



# ***CUERPO DE LO QUE ES CRISIS***

Trabajo de Fin de Máster

Luis Eduardo Rincón Contreras  
Tutor: Sergio Luna Lozano

Máster Universitario en Proyecto e Investigación en Arte  
2023-2024



## EXERGO

En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios.

San Juan 1:1

Estas tres maneras de escribir responden exactamente a los tres diversos estados bajo los cuales se puede considerar a los hombres agrupados en nación. La pintura de los objetos es propia de los pueblos salvajes; los signos de las palabras y de las proposiciones, de los pueblos bárbaros; y el alfabeto, de los pueblos civilizados.

J. J. Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*.



# ÍNDICE

Resumen	5
Abstract	6
<b>Introducción</b>	7
Objetivos	8
<b>Propuesta y acotación del proyecto</b>	9
<b>Contextualización y justificación del proyecto</b>	12
Definición de conceptos	16
Crisis	16
Cuerpo	22
<b>Metodología. Enumeración y descripción de los diferentes aspectos metodológicos</b>	27
<b>Referentes conceptuales y visuales</b>	30
Miguel Angel Buonarroti	31
Joel Peter Witkin	34
Juan Olivares	38
<b>Proceso del desarrollo del proyecto, documentado y valorado</b>	40
Primera etapa	41
Segunda Etapa	44
En la pintura	45
<b>Resultados obtenidos</b>	48
Valoraciones de los resultados obtenidos	53
<b>Bibliografía y referencias documentales</b>	54

# Resumen

Esta investigación se ha centrado en crear un marco conceptual y metodológico que permitió la producción de este proyecto de artes plásticas, respondiendo a la pregunta de investigación: ¿dónde hay crisis?

La documentación del proyecto ofrece una visión del desarrollo histórico y conceptual de los dos conceptos principales abordados: Crisis y Cuerpo. Estos conceptos han dado forma a la producción artística, donde el error fue el punto de partida de la preproducción y el desarrollo metodológico, concluyendo con la evaluación de los resultados analizados a través de la práctica experimental.

El resultado es una pieza organizada mediante la práctica pictórica, estructurada a partir de una metodología basada en la crisis.

## Palabras clave

Crisis, cuerpo, pintura, error, experimentación, conceptualización



# Abstract

This research focused on creating a conceptual and methodological framework that facilitated the production of this visual arts project, addressing the research question: Where is the crisis?

The project's documentation provides an overview of the historical and conceptual development of the two main concepts discussed: Crisis and Body. These concepts shaped the artistic production, where error served as the starting point for preproduction and methodological development, culminating in the evaluation of the results analyzed through experimental practice.

The outcome is a piece organized through pictorial practice, structured around a methodology based on the crisis.

## Keywords

Crisis, body, painting, error, experimentation, conceptualization



# Introducción

Este trabajo surge de ideas puestas en el archivo, del deseo de renovar prácticas artísticas sabidas e implementar algunas teorías y textos leídos en los últimos años relacionados con los procesos creativos; todo con el fin de proyectar la investigación teórica en la producción de sentido estético.

La premisa consiste en centrar la idea en una metodología de trabajo para llevar a cabo experimentaciones alrededor de las posibilidades semánticas del concepto *crisis*. Esta práctica experimental tendría que conceptualizar *crisis*, entendiendo este concepto desde una perspectiva histórica y universal que atraviesa los campos de lo agrario, lo jurídico, lo médico, la teología, lo político, lo económico, lo filosófico y lo cultural.

En el primer acercamiento a la investigación plástica se planteó el uso de materiales corrosivos como el fuego o el alcohol, teniendo como objetivo deteriorar la imagen de una estampa de grabado. De esta experimentación surgieron relaciones técnico conceptuales con el concepto *crisis* lo cual nos permitió llegar a un resultado audiovisual que fue el germen para seguir investigando por el camino de la imagen destruida.

La investigación conceptual derivó hacia el sujeto de la crisis, desde la pregunta ¿dónde hay crisis? Se llega al sujeto esquivando la causa que media la crisis. El contenedor de la crisis se encuentra en el campo semántico de la medicina. Se dice que un sujeto en *crisis* es un paciente en espera de una resolución, donde se define su salud. En este sentido, una crisis es una vivencia que requiere observación, análisis, para llegar al diagnóstico que dé respuesta al conocimiento de sus patologías.

Quién determina toda crisis es el ser humano, puesto que este concepto es parte del lenguaje. Si profundizamos en el significado de *crisis* que conecta con lo físicamente humano –entendiendo humano como la convención del ser corpóreo– nos encontramos que persiste el significado médico en la metáfora del cambio del estado del cuerpo, de estable a inestable, una cuestión que se relaciona con la incertidumbre de la enfermedad. Es por tanto que se ha determinado llegar a la figura humana como el sujeto y objeto de la crisis, sin dejar de lado otros campos semánticos del concepto crisis que enriquecen el discurso de los resultados obtenidos.

## Objetivos

Establecer relaciones entre los conceptos crisis y cuerpo en el objeto artístico

- Producir imágenes que evocan anomalías relacionadas con el concepto de crisis
- Profundizar en la práctica artística experimental por medio de la pintura
- Insertar la investigación en la práctica artística







**Propuesta y  
acotación del  
proyecto**

Esta propuesta se desarrolla en la síntesis y articulación de la idea de investigación, experimentación técnica y conceptualización, alrededor de dos conceptos fundamentales para este proyecto: crisis y cuerpo.

El antecedente que da origen a este asunto lo encontramos en una serie de trabajos e investigaciones abordadas en anteriores producciones alrededor del tema de la violencia en el contexto del conflicto armado en Colombia, al cual le daremos una mayor atención más adelante como antecedente en la contextualización de este proyecto.

Por otra parte, lo procesual surgió de la idea de acercarnos a la experimentación sobre unas estampas, sin una idea formal preconcebida, salvo dejar fluir la experimentación caótica de la destrucción provocada. Lo único que habíamos predispuesto era de carácter cognitivo. En consecuencia se estableció buscar metodologías en la práctica experimental.

La motivación fue una deriva simple: dar una nueva oportunidad a lo fallido, era la actitud que se elegía, por considerar que de todas formas no había nada que perder.

Esta arriesgada e inútil –aparentemente en aquel momento– pero simple voluntad nos dio como resultado los objetivos que debíamos lograr, y los procesos que se deberían aplicar en cualquier lenguaje que contuviera el núcleo de nuestros dos conceptos base, que desarrollaremos en este documento.

Después del resultado de la experimentación se planteó sustraer del objeto –es decir del cuerpo simbólico– investigado plásticamente, el concepto de esta investigación: *crisis*. Es decir, el objetivo principal se concibió desde el cómo se estableció una relación semántica y formal.

Realizamos unas pruebas con alcohol y fuego y el resultado de esta experimentación fue más satisfactorio, dadas las poéticas que se generaron en el proceso de destrucción de la estampa. Para ello reunimos una serie de elementos que se dispusieron en el proceso de reproducción –figuras 16 a 20 en la sección de la documentación y desarrollo de este documento–

Como hemos mencionado anteriormente, el procedimiento se realizó sobre una estampa de grabado, que bajo nuestro criterio había sido un resultado fallido. Lo que vemos en la imagen de la

estampa, es una representación de una escena de caos, donde se refleja una situación que alude a nuestro concepto de *crisis* desde la semántica teológica, revolucionaria, desarrollada en la obra de Koselleck (2007).

Sin embargo, el giro importante que determinó de manera sólida el lenguaje que usamos en esta propuesta, fue el encontrar en el cuerpo humano la causa, el cuerpo humano como territorio, el cuerpo como origen del concepto de crisis.

La gran constante del concepto de crisis según Koselleck (2007) establece que el significado se mantuvo desde los *Corpus hippocraticum*, idea de la que más adelante daremos una contextualización.

A partir de esas reflexiones en torno al *cuerpo en crisis*, se ponderó ante otras posibilidades la representación de la figura humana en el lenguaje pictórico.

Abordando el cómo de este proyecto de producción artística, comentaremos sobre la pintura que siempre hemos tenido presente como *leitmotiv* de este trabajo, por lo que era preciso alejarnos de la práctica hegemónica, para ir hacia procedimientos que encontraron las semánticas necesarias que relacionan el cuerpo y la crisis desde la pintura.

Es por esta cuestión que se planteó finalmente realizar un cuerpo colectivo, formado a partir de fragmentos de pintura que representan diferentes cuerpos, donde su configuración como unidad es intermitente, pues no consideramos razonable mantener la estructura del cuerpo hegemónico. De otra manera, reflexionamos que la propuesta se solidifica en la disposición de una configuración diferente a la del orden o los cánones tradicionales.



