

UNIVERSIDAD DE DEUSTO

TESIS DOCTORAL

PESADILLAS Y SUEÑOS DEL CUERPO

DECONSTRUCCIÓN ESTÉTICA

Y

RECONSTRUCCIÓN TECNOLÓGICA

Dña. Andrea Miranda Meza

Dirigida por Dr. D. Patxi Lanceros Méndez

Bilbao 2013

UNIVERSIDAD DE DEUSTO

TESIS DOCTORAL

PESADILLAS Y SUEÑOS DEL CUERPO

DECONSTRUCCIÓN ESTÉTICA

Y

RECONSTRUCCIÓN TECNOLÓGICA

Dña. Andrea Miranda Meza
Dirigida por Dr. D. Patxi Lanceros Méndez

Bilbao 2013

Dedicatoria

«Dedicada a todas aquellas personas que me han apoyado incondicionalmente en todo, a mis queridos amigos...»

Agradecimientos

Mi más profundo agradecimiento para mi familia y mis amigos que han sabido soportar mis ausencias y han tenido la comprensión, paciencia y cariño para ayudarme en todo lo posible.

A mis padres, por estar conmigo siempre y por darme la vida. A mi hermano, su mujer y mi sobrino por su amistad y alegría.

A mi Director de tesis Patxi Lanceros de quien agradezco su calidad humana, su inagotable generosidad intelectual, su lucidez y rigor académico.

A Bilbao, su gente y su fútbol. A Euskadi por su belleza natural.

A Sebastián, por enseñarme a vivir la vida como una pregunta. Por darme su cariño y confianza en mí.

Este trabajo ha sido posible gracias al disfrute de las becas: Erasmus Mundus de la Universidad de Valladolid y Deiker de la Universidad de Deusto.

INTRODUCCIÓN 3

PREÁMBULO.- IDEAS PARA UNA PROVOCACIÓN SOBRE LA CONTEMPLACIÓN DE LO FEO, LA VIRTUD DE LO BELLO, Y LA EXPRESIÓN DE LO CÓMICO EN EL ARTE.... 19

A.- El extravío kantiano de las artes19
B.- Schelling y su reflexión estética kantiana24
C.- El juicio de gusto25
D.- La estética de la fealdad en Rosenkranz.....29

CAPÍTULO I.- CUERPO ANESTÉSICO: LA LIBERALIZACIÓN DEL ARTE FRENTE A LA TIRANÍA DEL GUSTO..... 31

1.1.- La idea de belleza y fealdad en el arte contemporáneo.....31
1.2.- El rostro y la caricatura.....36
1.3.- Las vanguardias del siglo XX: El problema de la definición de Arte.....41
1.4.- Aprendiendo del *ready-made*46
1.5.- *Performance*, acción, tiempo y exposición55
1.6.- Elogio a la naturaleza y la pudrición58
1.7.- Cuerpo abyecto.....66
1.8.- Un arte a ras de piel: el *body-art*76
1.9.- Masculinidad y falocentrismo86
1.10.- Cuerpos caídos y que flotan invisibles95
1.11.- Títere sagrado y el aura del artista.....97
1.12.- Otro status corporal: el maniquí y la muñeca en el arte.....104
1.13.- Arte, locura y perturbación.....114
1.14.- Monstruos posmodernos.....132
1.14.1.- La figura del *zombi*136
1.14.2.- El vampiro147
1.14.3.- Alien.....149
1.15.- Los superhéroes y el cine: una larga relación151
1.15.1.- Los Superhéroes153

CAPÍTULO II.- EL SER Y LA TECNOLOGÍA	163
2.1.- El dolor de un cuerpo.....	172
2.2.- El hombre como homoplasta	176
2.3.- La Era de la fusión: de las prótesis mecánicas al biodiseño	182
2.4.- Arte robotizado	189
2.5.- Acerca del cuerpo femenino.....	207
2.5.1.- «Las mujeres no nacen, se hacen»	208
2.5.2.- La ornamentación del cuerpo	214
2.5.3.- Control y consumo: alimentación, ejercicio físico, cuidado estético y sexualidad.....	220
2.5.4.- La moda.....	224
2.5.5.- El cuerpo de la mujer y la moda.....	229
2.5.6.- Sobre la desnudez	234
2.5.7.- El cuerpo y los territorios del placer	238
2.5.8.- Cuerpos híbridos: lo queer	250
2.5.9.- ¿Ciberfeminismo?	258
2.5.10.-Ecofeminismo	261
CONCLUSIONES	265
BIBLIOGRAFÍA.....	285
FILMOGRAFÍA DE INTERÉS	305

INTRODUCCIÓN

La tesis doctoral que se presenta a continuación está inscrita dentro del marco del Doctorado en Ciencias Sociales en el que reflexionaremos acerca de la trascendencia del cuerpo en la cultura occidental situando a éste en el centro de los análisis de los fenómenos sociales como por ejemplo: el arte, la tecnología y la relación cultura/naturaleza. En otras palabras, se trata de identificar los fenómenos o discursos de poseer un cuerpo en el espacio social y tiempo presente.

A lo largo de la historia el cuerpo humano y su representación ha sido siempre objeto de la mirada creativa del hombre. El cuerpo atravesó siglos de creación siendo, al mismo tiempo, objeto de representación o sujeto de la obra pintada, tallada o fotografiada. A continuación plantearemos el objetivo de la investigación.

1.-Objetivo: El objetivo principal que se plantea esta investigación consiste en: «Identificar y describir las manifestaciones artísticas que suceden en el cuerpo como objeto y sujeto de la acción estética y la reconstrucción tecnológica del cuerpo por medio de artefactos biotecnológicos». Deconstrucción estética y reconstrucción tecnológica parecen ser hoy los temas básicos de la corporalidad como prácticas sociales y sistemas simbólicos, configurando los sistemas de referencia sociales y culturales de las personas en el proyecto posmoderno.

2.- Justificación: Es de importancia para esta investigación reflexionar cómo el arte fue más allá de lo permitido en su indagación de lo corporal hasta hacer de los cuerpos un soporte de lo artístico, un objeto que, al igual que cualquier *lienzo* podía rasgarse, herirse, agrietarse como lenguaje artístico.

Nos interesa reflexionar cómo nuestra sociedad tecnologizada exige, de suyo, una modificación corporal, un cuerpo ampliado que no sabemos si está listo para afrontar el desafío tecnológico.

3.- Metodología: En el arte, las dinámicas de la Modernidad, amplían la óptica de la deconstrucción, en tanto reconfiguración; por eso es preciso un rodeo hermenéutico que permita descubrir las fisuras a través de las cuales se pueda entrever la limitación de los conceptos y su transgresión. Es por eso que nuestra investigación se desarrolla desde una perspectiva teórica analítica a través de una amplia revisión bibliográfica que nos brindará los conocimientos necesarios para llevar adelante la investigación.

Además nos serviremos del método hermenéutico como una de las más destacadas opciones para la investigación cualitativa que existe en la actualidad, cuyo basamento se encuentra en el paradigma interpretativo. Aplicaremos este método, ya que nos aproxima al carácter comprensivo e interpretativo del conocimiento humano. De este modo, la hermenéutica nos acerca no sólo de los textos escritos, sino también, al mundo simbólico y cultural. Método que configura el campo de reflexión de esta tesis, donde nos centraremos en la dimensión de la experiencia de la obra de arte o de sus diferentes manifestaciones como perspectiva para la investigación en las diversas áreas de las ciencias sociales, que determinan los juicios de comprensión.

4.- Estructura: Esta investigación consta de dos capítulos: Uno se relaciona con el arte y su irrupción a través del cuerpo. El otro, aborda la perspectiva tecnológica de un cuerpo en la sociedad actual.

El cuerpo, su inscripción y protesta da cabida a las más diversas manifestaciones: desde el arte de la herida, el *body art*, y sus diferentes *performances* hasta la construcción de un nuevo tipo humano que, en el mundo de la «nueva carne», responde a la imagen del *cyborg*.

Para reflexionar sobre dichos fenómenos estéticos y de mutación tecnológica hemos indagado en obras, imágenes, discursos, que giran en torno a la problemática que aquí nos convoca.

