 195, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 207, 208, 209, 211, 214, 215, 222, 224, 225, 227, 236, 241, 243, 244, 245, 246, 248, 252, 253, 254, 258, 259, 260, 261, 281, 288, 289, 292, 293, 295, 301, 321, 325, 332, 335, 337, 342, 346, 358, 359, 361, 362, 367, 372

aliento, 5, 21, 32, 33, 39, 43, 66, 69, 87, 105, 145, 158, 164, 175, 176, 177, 178, 180, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 191, 193, 194, 197, 198, 201, 206, 209, 210, 214, 220, 222, 225, 226, 228, 229, 232, 234, 236, 241, 242, 245, 248, 253, 254, 256, 259, 268, 270, 272, 275, 278, 280, 281, 283, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 297, 300, 314, 320, 330, 331, 333, 335, 336, 337, 341, 342, 345, 357, 358, 361, 362

alma, 30, 37, 49, 50, 101, 102, 180, 181, 182, 183, 185, 187, 188, 191, 209, 254, 288, 290, 293

analógico, 47

anapnoe, 181

Anaxímenes, 30, 182, 393

apaná, 187

Aristófanes, 342

Aristóteles, 30, 54, 57, 71, 133, 180, 185, 201, 261, 273, 276, 288

arqueología, 48, 55, 56

Artaud, Antonin, 22, 36, 51, 58, 268, 273, 274, 283, 284, 285, 286, 287, 301, 384

artes escénicas, 32, 35, 278, 280, 319, 345

artes performativas, 161, 162, 164, 262, 277, 288

asfixia, 31, 38, 40, 203, 235, 301, 320

Atharvaveda, 188

Atmán, 187

B

Bachelard, Gaston, 36, 50, 52, 77, 135, 141, 217, 254, 293, 294

Barthes, Roland, 37, 50, 98, 99, 279, 280, 289, 337

Baumgarten, Alexander, 102, 158

Beckett, Samuel, 33, 37, 38, 39, 59, 70, 225, 269, 270, 287, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 315, 316, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 333, 343, 353, 361, 362, 367, 372, 378, 379, 380, 383, 385, 386, 390, 394, 395, 396, 404, 405, 407, 409, 410, 412

Benjamin, Walter, 96, 116, 118, 119, 120, 291, 292, 307

Beuys, Joseph, 130, 275

binario, 88, 93

bioretroalimentación, 28, 52, 79, 105, 107, 108, 146, 148, 151, 163, 175, 356, 357, 361

Bourriaud, Nicholas, 21, 48, 113, 114, 126, 127, 247, 306

Brahmán, 187

Bush, Vannevar, 96, 97

C

Cage, John, 28, 133, 134, 136, 214

Calvino, Italo, 37, 289

Caravaggio, 302

cartesianismo, 27, 102, 103, 104, 105, 113, 182

cartesiano, 28, 79, 102, 112, 140, 197

Casanovas, Anna, 1, 7, 58, 73, 108, 116, 232

Cavareto, Adriana, 50, 290, 376

ciberespacio, 28, 47, 108, 109, 120, 130, 356, 384

Clark, Lygia, 32, 152, 178, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 361, 375, 393, 403

co-creación, 27, 213

código, 34, 88, 93, 94, 126, 128, 130, 137, 141, 142, 154, 155, 156, 168, 170, 195, 354

computadora, 92, 109, 156

comunicación, 29, 32, 33, 59, 61, 73, 80, 82, 86, 125, 128, 129, 150, 151, 154, 156, 157, 158, 161, 162,

163, 164, 195, 211, 253, 277, 286, 287, 301, 360, 363
 corpóreo, 19, 22, 24, 30, 258, 289, 325, 326, 362
Crueldad, Teatro de la, 268, 286, 301
 cuerpo, 19, 20, 21, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 43, 46, 47, 49, 50, 53, 54, 56, 58, 59, 60, 68, 69, 77, 78, 79, 93, 94, 95, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 122, 125, 133, 140, 142, 143, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 155, 156, 161, 162, 163, 164, 170, 175, 176, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 199, 202, 203, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 222, 224, 225, 226, 228, 229, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 241, 243, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 258, 259, 260, 261, 262, 269, 270, 275, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 293, 294, 296, 297, 298, 299, 301, 302, 303, 304, 306, 311, 313, 314, 316, 318, 319, 321, 323, 324, 326, 327, 331, 333, 335, 336, 337, 339, 340, 344, 345, 346, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 381, 387, 397