# **Contextualización y justificación del proyecto**

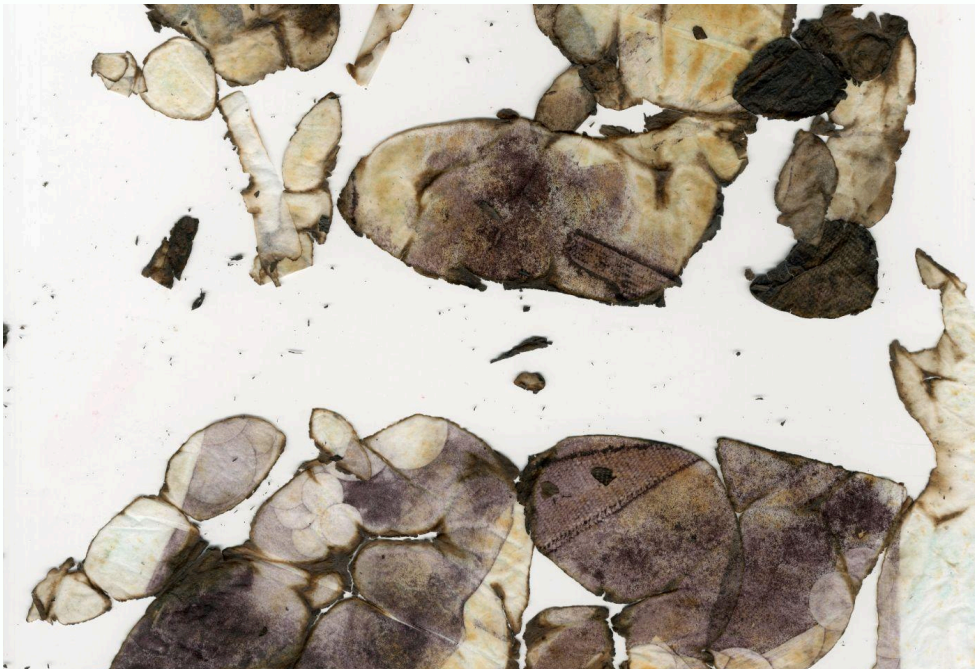


Figura 1. *Detritus*. Un detalle de los fragmentos de una estampa quemada, digitalizada en escáner. 2024

Hay un aspecto importante en nuestra investigación que viene desde antes de emprender este Trabajo de Fin de Máster, y nos referimos a nuestra propia experiencia vital. Hace unos años comenzamos a interesarnos en realizar obras que abordaran el tema de la violencia. Durante el estudio del grado en Bellas Artes comenzamos a usar medios que nos resultaban desconocidos en la práctica artística, fue entonces que decidimos iniciar una investigación procesual y referenciada en torno al tema de la violencia en Colombia.

Comentaremos para matizar nuestro interés por el tema, y no para suscitar compasión, que vivimos el terror de la violencia como testigos del conflicto armado en el contexto colombiano durante los años 90.

Por lo cual estando aquí, en este territorio, nos llevó a revisar el tema silenciado por largos años a través de la práctica artística.

Desde este contexto seguro que nos permitiera hacer memoria de la experiencia de la violencia abordamos la creación de sentido estético, como una forma de catarsis, y a su vez una mediación con otros que se horrorizaron con esa inexplicable pero siempre presente expresión universal del miedo.

Desde esta idea de realizar obra sobre la violencia se comenzó a fraguar el núcleo que consolida esta propuesta artística.

En las primeras piezas de la serie sobre la violencia en Colombia realizadas entre 2019 y 2022 destacamos aquí en imágenes en

las figuras 2-5 como antecedentes de los *performances*, *vídeo-performances*, instalaciones e intervenciones en el espacio.



Figura 2. *Cifras*, serie fotográfica, 2019. Fotografías en el dispositivo de la exposición individual "Lo visible y lo que desaparece", realizada en el Gran H. La marina, Altea, 2021.



Figura 3. *Cifras*, Video performance, 2019. Proyectado sobre un costado de la fachada del Tram de la estación Altea, en el dispositivo de la exposición individual *Lo visible y lo que desaparece* realizada en el Gran H. La marina, Altea, 2021.



Figura 4. *Trizas la paz*, Video performance, 2019. Proyección de la *performance* bajo la cama de una de las habitaciones del Hotel Gran H. La marina, Altea, 2021.



Figura 5. *Al suelo*, Performance e intervención en el espacio, 2021. Hotel Gran H. La marina, Altea, 2021.

Una de las preguntas que nos hacíamos al iniciar este trabajo fue sobre cómo ordenar las ideas. Entonces pensamos que deberíamos comenzar por poner en orden los elementos desperdigados en nuestra memoria y dirigirlos hacia una investigación coherente.

No hay duda de que el orden es necesario para entender, sin embargo poner en orden algo no aborda el origen del caos. Solo lo delimita en fragmentos buscando una coherencia aprendida. Suponemos que para poner en orden algo es necesario que la cosa que pensamos ordenar esté en un estado de caos completo o parcial. Consideramos en aquel momento necesario hacernos las cuestiones que nos aclaran, los motivos, el cómo, y el profundo por qué ordenar algo que es inmaterial como la memoria. Teniendo en la periferia del enfoque la duda sobre cómo se debería iniciar, es decir, el orden en el que se nos ha establecido comenzar.

El texto es un principio incluso puede ser el mismo principio que hemos dispuesto en el exergo de este documento. Las palabras, los significados, el sentido, los motivos, las necesidades, las preguntas alrededor de lo que se ha decidido comenzar debe estar escrito, pues "nada hay fuera del texto" (Derrida, 1978).

## Definición de conceptos

Esta investigación nos ha dejado muchos aspectos claros, nos ha reafirmado aspectos del lenguaje ya sabidos, por lo cual, estimamos pertinente acotar las definiciones de los conceptos aquí dispuesto por su cualidad polisémica.

## Crisis

Es una palabra que escuchamos en nuestro tiempo actual con regularidad y preocupación. En nuestros días la crisis está asociada a múltiples significados y en el lenguaje popular se ha convertido desde ya hace varias décadas en un tópico.

Apartando el hecho de que el lenguaje históricamente es modificado por los nativos hablantes de cada lengua en relación a la experiencia cultural de su época, el concepto de crisis que nos interesa está asociado a su historia conceptual, y su desarrollo semántico previo a el tópico en el que se ha transformado en la actualidad.

Nos resulta de gran interés entender cómo fue que se creó el concepto de esta palabra. Según lo conversado con el profesor y filósofo Ramón Alcoberro, la etimología de crisis está ligada a un origen en las jornadas de trabajo de la antigua Grecia. Así, "en el ámbito de la agricultura *krisis* significaba separar el grano de la paja" (Alcoberro, n.d.). La crisis constituía un momento en el trabajo arduo del agricultor y consistía en lo que hoy conocemos



como trillar –separar la paja del grano– y fueron los ciudadanos griegos quienes tomaron la crisis como metáfora que se inscribe claramente en tres ámbitos:

En la antigüedad griega, «crisis» tenía significados que, en el ámbito jurídico, teológico y médico, podían delimitarse con relativa claridad. El concepto exigía alternativas rigurosas: justicia o injusticia, salvación o condena, vida o muerte. (Koselleck, 2007, p. 243)

Sin embargo, este uso no supone el origen absoluto del concepto. Suponemos que determinar el origen de este concepto tan potente, complejo y de larga historia es en la práctica una empresa imposible.

Podemos señalar que Crisis aparece como metáfora en la epopeya de Homero en *La Ilíada* (VIII a.c). De la lucha entre los Aqueos y Troyanos se describe el momento más álgido con la metáfora del significado griego de *Krisis*. La batalla como metáfora de separación en el poema épico, se refiere a la diosa de la agricultura como el ente que enjuicia y separa.

Cuando realizamos esta investigación léxica, una primera observación resulta clara: el verbo *krinein* sin duda tiene muy a menudo un significado fundamental de separación. La observación se hace en los mejores diccionarios, como el Diccionario etimológico de la lengua griega de Pierre Chantraine. La separación puede ser material, por ejemplo relativa al buen grano que debe separarse de la paja en la era (*Ilíada*, V, pp. 499-505; citado en Longhi, 2023).

Miremos en el pasaje de la *Ilíada* que cita Longhi (2023) ¿a qué se refiere con respecto a separar el grano de la paja?