En este contexto podemos situar las características más importantes de la experiencia estética posmoderna: su codificación esquizofrénica, la reivindicación de lo plural, lo híbrido, lo ambiguo, lo complejo, lo fragmentario, frente a lo único, lo puro, lo claro y lo sencillo.¹

Las reconsideraciones crítico-históricas desde DERRIDA, J.F. LYOTARD con la alternativa de la deconstrucción o alteración de la organización de las formas, definieron una nueva etapa con el inicio del posmodernismo.

El propio DERRIDA es consciente de que es imposible hablar contra la razón, contra el orden de la razón: «Sólo se puede apelar a ella, sólo se puede protestar contra ella en ella, sólo nos deja en su propio terreno el recurso a la estratagema y a la estrategia».² He aquí una importante clave para comprender la deconstrucción.

Para empezar a enfocar las respuestas a las que apunta la investigación, primero se tendrán que formular las preguntas.

Por eso, en el marco del debate en el que se circunscribe esta investigación las preguntas generales toman la siguiente forma.

Nuestro objetivo específico consiste en examinar los temas básicos acerca de la deconstrucción figurativa del cuerpo humano como objeto, sujeto y sentido estético. ¿Es la posmodernidad un paradigma estético? ¿Qué tipos de experiencia puede provocar el arte de acción?

Intentaremos articular una panorámica general del problema de la corporalidad en el arte, proporcionando una mínima guía para poder moverse en un terreno tan interesante como pantanoso.

Una visión del imaginario del cuerpo posmoderno que se complementa con el repaso de la representación, desde la pintura a la *performance*, de ese cuerpo imaginado a lo largo del tiempo.

¹ DE VICENTE, A: *El Arte de la Postmodernidad. Todo vale*. Ed. Del Drac, Barcelona, 1989, p.77.

² DERRIDA, J: *La escritura y la diferencia*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1989, p.54.

Por eso, no podemos hablar de un cuerpo posmoderno sino de varios cuerpos de la posmodernidad, cuerpos abyectos, post-humanos, desublimados y, por último, heridos. Así, lo feo, mediado por el arte, se convierte en recurso de fruición y se transforma en un componente estético.

A modo de preámbulo, en esta investigación, haremos un recorrido breve sobre la problemática de lo feo. En él abordaremos algunos de los antecedentes del feísmo y la perspectiva desde algunos de sus autores, a su vez examinaremos brevemente la función de la fealdad en el arte contemporáneo. Enunciaremos de forma concisa las ideas fundamentales para la comprensión de dicho concepto de fealdad.

Más allá de lo que sería una larga y prolija revisión filosófica del tema, hemos optado por investigar cómo se relaciona o se presenta la relación de lo feo con el arte y las diferentes manifestaciones del cuerpo en el tiempo presente.

El debate sobre la experiencia de la fealdad renueva profundamente la cuestión sobre el análisis del arte contemporáneo en forma y contenido, estilo y experiencia. Para PEDRO AZARA: «Nunca como en el siglo XX había proliferado tanto la fealdad en el arte. Se manifiesta en todos los campos. Adopta las formas más variadas y sorprendentes, hasta el punto que puede afirmarse que la fealdad es consustancial a la modernidad».³

Lo feo artístico de una obra o *performance* puede ser bello aunque incluya modelos o anti modelos de fealdad. Es aquí en donde la expresión artística ha estudiado el concepto de belleza-fealdad, encontrándonos con artistas como MARINA ABRAMOVIC, VITO ACCONCI, CHRIS BURDEN, CINDY SHERMAN O DENNIS OPPENHEIM quienes utilizan su cuerpo para la experimentación artística.

Recordemos que el arte corporal ha sido definido como uno de los constitutivos del posmodernismo y los artistas que veremos a lo largo de esta investigación, fundamentan su estética en lo oscuro, en la perturbación, en la muerte, en lo erótico etc. Todas estas prácticas exponen los cuerpos a duras pruebas agresivas y simbólicas para crear su criterio de identificación, donde el componente de novedad está continuamente presente.

³ AZARA, P: *De la fealdad del arte moderno*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1990, p.p. 13-33

Algunas de las ideas están más cercanas a la tradición de historia del arte o la cultura visual y otras provienen directamente de la filosofía o antropología. Ciertamente como lo ha sugerido MICHEL SERRES: «Cualquier intento por cartografiar la contemporaneidad ha de ser, necesariamente, poroso, difuso y abierto a modificaciones».⁴

Si la posmodernidad reflexionó sobre el desmoronamiento de la metafísica y la deconstrucción de la binariedad razón-cuerpo, alma-cuerpo, ahora aparece una disyuntiva que crea la pregunta por la multiplicidad y excede el límite dialógico impuesto por la ciencia y la filosofía. No se trata de un cuerpo, sino de miles de cuerpos que conviven en cada ser, sobrepasando la piel, al yo y al individuo.

Como plantea JUAN ANTONIO RAMÍREZ: «Sospecho que trazar un mapa artístico del cuerpo humano es imposible en esta época de monstruosa metátesis informativa y de nuevas tecnologías mecánico-biológicas, en la que no conocemos los límites de la corporalidad. Dónde están nuestras identidades, cuáles son las fronteras del arte, quiénes son los creadores o las obras verdaderamente significativas. Nos movemos a ciegas, como murciélagos, emitiendo sonidos cuyos rebotes nos permiten orientarnos dificultosamente, dando tumbos, en una selva de estímulos perpetuamente renovados».⁵

Así nace el *body art* como una noción determinada para denominar un tipo exclusivo de comportamiento artístico en torno al cuerpo, enunciado por primera vez por la revista *Avalanche* ⁶ y llevado a cabo entre finales de los sesenta y principios de los setenta en Estados Unidos.

En un sentido amplio entendemos por *body art* una categoría inclusiva bajo la cual es posible agrupar otras expresiones como el *happening*, la *performance*, el arte de acción, entre otras.

⁴ SERRES, M: *Atlas*. Ed. Cátedra, Madrid, 1995, p. 134.

⁵ RAMÍREZ, J. A: *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Ed. Siruela, Madrid, 2003, p. 19.

⁶ El término *Body Art* nació como una noción determinada para denominar un tipo exclusivo de comportamiento artístico, sintetizado por la revista *Avalanche*, llevado a cabo, entre finales de los sesenta y principios de los setenta en Estados Unidos, por artistas como VITO ACCONCI, CHRIS BURDEN, BRUCE NAUMAN O DENNIS OPPENHEIM. En el primer número de la revista neoyorquina *Avalanche* editada por *Kineticism Press*, Willoughby Sharp dedica un extenso artículo a la primera exposición *Body Works*. ROYOUX, J: «Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos». En Revista ACCIÓN PASARELA, [En línea] n°5 Abril 2008, (revisado 8 de enero de 2013) Disponible en sitio web <http://www.acccpar.org/numero5/index.htm>.

Las acciones que implican la vejación y la tortura atacan casi siempre al envoltorio corporal, a la piel.

Todos los cuerpos, especialmente los que tienen que ver con la abyección y la herida, tienen como componente el arte perturbador. Tanto el martirologio como el infierno, desde la alta Edad Media hasta fines de la Edad Moderna, están plagados de cuerpos heridos, masacrados, golpeados, mutilados, en un catálogo de vejaciones que satisface las exigencias de un sadismo verdaderamente enciclopédico. Era difícil que semejante tradición no se filtrase en el arte contemporáneo.

Fruto de las *performance* que tuvieron lugar en los años sesenta y setenta en el ámbito artístico europeo y americano, el *Accionismo Vienés* aparece como un fenómeno de límites. Y más aún, de traspasar, transgredir, desbordar los límites, del propio cuerpo, de la mente y del arte.

El movimiento artístico que tuvo lugar en Viena entre los años 1965 y 1970, formado por un grupo de artistas austríacos como GÜNTER BRUS, OTTO MÜHL, HERMANN NITSCH, RUDOLF SCHWARZKOGLER, tomó el nombre de *Accionismo Vienés*, (*Aktionismus*), acción como brutal oposición al verbo, al lenguaje, a la palabra, al pensamiento, a la ruptura con el arte como contemplación y como reflexión, arte como conocimiento.