D

dadaísmo, 120
 datos, 73, 92, 99, 107, 108, 128, 129, 131, 146, 148, 149, 155, 162, 164, 167, 168
 Davies, Char, 28, 51, 125, 140, 143, 144, 145, 146, 148, 302, 361, 378, 385, 400, 402
 De Certeau, Michel, 97, 98
 Deleuze, Gilles, 302, 323, 324, 330, 331, 379, 384
 Demócrito, 30, 182, 183
 Descartes, Rene, 102, 122
 desmaterialización, 26, 45, 59, 64, 67, 82, 83, 84, 87, 88, 92, 100, 134
 digital, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 34, 47, 49, 52, 60, 62, 63, 64, 65, 67, 71, 72, 77, 78, 79, 81, 87, 88, 92, 93, 94, 95, 100, 107, 117, 119, 121, 123, 154, 155, 169, 170, 171, 354, 359, 360, 364
 disnea, 31, 33, 38, 58, 152, 176, 177, 202, 203, 204, 205, 206, 235, 358
 dualismo, 79, 107, 112, 197
 Duchamp, Marcel, 28, 118, 126, 132, 138, 208, 375, 385

E

episteme, 90

eros, 342
 Este, 21, 22, 23, 30, 32, 37, 45, 47, 57, 58, 66, 191, 196, 202, 216, 221, 225, 228, 243, 268, 272, 279, 281, 295, 323, 324, 344, 346
 estética, 27, 49, 50, 83, 85, 102, 114, 118, 122, 140, 158, 203, 274, 276
 etéreo, 25, 49, 326
 exhalación, 144, 148, 184, 192, 193, 194, 258, 259, 261, 268, 293, 294, 300, 310, 341
exhalar, 180, 193, 198, 202, 259, 291
 EXPORT, VALIE, 39, 51, 270, 275, 335, 336, 337, 338, 362, 391, 396, 411

F

feminismo, 57, 358
 fenomenología, 21, 46, 52, 53, 103, 105, 106, 108, 109, 110, 113, 140, 146, 158, 176, 205, 278, 279, 356
 fenomenológico-a, 20, 27, 31, 35, 48, 55, 59, 79, 83, 100, 101, 106, 107, 112, 143, 150, 152, 202, 205, 216, 232, 278, 355, 358

G

Gibson, William, 379, 396
 Grau, Oliver, 48, 112, 122, 123, 141, 142
 Grecia, 72, 177, 180, 194, 242, 243, 272, 273, 319 griega, 21, 30, 32, 33, 37
 griega-o, 30, 37, 49, 51, 56, 58, 101, 135, 176, 177, 180, 181, 185, 197, 217, 221, 227, 229, 250, 290, 291, 292, 353, 358
 Guimarães, Adriano e Fernando, 38, 237, 269, 308, 313, 314, 315, 316, 317, 321

H

habla, 22, 32, 37, 39, 48, 50, 82, 157, 161, 181, 188, 199, 220, 262, 270, 289, 290, 291, 294, 295, 298, 299, 302, 315, 316, 324, 325, 332, 333, 335, 336, 337, 340, 359
 hacking, 28, 79, 129, 130, 131, 356, 366
Hacking Cultural, 130
 hacktivismo, 129, 130
 Heidegger, Martin, 26, 46, 51, 89, 90, 109, 133, 141, 198, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 218, 229, 235, 353, 375, 381, 382
 hipermaterial, 87, 88
 hipermaterialidad, 26, 45, 46, 82, 87, 88

hipertexto, 27, 61, 64, 79, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 117, 142
 Hirst, 38, 269, 308, 310, 311, 312, 314, 321
 Homero, 36, 37, 181, 291
 Husserl, Edmund, 27, 46, 103, 104, 122, 394, 406