Los troyanos volvieron la cara a los aqueos para embestirlos, y los argivos sostuvieron apiñados la acometida y no se arredraron. Como en el abaleo, cuando la rubia Deméter separa el grano de la paja al soplo del viento, el aire lleva el tamo por las sagradas eras y los montones de paja blanquean; del mismo modo los aqueos se tornaban blanquecinos por el polvo que levantaban hasta el cielo de bronce los pies de los corceles de cuantos volvían a encontrarse en la refriega. Los aurigas guiaban los caballos al combate y los guerreros acometían de frente con toda la fuerza de sus brazos. (Homero, S. VIII a.C., pp. 109-110)

En este pasaje de la *Iliada* se menciona la idea de crisis como un separar en lucha, en este sentido lo agrario alude a la jornada de trabajo que supone la etapa del ciclo de cosecha, donde las

condiciones siempre están sometidas a las condiciones del sol y la lluvia.

Podemos imaginar haciendo uso creativo de cómo surgen esas asociaciones visuales con el lenguaje, partiendo desde una onomatopeya. Antes de la palabra era el verbo, la acción, el sonido, luego lo que existe para el ser humano está definido en palabras. *Nada hay fuera del texto*, sentenció Derrida.

Una experiencia de lo imposible es acercarnos al hecho de poner en texto lo que no hemos definido, lo que está en el terreno de lo imposible. En nuestro lenguaje las onomatopeyas han tenido una gran importancia en los estudios sobre el origen del lenguaje hablado, pues "el lenguaje es la capacidad que posee el hombre de comunicarse con los demás a través de sonidos a los que otorga un significado" (Jiménez, 2007, p. 1). Las onomatopeyas son la base para la creación de las palabras que agrupan sonidos de animales o acciones que imitan lo visto o escuchado por el ser humano.

Haciendo el ejercicio de hacer posible lo imposible, imaginamos a esas personas en la antigua Grecia, en su labor sobre lo cultivado: han segado el trigo, aquello que permanecía en un orden natural se ha interrumpido, se ha quebrado, se ha separado. Ha llegado el tiempo para las hoces de los agricultores. Las espigas de trigo segadas, inestables en comparación con su estado anterior, han caído en separadas partes sobre la superficie, cientos de espigas unas sobre otras en el suelo.

Sin embargo la raíz de la espiga permanece bajo tierra en un orden estable, fuera de crisis. El caos, el desorden, la posibilidad de realizar la crisis está sobre la tierra. Se ha de escoger aquello que es necesario, lo que es útil, de interés para el que cosecha, lo necesario o conocido, hay que tener criterio, hay que hacer la crisis.

Los griegos tomaron la metáfora del trabajo difícil del agricultor, para introducirla como una palabra en el campo semántico de la política. Separar la paja del grano, es escoger con atención, un escoger analítico donde se juzga lo que es bueno, lo que es mejor en una situación, tal como lo sostiene Koselleck (2007, pp. 241-242):

En griego, la palabra formaba parte de los conceptos centrales de la política. Significaba «separación» y «lucha», pero también «decisión», en el sentido de una

inclinación definitiva de la balanza. Así fue como Tucídides utilizó la palabra, a efectos de reducir la rápida salida de las guerras persas a cuatro batallas decisivas.

El escoger analítico requiere de saber lo que se necesita, lo que es útil, lo que interesa; el elegir es también, un elegir sabiendo lo que se conoce por la experiencia misma o por transmisión de otros.

Tradicionalmente lo conocido se ha establecido en un orden, se ha ordenado por el texto, alguien, o algunos lo han definido y se ha transmitido.

Como popularmente se dice, *caminamos sobre hombros del gigante*, hay un cúmulo cognitivo en el que confiamos y sobre el que estamos establecidos, pero no podemos dejar de lado que lo establecido requiere de cambios.

En esta reflexión se introduce el pensamiento crítico, una palabra conectada etimológicamente con crisis. De acuerdo con su etimología, la palabra crítica proviene del griego *Krisis*: separación, escisión; pero también, por extensión, elección, resolución, desenlace. El verbo *krineîn* significa discernir, separar, y también escoger, decidir. Cuando se usa en voz media quiere decir *resolver para sí* (Koselleck, 2007).

*Resolver para sí* nos alude a tomar posición, a decidir, es poner en práctica el pensamiento crítico, es dudar sobre el orden. Para poner en práctica el pensamiento crítico es necesario ir a la raíz de lo que repetimos sin cuestionar, lo que nos condiciona, aquello que se ha establecido y permanece oculto bajo las capas de la superficie de la vida diaria.

Es posible que todo orden sea la raíz de la vida, la base que brinda las condiciones a una estructura determinada por otro orden superior que hace posible la existencia.

Todos usamos el orden establecido aún sin comprenderlo en su profundidad, pues usualmente el orden establecido funciona, usamos las palabras que hemos aprendido para significar y crear nuestras propias metáforas de nuestra experiencia de vida subjetiva, confiamos en el gigantesco y robusto orden. Pero no sabemos realmente quién organiza, de dónde viene y hacia dónde nos conduce el orden establecido. Cuando las estructuras del orden fallan es cuando suceden las crisis a nivel social, cuando una situación requiere evaluación, análisis, hacer un juicio, o librar una lucha de razonamiento sobre qué es lo mejor para regresar al orden, es cuando tomamos conciencia de lo frágil que puede ser nuestro mundo organizado.

En esta investigación elegir el campo semántico de crisis para aplicarlo a la creación artística puede entenderse como una lucha en sí misma, ya que supone poner en práctica la crisis como estado de ruptura del orden actual, y construir una significación desde el conocimiento de la historia del concepto que dé paso a lo nuevo de *la cosa* en un objeto artístico. Los flujos de sus posibilidades polisémicas, son amplios, como veremos más adelante. No perdemos de vista que es un concepto vivo, que ha permeado en tantos campos, pero que a su vez la raíz sigue intacta como en el principio conocido.

El significado ha evolucionado en la historia, y con su evolución se introdujo en varios campos semánticos. Para los griegos *crisis* estaba definida claramente en tres campos:

En la antigüedad griega, «crisis» tenía significados que, en el ámbito jurídico, teológico y médico, podían delimitarse con relativa claridad. El concepto exigía alternativas rigurosas: justicia o injusticia, salvación o condena, vida o muerte.

El sentido médico predominó, vinculado por así decirlo a una competencia técnica, prácticamente sin interrupciones hasta la Edad Moderna. A partir del siglo XVII tuvo lugar, primero en el Oeste, y luego también en Alemania, una ampliación metafórica a la política, la psicología, la economía y, finalmente, la historia. Hacia finales del siglo XVIII, el concepto volvió a teñirse de matices teológicos y religiosos, en el sentido del Juicio final, que, en interpretación secular, se aplicó a los acontecimientos revolucionarios. Sobre la base de su metafórica multivocidad y flexibilidad, el concepto comienza a relucir irisadamente. Se introduce en el lenguaje cotidiano y se convierte en un tópico. En nuestro siglo apenas hay ámbito vital que no se haga cargo de sus momentos álgidos preñados de decisiones con ayuda de esa expresión. (Koselleck, 2007, p. 241)

Hoy el significado de crisis se ha centrado en la anomalía, parece que en la actualidad crisis es el apellido de todos los problemas. Para responder a esta cuestión es necesario avanzar sobre la evolución de esta noción, y navegar por la deriva que nos ha llevado a ese tópico que ha significado en nuestra contemporaneidad, el caos, la ruptura del orden de algo estable, lo que nos recuerda a una enfermedad, tal como lo determinó Galeno en el *Corpus Hippocraticum* (V y IV a. C):

En la evolución del concepto nos llamó la atención el campo que mantuvo de manera hegemónica el significado durante más de 1500 años. Un uso griego adicional del término ha abierto no menos el horizonte de sentido del concepto moderno de crisis: la

teoría médica de la crisis, que procede del «*Corpus Hippocraticum*», y que Galeno (129-199) fijó para unos mil quinientos años. Por «crisis» de una enfermedad se entiende tanto el estado observable como el juicio (*judicium*) sobre el curso de la misma que, en un número determinado de días, lleva a la decisión de si el enfermo sobrevive o muere. De ahí la importancia de fechar correctamente el comienzo de una enfermedad, para poder pronosticarla regularidad de su curso. (Koselleck, 243)

Este hallazgo en el concepto de crisis, usado en el campo de la medicina como la metáfora del cuerpo en espera a una solución de vida o muerte, nos llevó a determinar al cuerpo humano como la representación idónea de la crisis en este proyecto teórico práctico en el que nos hemos embarcado.