Los accionistas vieneses y su forma de hacer arte, se desenvuelve dentro del marco de los *happenings*, el *body art*, el *fluxus* en el que el cuerpo es el campo artístico.

Sobre el *Accionismo Vienés* han recaído múltiples lecturas e interpretaciones, tanto en lo referido a la vida personal de sus artistas como lo referido a su producción artística. Uno de los motivos que ha hecho que este movimiento de corta duración haya tenido tanta importancia e influencia, recae sobre la naturaleza de sus obras.

Su lenguaje, cargado de violencia y llevado a los extremos de la moral, nos transporta a los orígenes ancestrales de los rituales. Se trata de volver al origen a través de la destrucción, en este caso de la destrucción del cuerpo.

Bajo lo que podríamos llamar arte de acción, se encuentra una serie de prácticas diferentes. Esta heterogeneidad pone de manifiesto la dificultad de hallar una definición unívoca. El cuerpo es pintura, escultura, expresión plástica contenida, que se muestra al espectador sin ningún tipo de reparo. El cuerpo es el campo, la zona donde transcurre la liturgia dramática.

«Debemos esforzarnos en destruir la humanidad, en destruir el arte. Volver al origen a través de la destrucción de los límites construidos».⁷

Se trata de atravesar las superficies, de volcarse en las materias y las sustancias execradas del asco, de la repugnancia: la sangre, las vísceras, las heces, la carne. Para crear hay que destruir al cuerpo más allá del límite, empujar al cuerpo a la abyección, a la mutilación, a la metamorfosis, a la distorsión, a la aniquilación hasta hacerlo irreconocible como producto de la técnica y de la civilización.

A pesar de los vínculos que unen el nacimiento de la *performance* a la de la pintura, no podemos olvidar el salto acaecido en la relación de las manifestaciones artísticas con el público.

Este efecto, si nos enfocamos en el arte, (desde la perspectiva del que miraba), encontramos un agente pasivo. Pensemos en los conciertos musicales, en la literatura y en las mismas bellas artes: quien mira, mira un suceso externo a él, sabe que el proceso generador del gozo estético le es ajeno. Desde las primeras *performances*, el público tuvo una mirada real y básica. No quedaba fuera del proceso: era parte del proceso. Ahora, es también arte y además transforma en arte lo que ve, lo que mira.

⁷ Declaraciones de OTTO MÜHL, uno de los primeros artistas, que se suman a la iniciativa del Accionismo Vienés. En SOLANS, P: El Accionismo Vienés. Ed. Nerea, Madrid, 1999, p.12.

Algunas prácticas artísticas en torno al cuerpo erótico juegan con la provocación, desatando en muchas ocasiones controversias e incluso escándalo.

Por ejemplo en *Seed Bed* (1972), ACCONCI, ubicado debajo de un falso piso en una galería, se masturbaba en respuesta a los pasos de los espectadores, haciéndolos partícipes de sus fantasías sexuales con ellos, a través de un sistema de altoparlantes.

Este estrecho margen de acción creado por el artista permite al espectador una doble aprehensión sensorial: la estética, propia de la contemplación de una obra de arte y la libidinal, inherente al disfrute de productos erótico/pornográficos.

ACCONCI es uno de los tantos artistas cuyas producciones representan la categoría propuesta de cuerpo erótico. Hurgar el cuerpo contemporáneo desde una perspectiva artística, es encontrar lugares que lo recreen y permitan su entendimiento.

Estas nuevas expresiones del arte contemporáneo focalizadas en el cuerpo erótico parecen indicar un retorno desde la cultura hacia los estadios primordiales de la naturaleza humana en lo que respecta a la satisfacción directa de las necesidades sexuales, que habían sido objeto de represión.

Estas prácticas han pasado a constituir las disciplinas artísticas privilegiadas a través de las cuales los artistas transgreden ciertos preceptos o mandatos culturales —explícitos o implícitos— de lo que resulta socialmente aceptable en lo que respecta a la exhibición del cuerpo y su sexualidad. El arte lejos de permanecer ajeno a estos cambios, acompaña este fenómeno social y antropológico que significó una vuelta sobre el sentido del cuerpo, pasando éste de ser sólo objeto de representación a constituirse en herramienta, soporte y material de las prácticas artísticas.⁸

El sometimiento del cuerpo a todo tipo de experiencias-límite relacionadas con el dolor y la abyección, se ha convertido, durante el último término del siglo XX, en la estrategia performativa más común en la que respecta al cuerpo- soporte.

⁸ COSTA, F: « Cambio de paradigma del cuerpo en el arte». En Revista KALEIDOSCOPIO. [En línea] N° 9 Julio 2008, (revisado el 12 de diciembre 2012) Disponible en web <http://www.kaleidoscopio.com.ar>

Por eso no pocos artistas trataron, desde entonces, estados como el deseo o la enfermedad; reflexionaron sobre el envejecimiento o la estructura familiar; rearticularon las codificaciones institucionales del arte; ejercieron críticas contra el mundo capitalista y abordaron problemáticas sociales, como lugares para el arte.⁹

Sin embargo, por muy cuestionables y hasta censurables que sean algunas de sus prácticas, no puede obviarse el papel tan destacado que desempeñó a la hora de hacer del ámbito corporal un espacio crítico para plantear conflictos actuales del arte.

En el segundo capítulo de la tesis existe un objetivo que ha cobrado relevancia a medida que la investigación ha tomado la forma actual y que tiene que ver con las condiciones y posibilidades del cuerpo humano y tal vez su deseable implementación tecnológica.

El cuerpo del arte contemporáneo, presentando en el campo artístico como arte robótico-protésico, un arte que podríamos denominar biorrobótico.

El cual está introduciendo en el cuerpo propio diferentes dispositivos tecnológicos. Preguntas tales como ¿Es el cyborg la actual condición ontológica posmoderna de lo que fue el cuerpo humano orgánico de la modernidad? son una muestra de las interrogantes que se plantea esta investigación.

En muchas ocasiones el cuerpo se transforma temporalmente, de una manera performativa.

El cuestionamiento crítico del sujeto moderno se va a resolver, de este modo, en un cuerpo modificado, corregido, ampliado o reconstruido.

Por primera vez, en el razonamiento posmoderno, parece que se presentan soluciones: un cuerpo nuevo, expandido más allá del cuerpo viviente y de la experiencia humanista. Un cuerpo post-humano o, como se ha dicho, «postdarwiniano».¹⁰

⁹ En este sentido el arte pasó al campo ampliado de la cultura del que la antropología, se pensaba, debía ocuparse. MEJÍA, I: *El cuerpo post-humano. En el arte y la cultura contemporánea*. Ed. UNAM, México D.F., 2005, p. 88.

¹⁰ PERRIN, F: «Mutant body: «Le corps Dans son champ élargi. Notes sur une connectique transformationnelle» En AA.VV. *L'art corps exposé de Man Ray à nos jours*. Catálogo de la exposición celebrada en Marsella, Galeries Contemporaines des Musées de Marseille, 6 de julio-15 de octubre 1996, p.410.

Se advierten las ideas de lo híbrido, lo heterogéneo, lo defectuoso y lo aleatorio, términos que, citando a FREDERIC JAMESON, caracterizan «la cultura posmoderna». ¹¹ Lo que nos interesa señalar es que el carácter procesual y de mutación del cuerpo post-humano está marcado por dicha cultura posmoderna.

En términos de DONNA HARAWAY: «Lo post-humano se refiere a la mezcla de lo orgánico con lo inorgánico: la relación entre el cuerpo y todos los tipos de fragmentos (órganos artificiales) que constituyen un cuerpo de recambio o dicho de otro modo, un organismo cibernético: un *cyborg*».¹²

De un lado, el *cyborg* que evoca el *Terminator* de JAMES CAMERON. A partir del cine, a través de las fronteras entre lo mecánico y lo orgánico con tendencias opuestas.

La figura del hombre post-humano, como una forma de masculinidad alternativa en la que se proyecta un cuerpo masculino hiperreal con toda su representatividad.