I

Ihde, Don, 21, 27, 46, 47, 110, 111, 113, 381
 ilusión, 48, 115, 123, 235
 india, 22, 30, 51, 58, 176, 186, 187, 190, 196
 India, 30, 36, 186, 187, 191, 281, 282, 343, 408
 información, 20, 21, 26, 27, 29, 32, 34, 44, 45, 46, 51, 61, 64, 71, 73, 77, 81, 83, 86, 87, 88, 91, 92, 93, 95, 96, 99, 101, 109, 111, 116, 121, 122, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 156, 167, 168, 169, 170, 175, 184, 189, 210, 259, 294, 300, 335, 354, 355, 356, 365, 366
 informático, 28, 94, 97, 156
information age ideologies, 356
 inhalación, 144, 148, 184, 193, 194, 258, 293, 294, 298, 300, 310
 inhalar, 192, 198, 202, 303, 341
 inmaterial, 1, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 34, 40, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 52, 56, 57, 59, 64, 75, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 85, 87, 88, 93, 95, 97, 100, 104, 107, 108, 109, 113, 120, 127, 132, 133, 134, 167, 170, 175, 178, 185, 195, 209, 220, 237, 261, 262, 289, 318, 320, 353, 354, 356, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365
 inmaterialidad, 19, 45, 52, 54, 59, 79, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 92, 95, 123, 131, 134, 176, 207, 208, 214, 238, 277, 357, 358, 361
 inmaterial, 23, 24, 26, 32, 49
 inmersión, 28, 122, 141, 142, 145, 150, 222
 interacción, 20, 24, 27, 46, 61, 62, 64, 70, 78, 83, 85, 87, 118, 121, 127, 142, 150, 151, 152, 156, 164, 165, 213, 261, 274, 275, 293, 307, 319, 320, 346, 355, 357, 359
 interactivo-a, 21, 26, 27, 28, 29, 44, 45, 46, 54, 78, 79, 90, 103, 105, 106, 107, 108, 110, 112, 120, 121, 122, 123, 141, 147, 149, 151, 153, 154, 160, 162, 163, 166, 278, 280, 355, 357
Interartive, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 69, 71, 197, 216, 244, 254, 397, 398, 399, 400, 404, 409
 interfaz, 94, 109, 155
 Internet, 53, 59, 60, 61, 67, 77, 78, 86, 96, 99, 117, 121, 127, 128, 129, 130, 156, 167, 168, 170, 356

Irigaray, Luce, 31, 51, 176, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 222, 224, 244, 253, 258, 343, 358, 384, 407

J

Jauss, Richard, 35, 113, 117, 118

K

Khut, George, 28, 52, 107, 125, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 205, 294, 361
 Kimsooja, 33, 179, 247, 248, 249, 250, 251, 361, 391, 404
 Klein, Yves, 28, 52, 59, 134, 135, 136, 137, 139, 220, 248, 360, 383
 Knezevic, Barbara, 38, 269, 307, 308, 309, 402
 Kollath, Edith, 34, 179, 252, 254, 255, 256, 257, 361, 398
 Kozel, Suzan, 162

L

Laskaridou, Sophia, 57
 lenguaje, 29, 32, 33, 36, 37, 38, 93, 95, 125, 180, 203, 247, 253, 268, 269, 270, 276, 279, 280, 284, 285, 286, 287, 291, 302, 304, 307, 310, 318, 320, 323, 331, 335, 336, 346, 359, 361, 362
 LeWitt, Sol, 28, 134
 Lippard, Lucy, 26, 45, 83, 84, 86
 literatura, 22, 23, 36, 56, 63, 70, 99, 290
logos, 21, 34, 36, 37, 39, 50, 90, 196, 200, 285, 300, 313, 325, 336
 Lovejoy, Margot, 48, 93, 121, 356
 Lyotard, François, 26, 31, 45, 85, 86, 92, 102, 114, 405

M

Malevich, Kazimir, 28, 132, 138
 Manzoni, Piero, 32, 178, 207, 208, 209, 212, 361, 391
 material, 19, 21, 28, 31, 32, 35, 45, 55, 56, 57, 69, 77, 78, 82, 84, 92, 102, 123, 182, 183, 185, 207, 223, 234, 259, 293, 335, 354, 356, 357, 393
 materialidad, 19, 24, 28, 35, 45, 55, 56, 84, 132, 134, 140, 180, 289, 337

meditación, 21, 30, 106, 107, 108, 142, 145, 149,
163, 164, 191, 192, 193, 195, 228, 327, 341, 344,
345, 363
Merleau-Ponty, Maurice, 21, 27, 46, 104, 164, 203,
218, 278, 394
Middendorf, Ilse, 252
Mignonneau, Laurent, 29, 52, 125, 154, 156, 157,
158, 160, 361, 389
modernismo, 49, 115
muerte, 32, 33, 164, 178, 179, 183, 193, 198, 202,
203, 204, 206, 209, 216, 234, 235, 236, 250, 269,
300, 301, 310, 311, 321, 342, 361