Figura 6. (Izquierda) portada de la primera edición del texto griego del Corpus Hippocraticum del P. Asulanus, Venecia, 1526. (Derecha) Portada de la segunda edición del texto griego del Corpus Hippocraticum de Janus Cornarius, Basilea, 1538.

# Cuerpo

“La crisis puede ser el estallido, la revelación repentina del desorden que se apodera de un cuerpo, de un alma o de una sociedad”. (Longhi, 2023)

¿Qué es un cuerpo humano? según las definiciones de la RAE podríamos llegar a respuestas inmediatas. Pero si hacemos uso de un pensamiento crítico, *deconstructivista*, y desarrollamos una significación que se aparte de lo establecido e intentamos la experiencia de lo imposible, es decir, llegar al preámbulo de la liberación del significado de lo que es un cuerpo, expandiendo sus posibilidades semánticas más allá de la carne, como una sinécdoque despedaza por metonimias.

De otro lado la medicina ha progresado gracias a las disecciones anatómicas, una actividad que exige la desmembración corporal. Los diversos tratamientos médicos se basan también en una parcelación territorial del paciente, con esa tradicional dedicación de cada especialista a una parte del organismo (el traumatólogo se ocupa del esqueleto, el cardiólogo del corazón, el dermatólogo de la piel, y así sucesivamente) (Ramírez, 2003, p.207)

Podemos añadir que, en lo que refiere al cuerpo en el arte, su especialidad surgió en la representación del cuerpo humano como espejo de la realidad del otro o de sí mismo.

Se podría entender que tradicionalmente en el arte lo humano, y más concretamente el sujeto, viene representado por el retrato. En nuestro caso hemos escogido el cuerpo como representación de lo humano en tanto que creemos que supone una imagen más completa, no queremos esquivar la convención de la parte por el todo que se produce en el retrato, sino fragmentar el cuerpo completo por ser la manera más apropiada en el asunto que nos motiva. Es decir, a pesar de que en nuestro caso no se representa un cuerpo unitario que pudiese pertenecer a una misma persona, hemos usado fragmentos de distinto origen para confeccionar un nuevo cuerpo. Conectar con el concepto, pues es en el cuerpo donde se vivió, se vive, y se vivirá toda crisis, puesto que no tenemos un cuerpo sino que somos un cuerpo, y en sociedad un cuerpo colectivo.

La noción del cuerpo en la actualidad está atravesada por múltiples campos del conocimiento. El cuerpo humano que nosotros representamos en nuestro trabajo pertenece a una

categoría dentro de los cuerpos humanos posibles. Ramírez plantea entre lo que nos interesa en el cuerpo humano desde una visión etnográfica del arte:

Más cercanas al arte están otras pulsiones descuartizadoras. Ya hemos aludido en otro lugar a cómo muchas estatuas clásicas fueron encontradas en estado fragmentario por sus admiradores de la Edad Moderna. La mutilación llegó a considerarse, de hecho, el estado natural para la representaciones humanas más prestigiosas de la Antigüedad grecorromana, lo cual estimuló, a su vez, esa actividad de las academias que consistía en ejercitarse dibujando o esculpiendo fragmentos de cuerpos como ojos, manos, torsos, piernas, etcétera. El cuerpo entero era la culminación ideal de múltiples ensayos parciales, de modo que los detalles anatómicos aislados se concebían como las piezas de un rompecabezas que el artista debía recomponer. (Ramírez, 2003, p. 207)

También el cuerpo del deseo es un cuerpo fragmentado, según la ortodoxia freudiana. Y esa es la razón por la que nos disponemos a fragmentar la pintura por medio del soporte papel, donde la parte del cuerpo es rasgada. Esa decisión –crisis– de fragmentación presenta un cuerpo simbólico bidimensional desmembrado, pero a su vez, desde otra perspectiva objetual, rasgar la pintura constituyó en el cuerpo del deseo que nos interesa romper, con la intención de expandir la pintura y el marco de su emplazamiento.

El objeto pictórico no sólo es la imagen del objeto que da forma a la conceptualización de crisis desde el humano en relación con su entorno y la otredad.

El cuerpo contemporáneo se encuentra hoy en su estado más crítico desde el siglo XXI, solo equiparable con las peores crisis políticas de posguerra del XX. Desperdigados por el mundo, a punta de bombas y excesos del modelo económico, los cuerpos contemporáneos que son motor y combustible de la industria armamentista, se consumen en el teatro de la guerra.

En este sentido Ramírez (2003) hace una cartografía amplia e interesante sobre el tema del cuerpo, pero es consciente de la amplitud polisémica: “el cuerpo del arte: campo de batalla, laberinto, o arma peligrosa. No hay duda de qué se trata de un asunto muy difícil de sistematizar” (Ramírez, 2003, p. 16) .

En esta investigación el enfoque que tomamos del cuerpo se inscribe en el cuerpo como tema en las artes en cuanto a la representación de lo humano, como cuerpo simbólico.

En cuanto a cuerpo lo desarrollamos en el marco teórico de la cosa o sustancia de un ente y el orden en el que se ha construido las imágenes del cuerpo. En la práctica artística, el cuerpo simbólico representado en el objeto artístico es relevante para nuestra producción. Por lo cual en la materialidad del proyecto el cuerpo pictórico, es un cuerpo sin órganos. Un límite para el cuerpo contemporáneo, no es recuerdo del cuerpo ni es un cuerpo colectivo del ahora, es solo un cuerpo sin órganos en la definición de Deleuze y Guattari:

Entre las máquinas deseantes y el cuerpo sin órganos se levanta un conflicto aparente. Cada conexión de máquinas, cada producción de máquina, cada ruido de máquina se vuelve insoportable para el cuerpo sin órganos. Bajo los órganos siente larvas y gusanos repugnantes, y la acción de un Dios que lo chapucea o lo ahoga al organizarlo. 'El cuerpo es el cuerpo / está solo / y no necesita órganos / el cuerpo nunca es un organismo / los organismos son los enemigos del cuerpo' (Artaud). Tantos clavos en su carne, tantos suplicios. A las máquinas-órganos, el cuerpo sin órganos opone su superficie resbaladiza, opaca y blanda. A los flujos ligados, conectados y recortados, opone su fluido amorfo indiferenciado. A las palabras fonéticas, opone soplos y gritos que son como bloques inarticulados. (Deleuze y Guattari, 1985, pp. 17-18)

Sin embargo ante esta decisión de hacer de unas pinturas cuerpos, que representen la crisis, nos preguntamos ¿qué significa hoy en el contexto del circuito contemporáneo ser un pintor de corte figurativo?. Podemos decir, en nuestra opinión, que la pintura funciona en esta cuestión como la relación semántica jurídica de crisis –enjuiciamiento uno de los significados de crisis–, dado que la práctica pictórica figurativa en el arte contemporáneo está bajo constante sospecha heredada, a cuenta de la hegemonía histórica de la pintura, una idea muy bien argumentada en la tesis doctoral de Vásquez Carpio (2016, pp. 33-42). En consecuencia, también podemos sostener que en la actualidad la práctica pictórica está siempre bajo análisis de aprobación. Es por tanto la pintura una práctica en crisis o en estado crítico.

A propósito de críticos, decía Fernando Castro Flórez en uno de sus vídeos en la plataforma *YouTube*, donde conversaba sobre su larga experiencia en ARCO, y sobre la pintura en la edición de ARCO 2024:.



No se para de hablar que si la pintura está presente, que si la pintura está muy ausente...

parece que alguien hubiera prohibido que apareciese la pintura, y sobre todo después de los largos años en que parece que ser pintor fuera una lacra, o una regresión mental algo que no se debería practicar en ningún sentido, algo de lo que uno se debería abstener, porque estaría equivocado, no estaría en sintonía con las tendencias museístico, curatoriales, archivistas y conceptuales. (Castro Flórez, 2024)

Es quizás esto lo que falta para realizar una pintura comprometida, con lo contemporáneo regresar y elegir en la encrucijada de la pintura.

Finalmente en esta condición de una crisis del deseo se separa el cuerpo de los órganos.

En relación con nuestra producción, el cuerpo pictórico entra en crisis, ocurre lo terrible, el cuerpo es despojado del fondo. Con tijeras en mano se decide, se incide, ahora solo es una figura libre sin dirección, a la deriva, y se configura con otros fragmentos en un todo, tuvo que pasar por lo que convencionalmente en la técnica de la pintura determinamos un error, o algo terrible. Famosos son los llamados ataques a las pinturas de los museos, un desastre en términos de conservación del patrimonio de un museo, pero en nuestro caso el desastre es la materia prima que configura el cambio, la crisis de la producción en el artista enfocada como el cambio de estado necesario para que surja en nuestra producción una nueva experiencia procedimental y plástica.