Y por otra parte, tenemos un *cyborg* que no sólo representa la desaparición del límite entre el individuo humano y la máquina, sino también, pensando a DONNA HARAWAY, la metáfora de la mutabilidad cultural de un sujeto encarnado femenino supeditado a las predecibles fantasías de un sujeto encarnado masculino.

Efectivamente, la visualización del cuerpo como soporte tecnológico constituye una empresa propia de un periodo como el posmoderno que, como indica AMELIA JONES, virulentamente, contra la represión a la que el modernismo había sometido a lo corporal.¹³

El ámbito artístico no se queda indiferente frente a estas polémicas. A través de múltiples expresiones, diversos artistas reflexionan y se refieren al cuerpo post-humano por ejemplo STERLAC o MARCEL LÍ ANTÚNEZ, por nombrar algunos. Donde se pone énfasis en la reorganización tecnológica del cuerpo.

¹¹ JAMESON, F: *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Ed. Paidós, Barcelona, 1991, p.11.

¹² HARAWAY, D: *Manifiesto para Cyborg: tecnología y feminismo socialista al final del Siglo XX*. Ed. Cátedra, Madrid, 2005. p.323.

¹³ JONES, A: «Survey». En WARR, T: (Edit.) *The artist's body*. Ed. Phaidon, Londres, 2000, p.19.

Para STELARC cuyas obras se centran principalmente en la ampliación de las capacidades del cuerpo humano. Un cuerpo humano que está obsoleto, plagado de limitaciones que únicamente la tecnología puede suplir.

Hablaremos del arte post-humano, un arte en el cual el cuerpo natural se diluye, en un primer momento, en beneficio de la representación del cuerpo ajeno a sí mismo, para hacerlo en beneficio de la representación de un cuerpo «monstruoso». ¹⁴

Un arte que se concibe en términos de búsqueda biológica, de guerra contra el cuerpo. Diferentes puntos de vista y visiones múltiples que muchas veces son complementarias, aunque otras pueden llegar a resultar contradictorias.

El cuerpo supone una nueva puesta en valor, no del cuerpo ordinario, sino del cuerpo anormal, no del cuerpo biológico, sino del cuerpo biónico, no del humano genético, sino del mutante, etc. Nuestro cuerpo se encuentra hoy en día entre un instante postindustrial y uno biogenético.

La ciencia o la técnica, trabajan hasta mejorar el propio cuerpo con la intención de que éste sea superior e invulnerable a la enfermedad y la muerte.

Por este motivo hacemos alusión a todos los ingenios artificiales contruidos por el hombre para emular o sustituir al ser humano y que han ocupado un espacio fundamental en la sociedad postindustrial y tecnocientífica que darán vida a un postcuerpo, al que se llegará a través de prótesis mecánicas.

También dentro de los contenidos que sugiere la investigación presente se hará un desplazamiento hacia el tema de la mutación figural del cuerpo femenino. En este apartado que se enmarca dentro del capítulo II, se analiza (con cierta brevedad) de qué manera se cultiva la belleza, la buena forma y la salud, y cómo éstas determinan una nueva ideología que se impone como un verdadero estilo de vida contemporáneo. ¿Cómo inscribimos discursos en nuestros cuerpos haciendo imagen de éste?

¹⁴ ARDENNE, P: «El arte bajo el prisma de lo poshumano» En CRUZ, SÁNCHEZ, P. y HERNÁNDEZ, M.A: (Coord.) *Cartografías del cuerpo: La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Ed. CENDEAC, Murcia, 2004, p. 268.

Nos encontramos en tiempos de pleno debate acerca de la compleja relación entre cuerpo e identidad. Se busca advertir la presencia de identidades transgénéricas y del movimiento *queer*, el cual generó una serie de reflexiones teóricas que nos plantean cuestionamientos sobre la relación entre cuerpos e identidades.

Las tecnologías contemporáneas interesadas en la producción de cuerpos armónicos, simétricos y proporcionales, trabajan día a día en las prácticas de «embellecimiento» del cuerpo que progresivamente gana mayor popularidad como es el caso de la cirugía estética.

Servicio médico que forma parte de la creciente demanda comercial de estas «industrias de la belleza» que marchan junto a las continuas innovaciones tecnológicas, médicas y científicas.

La Liberación del cuerpo ha sido entendida durante los años ochenta como una liberación de la mujer y de otras formas de sexualidad; pero en nuestros días la exhibición de modelos de belleza imposibles, significa una angustiada castración. Los cuerpos se forman en función de un momento cultural específico.

Estas prácticas, cuyo surgimiento no es casual que coincidiera con la aparición y desarrollo de los discursos de liberación sexual de los setenta, se desarrollaron y expandieron a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y hasta nuestros días.

Nunca ha existido un cuerpo «natural», una época en la que los cuerpos no hayan estado vaciados por las prácticas culturales. La forma de caminar, la ropa, los peinados y los diferentes complementos, señalan, la manera en que nuestros cuerpos desean ser vistos y re-designados.

En los últimos años, la nueva gramática de la cultura visual, noción del consumidor como alguien investido de poder, ha hecho del funcionamiento de la industria dietética, farmacéutica, alimentaria y de cirugía estética una democratización de las aspiraciones a un cuerpo que podemos y debemos perfeccionar.

De manera casi enfermiza una falsa estética intenta borrar no sólo el paso inevitable del tiempo, sino incluso la misma forma genéticamente dada a un cuerpo común.

La reconstrucción del cuerpo, ya sea a través del ejercicio, del esfuerzo espiritual, los regímenes alimentarios, la orientación genética o la cirugía estética, no está exenta de súplicas morales. El cuerpo es un destino inscrito en su código genético en el que radica la memoria de un largo y dificultoso camino.

De nuestro cuerpo aparece una imagen, y desde ésta es desde donde se significa y se construye identidad de cuerpo; el cuerpo materia, cuerpo carne, no es más que un estado en lo real, un volumen con peso; pero es desde la imagen desde donde se construye, transforma y destruye.

No podemos olvidar que dichos cambios son con base en una intervención en el cuerpo físico; lo que resulta claro es que desde la imagen estamos constantemente nombrando y resignificando nuestros cuerpos.

Con los problemas planteados en los dos capítulos que componen esta investigación y la reflexión hacia el tema de la corporalidad del cuerpo femenino y su instrumentalización técnica y estética, se alcanza una posición de mayor conciencia sobre las necesidades y desafíos que el discurso del cuerpo ha ido desarrollando. Desde esta posición se desarrollan argumentos y respuestas a las preguntas planteadas.

Como parte del conjunto del trabajo en la conclusión general se propondrá una valoración crítica de los resultados de la investigación.

*«El cuerpo, en fin, lo ha sido todo, cualquier cosa: laberinto, o arma peligrosa.
Podemos perdernos en él, entendiéndolo como una intrincada arquitectura,
dedálica maquinación diabólica, enigma indescifrable»*

Maurice Raynal

PREÁMBULO.- IDEAS PARA UNA PROVOCACIÓN SOBRE LA CONTEMPLACIÓN DE LO FEO, LA VIRTUD DE LO BELLO, Y LA EXPRESIÓN DE LO CÓMICO EN EL ARTE

A.- El extravío kantiano de las artes

La estética de KANT es una de las adquisiciones eternas de la humanidad que es preciso conservar para poder avanzar, a otra cosa más allá de ella. Es indiscutible que el pensamiento estético contemporáneo ha aprendido algo de KANT y su estética, además ha utilizado a gran escala sus ideas.

Por este motivo parece aconsejable revisar algunos de los puntos de KANT en su *Crítica del Juicio* (1790), tratados aquí sin perder de vista que la estética kantiana en su momento histórico aún está subordinada a la tradición. Y que esta tradición, como se sabe, es tan precavida con los sentidos como desconfiada con el cuerpo. En pocas palabras, si las formas del arte nos proporcionan un placer que llamamos estético, este placer no puede, o no debe admitir en él una dimensión moral.

La belleza de ningún modo debe inducirnos a una delectación de orden físico que al traducirse en simples emociones será obstáculo para otras repercusiones en un nivel superior de espiritualidad.