N

Nair, Sreenath, 51, 184, 188, 189, 190, 191, 278,
280, 282, 284
Nauman, Bruce, 39, 51, 270, 275, 323, 324, 325,
326, 327, 328, 329, 362, 386, 404
Navridis, Nikos, 32, 38, 58, 59, 178, 200, 220, 221,
223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 237,
249, 270, 308, 318, 319, 320, 321, 322, 361, 387,
391, 400, 406
Neuromante, 108, 379
Nietzsche, Friedrich, 273, 285, 386

O

objet trouvé, 133
olfato, 32, 103, 178, 213, 215, 216, 217
olor, 50, 77, 211, 216
ordenador, 78, 86, 92, 93, 95, 96, 100, 111, 122, 141,
170, 311, 357

P

participación, 21, 24, 27, 28, 44, 65, 71, 72, 79, 85,
100, 104, 106, 109, 112, 117, 119, 121, 122, 124,
125, 127, 261, 278, 357, 364, 371
participante, 29, 32, 79, 122, 141, 143, 145, 150,
151, 152, 155, 213, 214, 217, 259, 357
Partido Pirata Internacional, 129
Penone, Giuseppe, 32, 178, 207, 210, 211, 212, 361,
391
performance, 21, 22, 25, 29, 34, 35, 36, 37, 38, 39,
40, 43, 45, 49, 51, 53, 58, 62, 104, 120, 139, 161,
166, 189, 203, 212, 237, 249, 262, 267, 268, 269,
270, 272, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281,
283, 286, 287, 297, 299, 306, 313, 314, 320, 327,

330, 331, 332, 333, 335, 336, 337, 338, 339, 341,
343, 344, 346, 354, 357, 359, 361, 362, 364, 367
performatividad, 35, 65, 268, 273, 278, 279, 280,
359
Pirate Bay, 128, 129, 392
piratería, 60, 79, 129, 130, 131
Platón, 90, 102, 182, 184, 226, 276, 290, 342
pneo, 180, 290
pneuma, 180, 181, 290
poesía, 36, 37, 50, 69, 141, 149, 181, 203, 267, 274,
275, 291, 292, 293, 294, 295, 311, 330, 359
Postfenomenología, 27
postproducción, 21, 48, 362
praná, 187, 188
Pranayama, 191
programación, 48, 60, 90, 95, 107, 141, 154, 354,
356
psico, 290
psique, 180, 286, 290

R

Raaf, Sabrina, 34, 179, 258, 259, 260, 261, 263, 361,
401, 413
realidad aumentada, 29, 130, 132, 165, 167, 168,
169, 170, 171, 172, 366
realidad virtual, 48, 94, 95, 133, 140, 141, 147, 167,
361
Recepción, Teoría de la, 35, 117
remix, 28, 48, 61, 79, 100, 125, 306, 354, 362, 402
reproducción, 48, 92, 96, 118, 119, 154, 155, 281,
307, 331
respiración, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30,
31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 45, 49,
50, 51, 53, 54, 58, 59, 60, 66, 68, 69, 70, 77, 79,
105, 106, 107, 110, 112, 132, 141, 142, 144, 145,
146, 148, 149, 150, 157, 158, 159, 162, 163, 164,
175, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185,
186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195,
196, 197, 198, 199, 200, 202, 205, 206, 207, 208,
209, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 220, 222, 223,
224, 225, 226, 227, 228, 229, 232, 233, 234, 235,
236, 237, 238, 242, 243, 244, 247, 248, 249, 250,
252, 253, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 265,
267, 268, 269, 270, 275, 280, 281, 282, 283, 284,
285, 287, 288, 290, 291, 293, 294, 295, 297, 301,
302, 303, 306, 307, 308, 310, 311, 313, 314, 315,
316, 318, 319, 320, 323, 325, 326, 327, 330, 331,
332, 333, 335, 336, 339, 340, 341, 342, 344, 345,