Figura 7. *Anatomía del cuerpo humano*, grabado, 1559. Según Juan Valverde de Amusco; el sujeto aparece desollado sosteniendo en una de sus manos su propia piel y en la otra un cuchillo para diseccionar. La cara de la piel, deformada, toma la forma de un fantasma, sugiriendo que el espíritu se ha separado de la carne.

**Metodología.  
Enumeración y  
descripción de los  
diferentes aspectos  
metodológicos**

## El aspecto teórico fundamental

El primer acercamiento académico al concepto de crisis fue a través de la lectura realizada alrededor de la obra de Reinhart Koselleck. Fue un hallazgo sustancial toparnos con *Historia de Concepto* (2012), la lectura de esta obra nos llevó al último capítulo de la tesis doctoral de Reinhart Koselleck, *Crítica y crisis: un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués* (2007)

Otros acercamientos fundamentales que nos documentaron de lo histórico conceptual consistió en intercambiar correspondencia electrónica con el filósofo Ramón Alcoberro alrededor del concepto de crisis, o el visionado de entrevistas a pensadores, filósofos, historiadores. Tales como la realizada por *Pandora Rivista* (2022) a Massimo Cacciari. En esta entrevista Cacciari aborda el concepto de crisis desde una perspectiva de catástrofe que posibilita el surgimiento de la cosa nueva. Posiciona la crisis como “una ruptura de donde emerge la catástrofe que dará origen a un nuevo estado de la misma” (*Pandora Rivista*, 2022).

Sin embargo en relación a la crisis, el estudio de los textos de Rainharrk Koselleck nos nutrió, abonó el terreno de donde germinó nuestra formulación de la crisis como hipótesis de la dinámica de la sociedad. Por consiguiente la pregunta derivó hacia el ¿dónde hay crisis?, lo cual en la reflexión realizada sobre esta documentación teórica consultada, encontramos el reflejo primordial en el cuerpo humano, como motivo donde desarrollar el tema.

## En la estrategia creativa

El azar (salvo que no hay azar, salvo que lo que llamamos azar es nuestra ignorancia de la compleja maquinaria de la causalidad) me hizo encontrar tres pequeños volúmenes en la Librería Mitchell, hoy desaparecida, que me trae tantos recuerdos. Esos tres volúmenes (yo debería haber traído uno como talismán, ahora) eran los tomos del Infierno, del Purgatorio y del Paraíso... (Borges y Bartholomew, 2001, p.4)

La estrategia creativa comenzó dejándole una buena parte al azar, por lo cual se hacía una organización mínima de espacio y lugar, que brindara las posibilidades de la práctica.

Lo que sucedía en el proceso sobre el objeto era aleatorio, fue experimental en una primera instancia.

Para esta experimentación se dejó actuar a los líquidos corrosivos usados. Se hicieron valoraciones formales en el momento o posteriormente desde la observación del material de registro visual.

En la fase con la pintura el proceso fue distinto. Ya que partimos desde una base de conocimiento técnico que nos permitió iniciar desde la confianza y control del proceso. Se han realizado en la primera etapa procedimientos pictóricos tradicionales en cuanto al tratamiento del óleo. El dibujo fue la base de la pintura. Posteriormente se pintaba *alla prima*.

Una vez concluida y seca las capas de la pintura, comenzamos la segunda etapa que dió espacio a la experimentación. Esta comenzaba por una detenida observación en el conjunto de los fragmentos pintados. Era como si el no pintar constituía una fase experimental necesaria muy significativa, pues esa valoración de la mirada era la que determinaría el resultado.

Se ordenaron en diferentes composiciones, se fotografió. Y después de darle vueltas a las posibilidades comenzamos a sustraer material de la pintura. Recortar o rasgar eran las opciones en el proceso de separación. Fue en aquel momento en el que entendimos que lo que se hacía como procedimiento tenía toda la carga conceptual de la investigación. En el momento de recortar o rasgar se realizaba la crisis, seleccionando lo que funcionaba para un espacio, y lo que era útil para otro, fragmentamos el cuerpo sobre el papel, y los reorganizamos en un nuevo cuerpo pictórico.

# **Referentes conceptuales y visuales**



# Miguel Angel Buonarroti

## El juicio final



Figura 8. *El juicio final*, Capilla Sixtina.

A Miguel Angel Buonarroti nos hemos acercado para traer a referencia una de sus obras más impresionantes: Los *frescos de la Capilla Sixtina*. Sin embargo no nos centramos en la hazaña pictórica que habita en la bóveda, sino que elegimos como referente conceptual y formal la obra que realizó 25 años después de haber concluido las bóvedas de la Capilla Sixtina, el fresco que trata sobre *El juicio final*. En esta conocida pieza se representa el retorno del redentor y con ellos el juicio final a la humanidad. A nivel compositivo el fresco tiene como centro el cuerpo de Cristo, a su derecha se encuentran los que han sido dados la salvación los que han ganado el cielo, y a su izquierda los condenados al infierno, siendo la figura de cristo quien divide la frontera entre la luz y las tinieblas.

Es extensa la tradición icónica del cristianismo en torno a la temática del juicio final anterior a esta pintura de Buonarroti. Sin embargo las anteriores o posteriores pinturas al fresco del *Juicio Final*, no se han representado como la crisis del juicio final. No están realizadas, o pensadas como una imagen que narra la crisis como un evento cósmico, que revela la existencia del ente, es decir del propio Dios y su promesa de ganar un lugar en el paraíso, sino que están pintadas para provocar temor, angustia, o como objeto de persuasión o de instrucción hacia la fe.

En el fresco del juicio final, vemos el momento en el que se dará paso a la promesa de una vida eterna o al castigo eterno. Es el final o el principio, hay un enjuiciamiento que decide vida o muerte. En efecto es la definición de lo que significa el juicio final en la tradición cristiana, es el juicio del mundo, el comienzo de un momento que definirá esa larga espera por aquel evento cósmico que apartara los elegidos de los condenados. La vida de los cristianos es una vida en crisis, tal y como lo comenta Koselleck (1972)

La crisis se adopta plenamente en la traducción de los Setenta para el Antiguo Testamento y en el Nuevo Testamento. Pero el concepto adquiere una nueva dimensión. El tribunal del mundo se atribuye en la tradición judaica de la Alianza a Dios, que es a la vez Señor y Juez de su pueblo. Bajo ese supuesto, el enjuiciar contiene también una promesa de salvación. Además de ello, la expresión gana significación central como consecuencia de las esperanzas apocalípticas: cuando se produzca el fin del mundo, la crisis revelará la verdadera justicia, que por el momento aún está oculta. Los cristianos vivían en la espera del Juicio final (crisis = iudicium), cuya hora, día y lugar seguían siendo desconocidos,



aunque la certeza del Juicio final era incommovible. (Koselleck, 2007, p. 243)

La *terribilitá* de Buonarroti es una de las características que definió su estilo en el gran cuerpo de obra. Es precisamente este carácter que ha dejado la impronta en sus figuras las que hemos tomado como referencia formal en la representación del cuerpo humano. El cuerpo en el sufrimiento, en el evento cósmico que supone el juicio final, la tensión, la separación de los seres humanos. El evento del juicio final es una conceptualización del momento álgido de la crisis, por lo cual lo consideramos ideal para referencia formal en este proyecto el fresco del *Juicio final*.