La demanda kantiana —que pone orden en una exigencia de muy larga tradición—es deudora de su modelo más remoto, la estética de la Poética y la Política aristotélicas, donde el arte, tan sospechoso como se quiera, sirve no obstante a la mejora del individuo, a su equilibrio moral...

Había que poner esto primero de relieve al estar ahí la causa del que el arte pierda luego el norte, entrando en la larga pendiente moderna, al descuidar una finalidad a causa de la combinación de estas dos clases de «ideas» estética y moral, que una obra de arte ha de contener.

La concepción kantiana de las artes presenta una doble vertiente. Por una parte la técnica, en la que están los efectos decorativos u ornamentales así como el cromatismo. Por otra parte, está el arte que cumple con aquella finalidad consistente en sobrepasar la belleza y dar a sus formas un rendimiento exterior. La primera vertiente es clara: el cuerpo, con una sensibilidad que implica reacciones, es la dimensión proto-humana que los humanos—si quieren permanecer humanos—deben permanecer a raya.

En la segunda, mientras tanto, tenemos a la bellas artes que no están ligadas a las ideas morales en mayor o menos medida, hacen su entrada en el acto estético ciertos sentimientos unidos a lo repugnante.

Si el placer del arte se identifica con el tradicional disfrute de cultura—el desinterés estético—, que nos viene dado con la belleza formal, también puede derivar en un goce ajeno a todo contenido, lo que conducirá finalmente, en caso de darse, a una *repulsión derivada del asco*.¹⁵ No la repugnancia, sino el asco, para el que hará falta un embotamiento de la inteligencia. He aquí el extravío de las artes.

Según KANT, ocurre cuando al desvincularse de las ideas morales—que sí nos dan una satisfacción independiente, liberada del cuerpo—, devienen simple entretenimiento, sirven únicamente a una distracción tanto más necesaria cuanto más se usa, para terminar con el hastío espiritual.¹⁶

El análisis kantiano sitúa la cuestión en términos difícilmente conciliables con las exigencias de lo estético: o bien lo agradable es puramente instintivo, sensitivo, y entonces poco tiene que ver con el juicio porque tiene poco de juicio, se mueve en el ámbito de la mera singularidad personal, es intuitivo, pero no estético; o bien se centra en la semejanza y ofrece cualidades objetivas de las cosas, información sobre ellas; o bien en última instancia, estará sometida al interés, del bien moral.

¹⁵SALABERT, P: *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*. Ed. CENDEAC, Murcia, 2004, p. 24.

¹⁶KANT, I: p *Crítica del Juicio*. Ed. Espasa, Barcelona, 2006, p.52.

El juicio de gusto exige inmediatez, pero debe ser juicio—es decir, exige también universalidad—, no pura entrega tampoco apreciación caprichosa o estrictamente personal sobre lo agradable de esto y aquello. «El sujeto de juicio de gusto mantiene una actitud contemplativa, indiferente en lo que toca a la existencia de un objeto».¹⁷ Y al margen de los conceptos, pues no es juicio de conocimiento, pero más allá también de lo puramente instintivo, pues es juicio y, en cuanto tal, manifestación de suprema libertad.

La reflexión kantiana altera sustancialmente los términos de esta disyuntiva, cierra un ciclo y abre otro nuevo.

KANT rechaza el concepto para los juicios de gusto, incluso el concepto de perfección, por tanto pone fuera de juego el conocimiento en todo lo que al juicio de gusto se refiere.

Los juicios de belleza no son expresiones de las simples preferencias personales, sino que son universales, pues aunque uno no puede estar seguro de que otros estarán satisfechos por los objetos que se juzgan como bellos, puede al menos decir que otros *deben* estar satisfechos. La fealdad que por sí sola no sería causa de lo sublime, sí lo es cuando aparece relacionada con cualidades causantes del terror.

Se puede afirmar que la criatura nos parece sublime porque hay un sentimiento de inadecuación por parte de la imaginación para representarla; este ser horroroso y falta de proporción se adecua difícilmente al concepto de ser humano.

La criatura representa lo sublime¹⁸ monstruoso, ya que, lo monstruoso como señala KANT es definido como: «Un objeto que por su mayor tamaño aniquila el fin que constituye su concepto».¹⁹

¹⁷ BOZAL, V: *El Gusto*. Ed. La balsa de la medusa, Madrid, 1999, p.99.

¹⁸ Como hiciera anteriormente con los conceptos a priori del entendimiento y de la esfera de la moralidad, también aquí intenta probar que lo estético tiene consistencia en sí mismo, independientemente del deseo y el interés, del conocimiento o la moralidad. Sin embargo, puesto que la experiencia de la belleza depende de la contemplación de los objetos naturales como si fuesen en cierto modo producto de una razón cósmica empeñada en hacérsenos inteligible, y puesto que la experiencia de lo sublime hace uso de lo informe y horrendo natural para encumbrar a la razón misma, estos valores estéticos sirven, en definitiva, a un fin y a una necesidad moral, ensalzando y ennobleciendo el espíritu humano. ¹⁸ Véase KANT, I: *Crítica del Juicio*. Op. Cit. p.166.

¹⁹ Ídem. p.166.

KANT aludía a lo sublime como algo muy distinto a lo bello. Lo sublime se halla en una tormenta o en un mar revuelto, no en la armonía de un campo lleno de flores, y por tanto contiene la sensación de miedo.

Podemos afirmar que la fealdad no existe por naturaleza sino que, siempre que nos topamos con ella es fruto de una intervención humana que altera y afecta a las formas naturales del Ser. Nada es propiamente feo en la creación divina.

Algunas ideas kantianas animaron y estructuraron el pensamiento de muchos filósofos, pero una influencia no sólo significa la aceptación y beneplácito de una idea, sino también, el rechazo y oposición a la misma.

Por lo mismo, la belleza, a juicio de no pocos idealistas románticos como es el caso de SCHELLING, debiera ser sin límites, salvo los inherentes a la materia utilizada para cada obra, cuyos moldes serían transcendidos por el sentido de la experiencia estética.

La filosofía del arte tiene que partir de lo Absoluto como belleza. Por lo tanto, el primer problema de la filosofía del arte será mostrar que belleza y verdad no son más que dos modos distintos de considerar lo Absoluto.²⁰

El juicio de gusto hablará de la belleza como si la belleza fuera una cualidad del objeto y como si el juicio fuera lógico, si bien no encierra más que una representación de la relación del objeto con el sujeto. También KANT se remite en este punto a la experiencia y recuerda que el juicio sobre la belleza de una cosa no postula tanto la aprobación de los demás según el análisis de sus fundamentos, cuanto su adhesión.

El placer del juicio de gusto se traslada desde las cualidades de los objetos o el placer que pudiera suscitar su conocimiento, al ámbito del sujeto, al libre juego de imaginación y entendimiento con ocasión de la representación dada, pero no en atención al contenido de esa representación—cualquiera sea—, sino en atención a la concordancia, que establece, entre ambas facultades, una concordancia con las condiciones de la universalidad, que son asunto del entendimiento y que pone a esas facultades en la disposición que requerimos para todo conocimiento, que es, por tanto, universal, valedera para todos los hombres.

²⁰ SCHELLING, F.W.J.: *Filosofía del Arte*. Ed. Tecnos, Madrid, 1999, p.42.

«Por consiguiente el juicio de gusto (...) tiene que implicar una pretensión a tener validez para todos, aunque no una universalidad basada en objetos, es decir: que necesita llevar asociada a él una pretensión de universalidad».²¹

En este marco *sublime*—y cualquier otra categoría en la que pueda pensarse, pintoresco, grotesco, etc. —es concepto impropio del ámbito estético, precisamente por eso, porque es un concepto, una idea. Sólo la belleza es propia de la estética, una belleza que no supone conocimiento alguno del objeto, que no predica cualidad o propiedad del objeto, que ninguna *idea* aporta.

En la aprehensión de los objetos—escribe Kant en la: «Nota general a la primera sección de la analítica»—la imaginación no es libre, puesto que está atada a la forma determinada de los objetos tal como en la sensación se ofrecen, ahora bien, puede concebirse que el objeto ofrezca precisamente una forma tal, que encierra un estado de ensamblaje, de articulación de lo diverso tal como lo hubiera constituido la imaginación si se hubiera dejado libre a sí misma.²² Llamamos bella a una cosa según la propiedad con que ella se acomoda con nuestro modo de percibirla.