346, 353, 354, 355, 357, 358, 359, 360, 361, 363,
 365, 366, 367, 397
 respirar, 31, 180, 191, 192, 193, 194, 198, 199, 214,
 226, 228, 243, 244, 248, 250, 252, 255, 256, 258,
 260, 270, 281, 282, 284, 290, 291, 293, 313, 314,
 327, 331, 344, 347, 353
 Rigopoulou, Penny, 49, 177

S

Safo, 36, 37, 292, 335
samana, 187
 Schiphorst, Thecla, 29, 52, 125, 159, 161, 162, 163,
 164, 166, 361
 Schneider, Alan, 303, 380
 Shanken, Edward, 47, 89, 111, 121, 123
 silencio, 28, 133, 134, 136, 272, 292, 293, 316, 318,
 319, 326, 341, 395
 situacionista, 126
 software, 21, 25, 28, 47, 78, 83, 90, 93, 95, 97, 100,
 115, 123, 126, 168, 207, 354, 360
 Sommerer, Christa, 29, 52, 125, 154, 156, 157, 158,
 160, 361, 389
 soplar, 180, 194, 290, 331
 soplo, 180, 182, 209, 210, 229, 254
 Stiegler, Bernard, 26, 45, 46, 87
 Stratou, Danae, 33, 179, 241, 242, 243, 244, 245,
 246, 361, 397
 susurros, 69, 259, 281, 323

T

tabletas, 59, 101, 162, 357
 teatralidad, 35, 50, 268, 273, 278, 279, 280, 345, 359
 teatro, 22, 34, 35, 36, 37, 38, 51, 58, 70, 136, 248,
 249, 267, 268, 269, 272, 273, 274, 276, 277, 279,
 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 297, 313, 314,
 320, 323, 326, 359, 360, 361, 372
techne, 89, 91
 tecnología, 1, 20, 23, 26, 29, 47, 49, 52, 53, 56, 60,
 67, 68, 77, 79, 81, 88, 89, 90, 91, 94, 95, 101, 104,
 105, 107, 108, 110, 112, 115, 121, 122, 123, 124,
 125, 126, 137, 151, 154, 155, 156, 161, 162, 164,
 165, 175, 232, 256, 262, 353, 354, 355, 356, 357,
 360, 365, 381, 397
 teléfonos inteligentes, 59, 357
thanatos, 342
thimos, 290

Torres, Francesc, 32, 178, 207, 209, 210, 212, 361,
 390

U

udana, 188
 Ulay, 40, 341, 342, 343, 344, 349, 385
Upanishads, 188, 189

V

vacío, 28, 32, 34, 40, 85, 132, 133, 134, 135, 136,
 137, 184, 193, 200, 201, 209, 211, 213, 220, 222,
 223, 224, 229, 248, 254, 277, 339, 340, 343, 353,
 364, 391
 vanguardias, 22, 27, 49, 57, 107, 216
Vedas, 188
 vida, 20, 29, 31, 32, 36, 51, 55, 59, 69, 77, 79, 89, 95,
 118, 122, 123, 129, 132, 141, 152, 154, 155, 156,
 170, 171, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 183,
 187, 188, 190, 193, 194, 198, 199, 202, 204, 205,
 206, 209, 210, 214, 216, 222, 224, 225, 226, 227,
 228, 234, 235, 236, 238, 250, 252, 254, 256, 258,
 269, 275, 277, 286, 287, 289, 291, 293, 297, 300,
 301, 310, 311, 314, 321, 330, 331, 335, 337, 343,
 345, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 366, 385
 videojuegos, 47, 94, 95, 101, 117
 Viola, Bill, 33, 38, 51, 178, 232, 233, 234, 235, 237,
 238, 240, 361, 394, 395, 407, 408
 virtual, 28, 47, 48, 55, 63, 64, 67, 78, 94, 97, 100,
 110, 111, 113, 117, 131, 141, 142, 143, 144, 145,
 155, 170, 356, 360, 366
 voz, 22, 35, 36, 37, 39, 40, 50, 87, 142, 149, 269,
 270, 271, 272, 280, 283, 287, 288, 289, 290, 291,
 292, 293, 294, 295, 297, 298, 299, 303, 307, 314,
 316, 319, 323, 325, 326, 330, 331, 332, 333, 335,
 336, 337, 339, 340, 341, 343, 344, 346, 359, 360,
 362
vyana, 188

W

Warhol, Andy, 130
 Wikileaks, 129

Y

yoga, 30, 32, 69, 191, 198, 283, 318