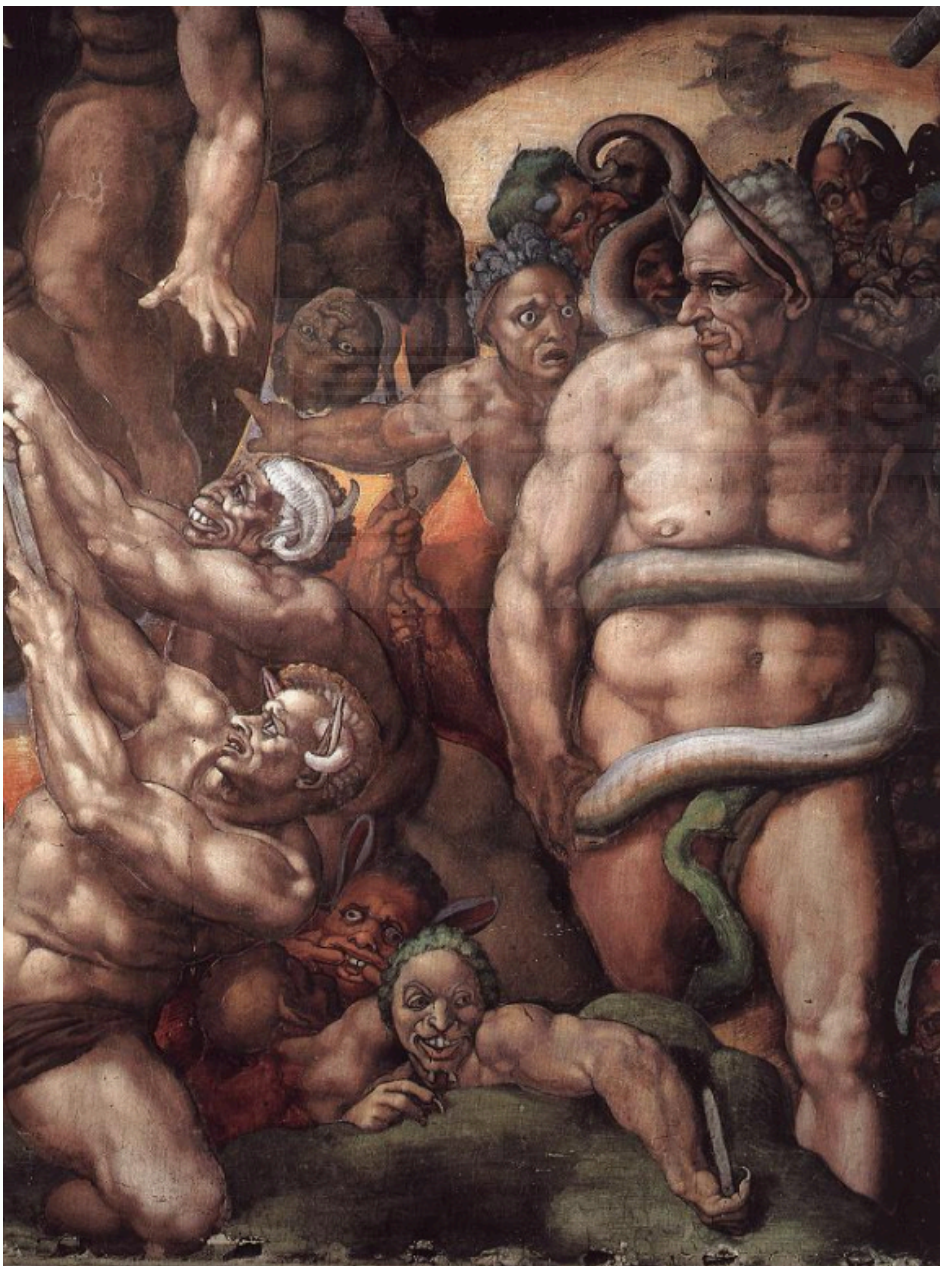


Figura 9. *El juicio final*, fresco detalle de la Capilla Sixtina.

## Joel Peter Witkin



Figura 10. *Portraits from the After World: Monsier David* (imagen individual del tríptico/imagen central)", París, 1994. Impresión en gelatina de plata tonada.

Joel-Peter Witkin es un fotógrafo y artista estadounidense conocido por sus obras provocativas y perturbadoras que exploran temas de muerte, sexualidad, cuestiones teológicas a través del cuerpo humano. Su trabajo fotográfico realizado desde 1977 al 2000 sirvió como referencia para este proyecto artístico.

La obra de Witkin ha desafiado las normas legales, éticas y artísticas explorando los rincones más oscuros y complejos de la experiencia humana. Con su enfoque único y controvertido hacia

el cuerpo humano es frecuente el trabajo con cuerpos fragmentados de cadáveres. Sus fotografías son escenas donde estos cuerpos eran recontextualizados en escenarios surrealistas, barrocos o mitológicos. La obra de Witkin te hace reflexionar sobre profundas preguntas alrededor de la fragilidad, ética, la belleza inherente en lo grotesco, lo siniestro y lo sagrado.



Figura 11. *A Christ*. New Mexico, 1987. Impresión en gelatina plateada vintage

En relación con nuestro trabajo, hemos adoptado un enfoque similar al de Witkin, fragmentando el cuerpo humano –desde lo pictórico– y reconfigurando en nuevas y evocadoras composiciones que invitan a la reflexión sobre el sentido de lo que sucede en lo que estamos viendo en la pintura. Este proceso de deconstrucción y reconstrucción permite una exploración más íntima y detallada de la anatomía, resaltando la vulnerabilidad y la resiliencia del cuerpo humano. Al igual que Witkin, se busca no dejar indiferente a los espectadores, desafiándolos a confrontar sus propias percepciones y prejuicios sobre la belleza y la deformidad, invitándolos a encontrar significado, emoción en la fragmentación o simplemente a contemplar.

La obra de Witkin, con su tratamiento escultórico de los cuerpos y su destreza para crear cada imagen con una narrativa potente, inquietante, con una identidad estética ha sido una inspiración crucial para nuestra propuesta.

Sus composiciones meticulosamente elaboradas y su valentía para abordar temas tabú han sido guías en nuestro proceso creativo, en la representación artística del cuerpo humano.



Figura 12. *Poet- From A Collection of Relics And Ornaments*, 1986 Impresión en gelatina de plata



Figura 13. *Severed Leg Weathervane*. New Mexico, 2003. Impresión en gelatina de plata

# Juan Olivares

## Destellos

Juan Olivares es un pintor español contemporáneo. En relación a su serie de trabajos denominados *Destellos* destacamos el parentesco con nuestra idea de recortar la pintura. Su enfoque es hacia una pintura anicónica y los valores cromáticos. En esta serie, Olivares emplea la técnica de "recortes", donde fragmenta y secciona la superficie de la pintura, creando efectos visuales y dinámicos.




Figura 14. *Destellos VIII*, collage pintura vinílica sobre papel, 116x116 cm 2016



Figura 15. *Destellos X*, collage pintura vinílica sobre papel, 172x149 cm 2016

La técnica de recortes en la serie *Destellos* puede interpretarse como una metáfora de la impermanencia desde la pintura expandida. Olivares, a través de esta serie, está comentando sobre cómo nuestras percepciones y experiencias están constantemente siendo fragmentadas y reensambladas en el mundo. Los *destellos* son momentos de claridad y visión que emergen de la complejidad y el caos de la impermanencia.



**Proceso del  
desarrollo del  
proyecto,  
documentado y  
valorado**



## Primera etapa

Las primeras pruebas con ácido sobre las estampas no tuvieron cambios tan notables, sin embargo lo traemos como una evidencia del proceso.

En estas imágenes se observa el recipiente donde se ha vertido el ácido, la estampa recortada. Durante 8 horas de registro de video se dejó actuar la corrosión del ácido, sin embargo la prueba no arrojó resultados que nos interesaran. Por lo cual se abandonó esta idea.



Figura 16 (arriba). Foto del lugar de la prueba con ácido, 2024.

Figura 17 (abajo). *Jinete de la crisis*, foto de la estampa flotando en ácido, 2024.





Figuras 18, 19 y 20. Fotografías de la experimentación sobre la estampa con alcohol y fuego fijada en una plancha de metal.



Atención a lo encontrado en estas fotos. En la pared blanca se proyecta una sombra que forma una cruz. Las casualidades del azar jugaban a favor de la narrativa de la pieza sacrificada. La estampa representa a uno de los jinetes del apocalipsis. Retomando la cita de Borges (1977) "El azar (salvo que no hay azar, salvo que lo que llamamos azar es nuestra ignorancia de la compleja maquinaria de la causalidad) me hizo encontrar tres pequeños volúmenes en la Librería".