²¹ KANT, I: Op. Cit. p.51.

²² KANT, I: Op. Cit. 108.

B.- Schelling y su reflexión estética kantiana

La belleza absoluta se funde con el todo, más allá del límite de lo racional, donde reina lo absoluto, al decir de SCHELLING: «Todo es belleza considerado desde el punto de vista de la totalidad; lo perverso, lo feo, igual que el error y lo falso, consisten en una simple privación y sólo tienen que ver con la contemplación temporal de las cosas».²³ En este sentido, hasta lo más repugnante sería bello; lo cual no significa que todo sea igualmente bello, sino que lo que denominamos feo es menos bello que otros objetos.²⁴ Para SCHELLING, el arte era la culminación de la filosofía y de toda ciencia; en la manifestación artística se hallaban juntos lo inconsciente y lo consciente, lo ideal y lo real, lo finito y lo infinito.

Dicha noción sería algo no apto para clasificaciones que lo limiten como ocurría en KANT. Sería un punto en el que lo bello no es sólo lo que place universalmente y que no se debería única y exclusivamente a lo subjetivo, sino también a cualquier objeto, de manera que incluso los feísmos podrían entrar de lleno en el mundo de la estética romántica.

Esta es la idea básica del pensamiento estético de SCHELLING, la cual discierne y al mismo tiempo hace uso de la idea kantiana, puesto que la idea estética de éste último le sirvió como un trampolín, que le permitió superar lo que para él era un error. «La belleza no es sólo lo general ni lo ideal (esto = verdad), tampoco lo meramente real (esto es la acción), por tanto es la plena compenetración o unificación de ambos. Hay belleza allí donde lo particular (real) es tan adecuado a su concepto, que éste, en cuanto infinito, ingresa en lo finito y es intuido *in concreto*».²⁵

De esta manera lo real en que se manifiesta el concepto va asemejándose verdaderamente a la idea donde lo general y lo particular se encuentran en absoluta identidad.

²³ SCHELLING, F.W. J: Op. Cit.p.42.

²⁴ QUINTERO, A: *La influencia de Kant en la Estética Contemporánea*. en VEREDA Red de Arte. [En línea] Noviembre 1997 [revisado el 10 de septiembre de 2012] Disponible en [www. Ula.ve](http://www.Ula.ve).

²⁵ SCHELLING, F .W. J: Op. Cit. p.37.

C.- El juicio de gusto

El gusto es uno de los conceptos más equívocos de la estética, también uno de los más utilizados y de más difusa extensión. Para BOZAL: «las preferencias de una colectividad y de un individuo, suelen referirse a creaciones artísticas musicales o literarias, pero también actividades lúdicas, la contemplación de objetos naturales, preferencias de carácter erótico, tendencias sexuales, indumentaria por diferentes que sean, como lo son, todos estos ámbitos».²⁶

El buen gusto se entendió como un conjunto de preferencias que contribuía de manera decisiva a la integración de la sociedad burguesa: enfrentarse al buen gusto era oponerse al orden establecido, a la sociedad burguesa que lo proclamaba y apoyaba. La ruptura estética con los criterios dominantes se contempló como una ruptura ideológica y se presentó como una actitud de rebeldía.

Para el autor, el gusto es un sistema de preferencias ya sea individual o colectivo. Es inmediato y tiene pretensión de universalidad en sus juicios. El placer se incluye como rasgo central. El gusto es también histórico. No sólo porque cambian sus preferencias a lo largo de los tiempos, sino ante todo porque cambia su fundamento y situación en el espacio de lo artístico, espacio que es, él mismo, histórico. Gustos los ha habido siempre, pero no siempre el gusto ha tenido el mismo fundamento.

El desarrollo del gusto y de una teoría del gusto se articuló con la evolución del arte y la literatura, de la música y el teatro, simultáneamente a las transformaciones producidas en las costumbres y en las modas.

²⁶ BOZAL, V: Op. Cit. p.18.

Entre toda esta constelación de fenómenos, cabe destacar aquí por su importancia para la teoría del gusto y el desarrollo del proyecto ilustrado, el que se conoce bajo el nombre de autonomía del arte, un acontecimiento paralelo al de la autonomía del gusto.

Corresponde a KANT, concretamente a su *Crítica del Juicio*, el intento más firme de escapar al psicologismo. Él mismo se refiere al tema al mencionar a BURKE como ejemplo de lo que llama «psicologismo». ²⁷

KANT elabora una compleja teoría de la imaginación que aquí sólo nos interesa en lo que respecta a los juicios de gusto, pero que en su pensamiento tiene un alcance mucho más amplio: la imaginación hace posible el trabajo del entendimiento.

Simultáneamente, frente a la habitual contraposición entre belleza y fealdad, ADDISON propuso: «una diversidad de placeres de la imaginación— bello, sublime, pintoresco—, algunos de los cuales habían sido tradicionalmente excluidos de las manifestaciones artísticas». ²⁸

Lo pintoresco, por ejemplo, tendía a identificarse con la imperfección de la naturaleza, que nunca había sido considerada bella, pero que ahora, si no bella, era placentera. ADDISON abría un territorio autónomo para la estética, el de un gusto fundado sobre exigencias morales, políticas, etc.

En el campo visual de la estética, ningún sujeto puede construir un valor estético, ni experimentarlo si no es por medio del sentido de la vista. Podría aducirse que los sujetos tienen formado de antemano un patrón estético al que someten todos los objetos observados, y aun así, necesitarían del objeto para poder experimentar el valor estético.

Pero si la sensibilidad del sujeto supone un patrón, se trata de una conformación inconsciente, producto de cada instante de vivencia; y en cada instante se va transformando.

²⁷ KANT menciona a BURKE—cuya *Indagación* había sido traducida al alemán en 1773—en su «Nota general a la exposición de los juicios estéticos reflexionantes». Con la que termina la *Crítica del Juicio estético*, parte primera de la *Crítica del Juicio*, BOZAL V: Op. Cit. p.69.

²⁸ ADDISON, J: *Los placeres de la imaginación y otros ensayos*. Ed. Antonio Machado, Madrid, 1991, p. 23.

Un sujeto puede experimentar belleza o fealdad, antes de determinar agrado o desagrado, contrario a cuando experimenta sublimidad, relación en la que participan factores reflexivos.

«No hay unidad al margen de la cualidad representada, no hay unidad abstracta, la ley que funda la unidad de la imagen concreta la cualidad, cualquiera que ésta sea. La unidad que en las imágenes artísticas, adquieren las cosas, es la unidad de lo sublime, de lo bello, de lo grotesco, de lo pintoresco..., no es nunca una unidad abstracta». ²⁹

Los juicios estéticos sobre lo bello, lo sublime y lo pintoresco—y en este punto nos alejamos de KANT, que sólo reconoce el juicio del gusto sobre lo bello—no fundan su apreciación sobre cualidades bellas, sublimes y pintorescas de los objetos, que determinarían la articulación de las imágenes correspondientes; tampoco sobre las ideas de lo bello, sublime y pintoresco que nosotros proyectásemos sobre tales objetos (contemplados o representados), pero no por eso son inconsistentes.

Su ley no surge ni en el sujeto ni el objeto, sino en la experiencia en la que ambos se configuran como tales, no es previa a la experiencia, pues en ella se hace presente y, una vez presente, es posibilidad para todas las experiencias.

El juicio de gusto sublime, por ejemplo, sólo se cumple en determinadas condiciones del objeto, (su grandeza) y del sujeto (su capacidad), y no si estas condiciones están ausentes otro tanto sucede para los que se pronuncian sobre la belleza o el pintoresquismo.

El juicio de gusto se realiza en ese espacio intersubjetivo y en relación a él sobre el buen o mal gusto de personas concretas sólo tienen sentido en relación a una medida, la del buen gusto, que, paradójicamente, a pesar de su carácter general, carece de otro fundamento expreso que no sea la misma comunidad de representación.

²⁹ BOZAL, V: Op. Cit. p.23.