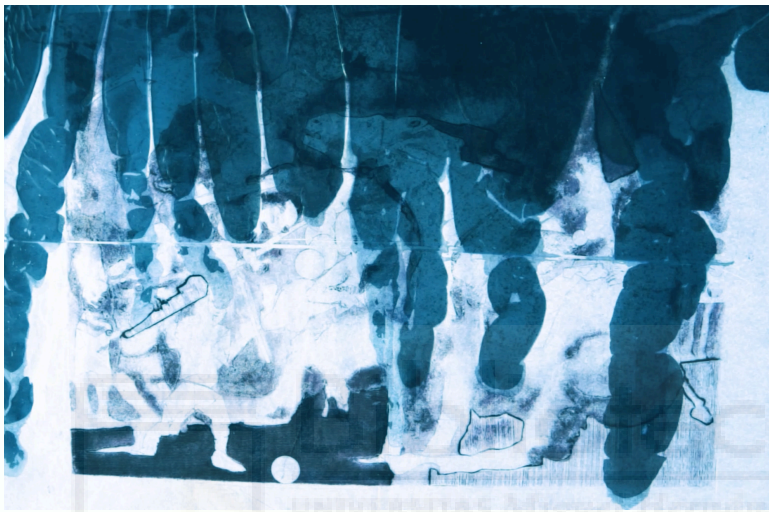
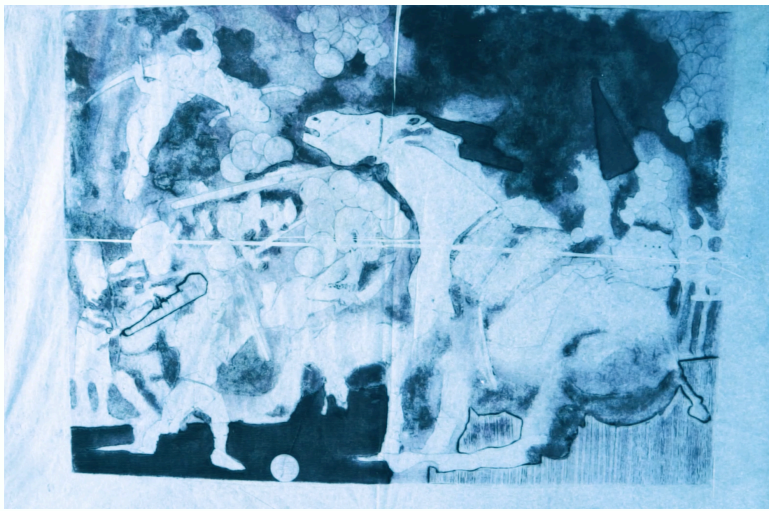


Figura 21, 22, 23. *Futuros pasados*, Fotogramas del videoarte realizado con el registro de la experimentación en una estampa. Tres momentos de la destrucción. 2024.

## Segunda Etapa

La segunda parte de experimentación plástica continúa con la exploración semántica en los resultados que se encontraron en la quema de las estampas.

El material de vídeo que se obtuvo de la experimentación se utilizó para realizar un vídeoarte.

Fotogramas del vídeo realizado a partir de la experimentación con la estampa, usando alcohol y fuego sobre una plancha de metal. A su vez de esta experimentación surgieron ideas que recogimos de los detritos de la imagen destruida. Aquí fue cuando se planteó la fragmentación de la imagen para reconfigurarla en una nueva

En este momento de la investigación plástica hemos valorado el resultado de los detritos, siendo estos una fuente de reflexión formal muy valiosa que finalmente nos llevó a lo pictórico como cuerpo en crisis.



Figura 24, 25, 26. *Imagen en crisis*. Detritus de una estampa sobre papel seda, digitalizados en escáner, 2024.

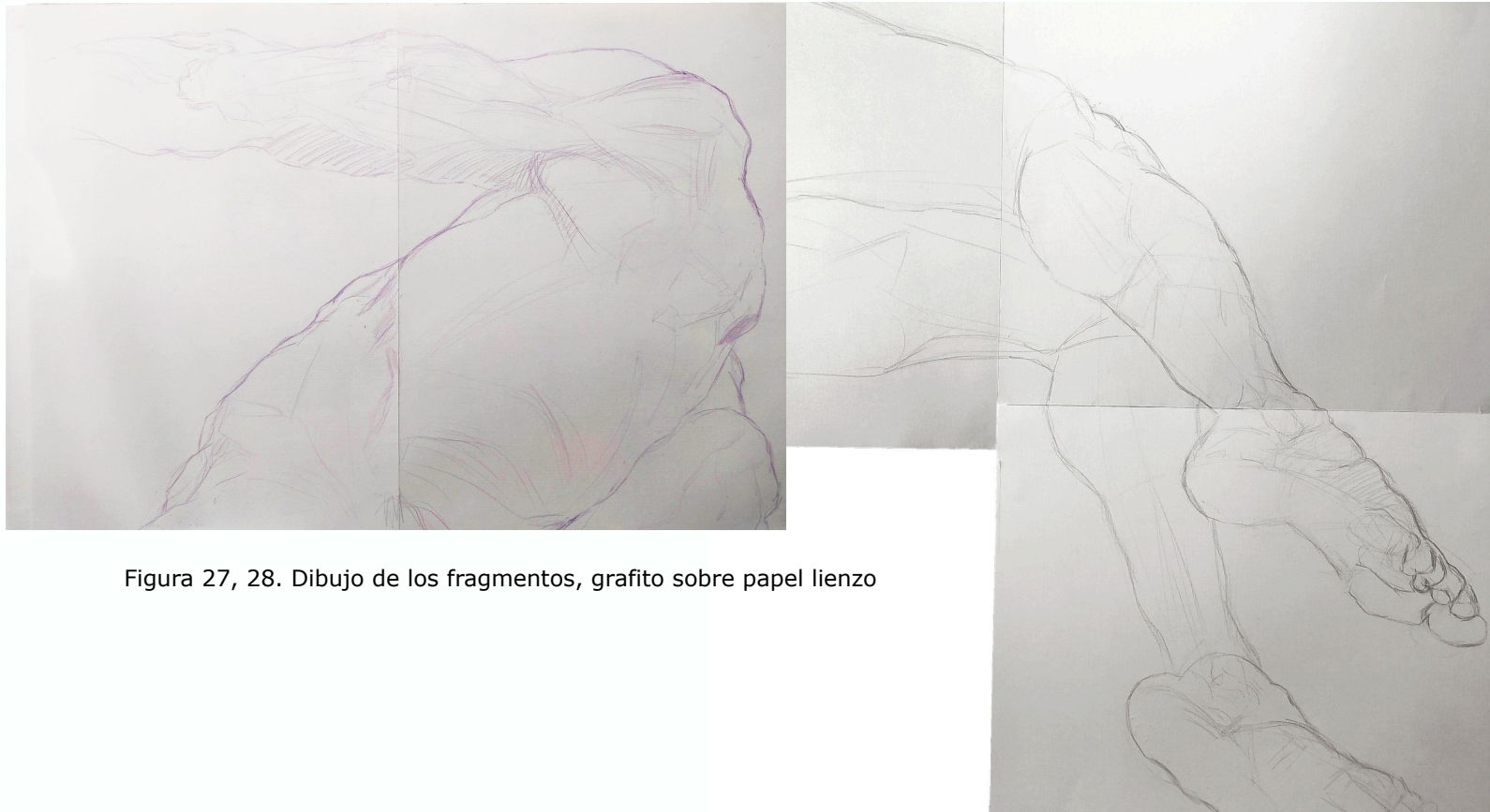


Figura 27, 28. Dibujo de los fragmentos, grafito sobre papel lienzo

## En la pintura

Como ya lo hemos comentado en la metodología, sólo haremos un repaso breve sobre los procedimientos pictóricos. En el inicio, de manera controlada en la técnica al óleo sobre papel lienzo se inició con dibujos del referente fotográfico.

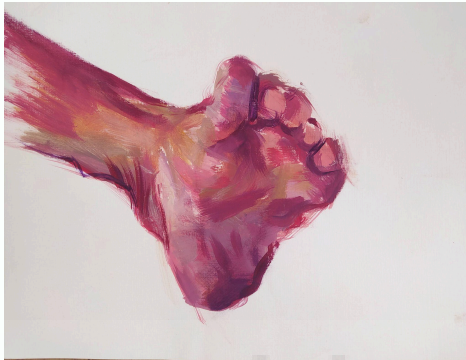
En esta etapa estábamos produciendo una serie de fragmentos de cuerpos humanos. Con el fin de cubrir un espacio mayor a cinco metros. Por lo cual lo primordial fue producir, luego a partir del cúmulo de pinturas realizadas investigar en la experimentación.

La decisión de liberar del formato cuadro a la pintura, nos viene como una idea, influencia diseminada por la cuestión del límite de la pintura, en la propia práctica, en lo conceptual y en lo actual. Desde la etapa postproducción, se profundizó conceptualmente para definir lo que se haría con las pinturas, es decir tomar la decisión de destruirlas, de despojarlas de su aspecto de unidad, expandirlas en procedimientos de corte y rasgado.

Desde la etapa postproducción, se profundizó conceptualmente para definir lo que se haría con las pinturas, es decir tomar la decisión de destruirlas, de despojarlas de su aspecto de unidad, expandirlas en procedimientos de corte y rasgado.



Figura 29. Fotografía de tres pinturas sobre papel lienzo, en el contexto del estudio. 2024



Figuras 30, 31, 32, 33, 34, 35. Fotografía de pinturas al óleo sobre papel lienzo, 2024



# **Resultados obtenidos**





Figura 36. *Cuerpos En Crisis*. Óleo sobre papel lienzo, montaje en los Boxes, Universidad Miguel Hernández. Campus de Altea, *Clinic*, 2024

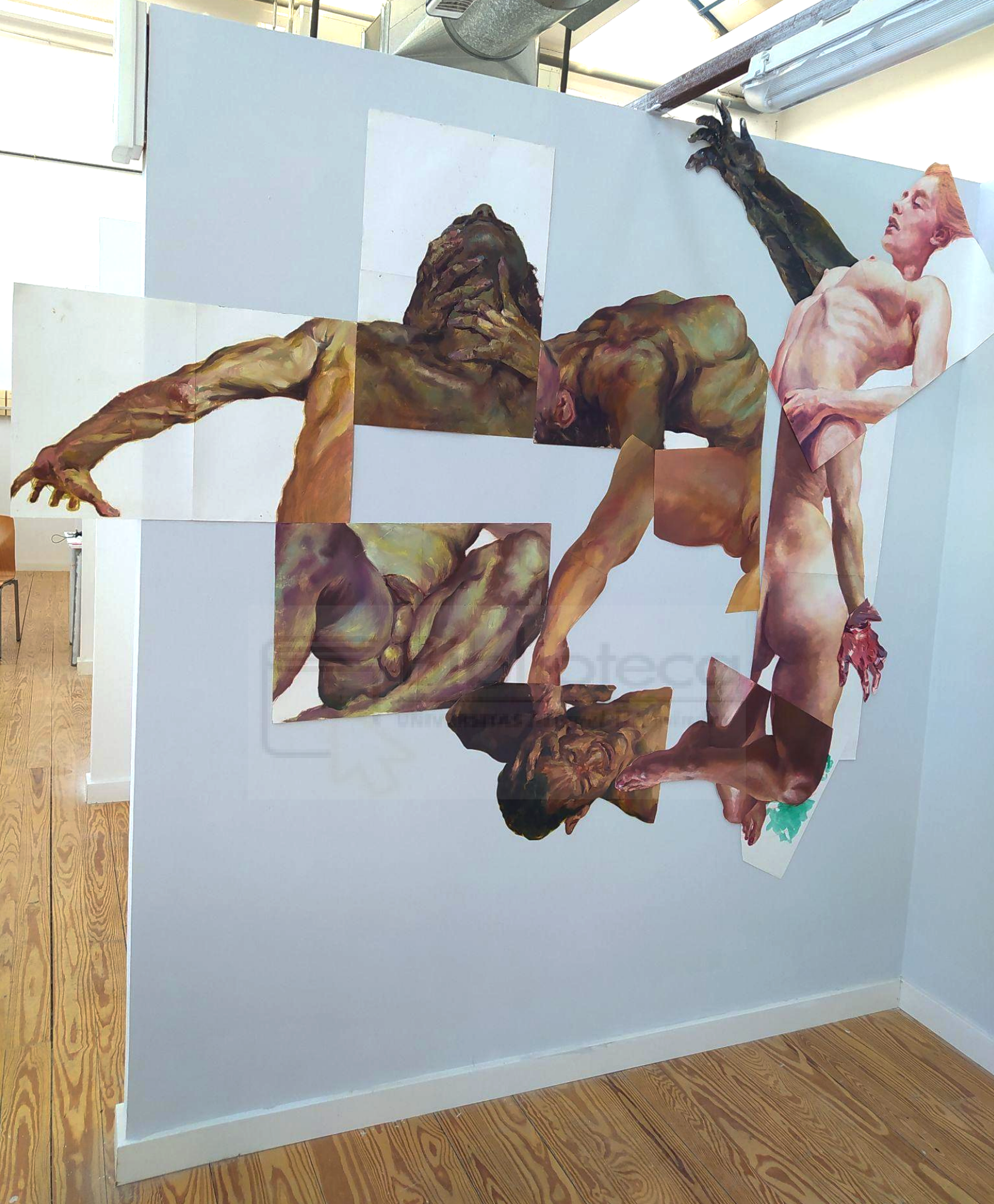


Figura 37. *Cuerpos En Crisis*. Óleo sobre papel lienzo, montaje en los Boxes, Universidad Miguel Hernández. Campus de Altea, *Clinic*, 2024



Figura 38. *Cuerpos En Crisis*, (detalle). Óleo sobre papel lienzo, montaje en los Boxes, Universidad Miguel Hernández. Campus de Altea, *Clinic*, 2024



Figura 39. *Cuerpos En Crisis*, (detalle). Óleo sobre papel lienzo, montaje en los Boxes, Universidad Miguel Hernández. Campus de Altea, *Clinic*, 2024

## Valoraciones de los resultados obtenidos

En nuestra opinión, durante el desarrollo de este Trabajo de Fin de Máster, se han alcanzado resultados significativos. En primer lugar, en respuesta a la hipótesis o pregunta planteada, *¿dónde hay crisis?*, hemos demostrado, a lo largo del texto y mediante la referencia a diversos autores que abordan la historia del concepto, que la crisis reside en lo humano, en el cuerpo, en el pensamiento y en todo su sistema cognitivo. La crisis atraviesa diferentes campos del conocimiento humano y ha definido acciones y decisiones en momentos determinados que impactan directa o indirectamente nuestra relación con el mundo a través de nuestro cuerpo.

En segundo lugar, ha sido satisfactoria la producción que relaciona el concepto de crisis con los diferentes medios utilizados, especialmente en los resultados pictóricos. Se ha definido el cuerpo como el lugar de la crisis, así como el proceso experimentado en el cuerpo de obra de este proyecto.

En relación con lo anterior, respecto al potencial de la investigación plástica, podemos determinar que las limitaciones se deben a la gran cantidad de posibilidades viables que se pueden desarrollar a partir de la deconstrucción de los resultados obtenidos. Como se ha evidenciado en el desarrollo del proyecto, un final construye un nuevo inicio, permitiendo alcanzar resultados estéticos y conceptuales a partir de la reflexión. Por tanto, se ha establecido una metodología que se relaciona con la producción artística independientemente del tema, partiendo de la investigación del concepto de crisis y derivando en la crisis creativa como fórmula de producción.

Por último y no menos importante destacar, que lo que inició como una crisis del pasado vital en nuestro contexto colombiano, lo hemos transformado en una oportunidad de crecimiento a nivel profesional y humano.

# BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS DOCUMENTALES.

Alcoberro, R. (n.d.). *CRISIS: UNA APROXIMACIÓN ETIMOLÓGICA*.

Filosofia i pensament. Recuperado el 4 de junio de 2024, de

<http://www.alcoberro.info/crisis-una-aproximaci%C3%B3n-etimol%C3%B3gica.html>

Borges, J. L., & Bartholomew, R. (2001). *Siete noches*. Fondo de Cultura Económica USA.

Castro Florez, F. (2024, marzo 6). *Crítica móvil: ARCO 2024 un*

*recorrido por la feria de arte*. Youtube. Recuperado el 20 de mayo de 2024, de

<https://www.youtube.com/watch?v=DU-0DUAONMY&t=2537s>

Deleuze, G., & Guattari, F. (1985). *El Anti Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia* (F. Monge, Trans.). Paidós.

Derrida, J. (1978). *De la gramatología*. Siglo Veintiuno.

Homer. (2014). *Ilíada* (E. Crespo Güemes, Trans.). Gredos.

Jiménez, B. R. (2006). El lenguaje no arbitrario: la toponimia española. *Interlingüística. Dialnet*, 17(17), 547.

Koselleck, R. (2007). *Crítica y crisis: un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués* (R. d. I. Vega & J. Pérez de Tudela y Velasco, Trans.). Editorial Trotta, S.A.

Longhi, V. (2023, November 1). *Crise : du grec krisis ?*

OpenEdition Journals. Recuperado el 24 de mayo de

2024, de

<https://journals.openedition.org/traces/15314#tocto1n1>

Pandora Rivista. (2022, mayo 15). *Massimo Cacciari - Crisi e catastrofe*. YouTube. Recuperado el 3 de mayo de 2024, de [https://youtu.be/gzLeGE-Qgao?si=AjYWJY5\\_Cf4NyNx-](https://youtu.be/gzLeGE-Qgao?si=AjYWJY5_Cf4NyNx-)

Ramírez, J. A. (2003). *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Ediciones Siruela.

Rousseau, J.-J. (2009). *Ensayo Sobre El Origen de Las Lenguas*. El Cid Editor Incorporated.

RVR 1960- Reina Valera 1960. (2017). *RVR60 Santa Biblia -Edición Económica Letra grande*. Grupo Nelson.





Ω