Entonces lo sublime es, de todas las categorías que configuran el espacio del gusto, la más moderna. Con ella se presenta el fundamento de cualquier orden del mundo sin recurrir a la tradición de la divinidad.

Un orden tal no puede basarse sobre este o aquel motivo particular, sino que, precisamente por su carácter general, ha de incluirlos a todos: ser fundamento del todo es la nota que define lo absoluto, es decir, lo sublime (ahora no religioso). Más, por eso mismo, es categoría paradójica, que no admite fijeza y por tanto, se niega a aceptar una figura precisa.

D.- La estética de la fealdad en Rosenkranz

ROSENKRANZ en su obra *Estética de lo feo* (1853), se pregunta por los motivos que han asociado el arte—que debería estar al servicio de la belleza— a la categoría opuesta a ésta, la fealdad. Afirma: «La fealdad está presente en la obra de arte para que por contraste destaque la belleza de las figuras principales, y postula que, dado que el arte es el reflejo de la realidad, la fealdad debe encontrarse presente en los cuadros». ³⁰

Primero, se crea una relación entre lo feo y lo moral donde el autor, retoma la idea tradicional de que lo feo es lo contrario a lo bello, de modo que cualquier estética se ve obligada a abordar también el concepto de fealdad. Sin embargo, cuando pasa a una fenomenología de las distintas encarnaciones de lo feo es cuando nos deja entrever una especie de autonomía de lo feo, que lo convierte en algo mucho más rico y complejo que una simple serie de negaciones de las distintas formas de belleza.

El autor, desdeña por banal la explicación que afirma que la fealdad está presente en la obra de arte para que por contraste destaque la belleza de las figuras principales.

«ROSENKRANZ trata de la fealdad en el arte y no de la fealdad del arte. Y postula que, dado que la fealdad existe en la naturaleza, y dado que el arte es el reflejo de la realidad, la fealdad debe encontrarse presente en los cuadros; existen seres feos físicamente, enanos, enfermos, los poseídos por espíritus malignos, harpías y bacantes etc». ³¹

Lo feo tiene por consiguiente dos fronteras: el límite inicial de lo bello y el límite final de lo cómico. Un estudio del concepto de lo feo, una estética de dicho concepto, encuentra por lo tanto su camino exactamente trazado, el cual debe comenzar recordando el concepto de lo bello, no para exponerlo en la totalidad de su naturaleza, sino en la medida en que se den las determinaciones fundamentales de lo bello a partir de las cuales y como su negación se genera lo feo.

³⁰ ROSENKRANZ, K: *Estética de lo feo*. Edición de Miguel Salmerón Ed. Julio Ollero, Madrid, 1992, p.51.

³¹ AZARA, P: *La fealdad del arte moderno*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1990. p.20.

Este estudio debe acabar con el concepto de transformación que experimenta lo feo para convertirse en medio de comicidad. «Naturalmente lo cómico no es tratado aquí con todo detalle sino sólo en la medida en que lo exige la demostración del paso de lo feo a lo cómico».³²

Es cierto que la estética de ROSENKRANZ da un paso adelante respecto de aquellas posiciones que sólo entendían lo feo con ánimo corrector y crítico, pero este paso no parece suficiente para la experiencia estética. Las partes más sugerentes de la estética de ROSENKRANZ son aquellas en las que se ocupa de las variantes o modalidades de lo feo. Cuando, por ejemplo, aborda la condición de la caricatura y centra su naturaleza en la deformación, parece estar hablando en términos de lenguaje: la exageración que desfigura la forma debe afectar a la totalidad de la misma, y en esa totalidad surge una armonía de nuevo tipo, una unidad inesperada.³³

« ¿Por qué la fealdad en sentido estricto, distinto de lo cómico y de lo grotesco y no extendida como el contrapunto negativo de la belleza, domina exclusivamente el arte contemporáneo? En el corazón de una época que ha optado en contra de la eternidad, la representación de la belleza sólo puede hacerse mediante la humillación. El tiempo se entromete con el Ser».³⁴

Esta nueva visión introduce otro elemento a la cuestión estética. La caricatura. Así, a través de la fealdad se crea una belleza artística de lo cómico, capaz de transformar una caricatura en un placer estético. Por lo tanto lo cómico, de mano de lo feo encuentra un lugar en las bellas artes.

³² ROSENKRANZ, K: Op. Cit. p.58.

³³ BOZAL, V: Op. Cit. p. 146.

³⁴ AZARA, P: Op. Cit. p. 22.

CAPÍTULO I.- CUERPO ANESTÉSICO: LA LIBERALIZACIÓN DEL ARTE FRENTE A LA TIRANÍA DEL GUSTO

1.1.- La idea de belleza y fealdad en el arte contemporáneo

Los conceptos como la belleza o la fealdad no son fáciles de definir ya que constituyen, en parte, experiencias exclusivas para cada sujeto. Por lo tanto, aunque todo objeto tiene posibilidades estéticas propias y objetivas necesita de alguien a quien esas características afecten experimentando así su valor estético. Aun así se sospecha que, la fealdad, tendría que alejarse de la concepción estética de belleza, pues entendemos como feo al fenómeno de la realidad adverso a lo bello. Sin embargo esta relación entre lo bello y lo feo es mucho más compleja que una simple oposición.

La obsesiva presencia de la fealdad acontece desde siempre. En el arte de la Edad Media campeaban las figuras grotescas y deformadas, las sonrisas bobas y el cabeceante dibujo mal formado. Escenas de dolor y muerte o de esperanza sin consecuencias. «La fealdad medieval era inintencionada, las obras, más feas eran torpes, y en todas alentaba el deseo infantil y religioso de atrapar la belleza luminosa».³⁵

Por el contrario, la fealdad del arte moderno sucede a tres siglos de arte orientado a la belleza, iniciados a mediados del siglo XV hasta finales del siglo XVIII.

Durante el siglo XIX, los artistas, con placer y con sabiduría, sin inocencia y a sabiendas de lo que hacían, se aplicaron a afear las formas de la naturaleza en sus obras de arte.

³⁵ AZARA, P: Op. Cit. p.13.

No es necesario atender las explicaciones sociológicas para dar con las razones de la presencia de fealdad en el arte: la ficción que permite sugerir formas y situaciones independientes de la realidad visible. La fealdad se enseñoreó a partir del momento en que el artista decidió tener un mundo propio y se sintió libre de la obligación de respetar la Naturaleza, como venía siendo costumbre, pese a todos los cambios estilísticos.

La pintura clásica se ocupó de toda clase de monstruos, seres privados de belleza cuyas deficiencias eran utilizadas por el artista para desarrollar su espíritu creativo anti-naturalista.

Por el contrario, los artistas modernos se han dedicado a exponer feamente la Naturaleza. El arte clásico pintó monstruos, y, el arte moderno pintó monstruosamente (lo que de por sí podía no ser monstruoso).

Así, la presencia de la fealdad es inevitable. La fealdad no es una carencia o una ausencia, un vacío provocado por la falta de belleza, sino que es una presencia que se manifiesta a través de determinados rasgos como el desorden y la desproporción.

AZARA, contrariamente a las diversas lecturas que se han hecho de la presencia de la fealdad en el arte moderno, sostiene que la fealdad como categoría que determina la obra actual surge de una voluntaria afrenta al Ser emprendida por el artista, y no de la percepción de lo insólito, desajustado o perverso. Mientras la fealdad permanezca «del otro lado» —del otro lado del lienzo— y el artista se limita a reproducirla, el arte no puede ser catalogado de feo.

Esto plantea la necesidad de realizar un conciso repaso a las diferentes concepciones que ha tenido el concepto de fealdad desde un ámbito tanto filosófico como artístico.

Para comprender mejor este recorrido por el concepto de fealdad en el ámbito filosófico y artístico rescataremos algunas ideas fundamentales a través de sus relevantes autores, imprescindibles.

Según AZARA, fealdad y belleza son dos entidades positivas y, en este sentido, de la misma manera que la fealdad es considerada como ausencia de belleza, la belleza puede ser considerada como ausencia de fealdad.

El arte moderno por lo tanto, no es un arte deficiente (y deficitario con respecto a la belleza), sino eficiente: ha realizado una opción, aun reconociendo la realidad y el efecto de la belleza para el arte. El arte moderno no alcanzará nunca la belleza, porque ésta no es su meta.

AZARA cita a LIDIA KRESTOVSKY, autora del libro *El problema espiritual de la belleza y la fealdad* (1948), en el que asocia la fealdad a lo demoníaco, y señala que el artista ha buscado voluntariamente dicha unión, tanto por su talante depravado como por su falta de seriedad con la obra y, a falta de verdadero talento, las potencias del mal suplirían cáusticamente la inspiración personal. «Satanás es el padre y autor de eso que llamamos fealdad (...) La fealdad es una realidad positiva que viene perpetuándose a través de civilizaciones sucesivas y opone eternamente, el bien y el mal. Dios y Satanás».³⁶

Según KRESTOVSKY, el verdadero artista, si quisiera, podría retornar al sereno mundo del arte.

La fealdad del arte, en este sentido, es fruto de una elección equivocada y que no pertenece al ámbito artístico sino al de la moral. Se plantea que ni siquiera es necesario, ni pertinente, buscar lo feo del arte moderno entre lo figurativamente demoníaco. Existe la creencia de que el cultivo de la rareza, la belleza discordante y singular, el dandismo de las fiebres del inconsciente determinan la presencia de la categoría de lo feo en el arte.³⁷ La fealdad es consustancial a la modernidad.

Por otra parte en GAGNEBIN, encontramos el más importante tratado contemporáneo de la fealdad. La autora parte de la apreciación de la fealdad como destrucción del Ser. Descubre que el hecho de escribir sobre la destrucción del Ser le lleva a tratar el absoluto poder destructor del tiempo.

³⁶ KRESTOVSKY, L: *Le problème spirituel de la beauté et de la laideur*. Ed. Universitaires de France, Paris, 1948, p. 4.

³⁷ KRESTOVSKY, L: Op. Cit. p.p. 4-5.

Mostrando la manera con la cual, en GOYA, la fealdad, asociada con la vejez, remite al paso de un tiempo destructor, GAGNEBIN subraya: «Todo individuo está destinado a volverse feo, de la misma manera en que todo individuo, un día morirá. Fealdad y mortalidad forman parte del destino del hombre».³⁸

No distingue lo que es representación de la destrucción temporal (como aparecen en las pinturas negras de GOYA) y lo que es la representación efectiva de dicha destrucción material (lo que acontece en las esculturas de Manzoni compuestas de materiales orgánicos que se van pudriendo o el *body art*, en el que un cuerpo, el cuerpo del artista, es mutilado y se va cubriendo de regueros de sangre).

El tiempo no es únicamente lineal sino también puede tener una estructura cerrada y cíclica: es el Tiempo de las estaciones. Bajo su dominio, el Ser no desaparece definitivamente, sino que muere y renace sin cesar.

Parte del arte moderno, y quizá la parte más interesante, es la que ejemplariza esta concepción de un Tiempo que se renueva después de lo que BEUYS calificaba de; «ritos de purificación». ³⁹ En realidad el arte moderno no es feo porque renunciando a la eternidad sea afectado por el tiempo. «Lo contrario del Tiempo no es la Eternidad, el Tiempo es la Eternidad hecha carne». ⁴⁰

La fealdad nunca ha gozado de cánones tan establecidos y representaciones arquetípicas, y la conclusión es que la fealdad no puede ser sino vista históricamente de forma oblicua, mediante objetos y representaciones de seres estrambóticos, imaginarios u odiosos, como el diablo, las brujas, los monstruos de tierras incógnitas o las caricaturas. La otra dificultad con respecto a lo feo es la imposibilidad de entrar en las mentes de las diversas épocas, con lo que no podemos sino intuir las reacciones ante los diversos rasgos que podrían, en un momento dado, definir la fealdad.

³⁸ BERTHIER, N: *Carlos Saura o el arte de heredar*. Revista *HISPÁNICA DE FLANDES Y HOLANDA*, (Ejemplar dedicado a: Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005) Noviembre, Amsterdam, 2008, vol. 3, nº 32, p.17.

³⁹ AZARA, P: Op. Cit. p. 23.

⁴⁰ Ídem.p.23.

Emocionalmente lo bello nos atrae, lo feo nos retrae, la belleza nos hace abrir los ojos, la fealdad nos los cierra. Lo bello induce al cuerpo a la quietud, a la contemplación estática y relajada.

Por el contrario, los sentimientos negativos que sobre el ánimo provoca la fealdad se exteriorizan ostensiblemente a través de la expresión del rostro, los gestos y los movimientos generalizados del cuerpo; la reacción de rechazo puede incluso traducirse en el alejamiento físico.⁴¹

La elección de motivos feos y deformes no implica necesariamente que el artista se sienta fascinado por la fealdad. Esos motivos eran escogidos para que, por contraste, destacase la belleza.

⁴¹ El arte de Velázquez es un arte descreído. Se burla de las imágenes, y un arte que no respeta, un arte que bordea el filo de la fealdad. La radical innovación del arte de Velázquez no se basa tanto en que pintó seres carentes de belleza como en que se atrevió a faltarle el respeto, casi a punto de atentar contra su imagen. Las condiciones sociales y humanas de los seres deficientes podían alentar a Velázquez a pintar de manera más personal. La fealdad de los enanos podía ser una excusa para atreverse con ciertos experimentos que el rey y la nobleza no hubieran tolerado en sus retratos. Un ejemplo es la figura de Sebastián de Morra. Velázquez ha desposeído a Sebastián de Morra de su imagen, y lo ha convertido en un espectro. Véase AZARA, P: Op. Cit. p. 107.

1.2.- El rostro y la caricatura

Ningún espacio del cuerpo es tan apropiado para marcar la singularidad del individuo y señalarlo socialmente como lo es el rostro.

«Aparte del rostro humano, no existe en el mundo ninguna figura que permita la cristalización de tantas formas y planos en una unidad de sentido tan absoluta». ⁴² Desde el primer momento el rostro tiene sentido, traduciendo bajo una forma viva y enigmática el absoluto de una diferencia individual que sin embargo es ínfima.

El rostro es una fuente inagotable de significaciones nuevas o por descubrir; cada día bajo un nuevo ángulo, el rostro se ofrece a la manera de un mundo por explorar.

SIMMEL considera que en el marco del cuerpo humano, el rostro posee la más extrema medida de unidad interna. De todas las zonas del cuerpo humano, el rostro es donde se condensan los valores más importantes: matriz de identificación en la que se refleja el sentimiento de identidad, en la que se fija la seducción y los matices innumerables de la belleza o de la fealdad. Valores tan elevados que la alteración del rostro es vivida como un drama, como una privación de la identidad.

El rostro construido a partir de un desorden en las posiciones de sus elementos es tan característico del arte moderno y es lo que conocemos como caricatura. El proceso a través del cual aparece la caricatura deja de ser un aspecto marginal dentro del mundo del arte, dando paso a una postura central en el desarrollo del arte del siglo XX.

Esta incorporación es también reveladora de la sensibilidad y la atención hacia el espíritu grotesco del mismo siglo. La deformación caricaturesca del rostro es un juego artístico que requiere un desarrollo previo en el vocabulario de lo grotesco.

⁴² SIMMEL, G: «La significación estética del rostro» En SIMMEL, G: *El individuo y la libertad, Ensayos de crítica de la cultura*. Ed. Península, Barcelona, 2002, p. 138.



Autorretrato caricaturesco de **Francisco de Goya** 1794

Una transformación que, real o aparentemente, sólo concierne a un elemento del rostro, modifica inmediatamente el carácter y expresión del conjunto. En el marco del mundo visible, no hay ninguna figura que permita confluír una multiplicidad tan grande de formas y planos en una unidad de sentido tan incondicional, como lo permite el rostro humano. El estilo desarrollado por los caricaturistas fue una parodia del arte serio, esto será mayor legado al arte de las vanguardias.⁴³

El encuentro entre arte del siglo XX y la caricatura forma parte de un proceso general dentro de la cultura contemporánea que consiste en el nacimiento de un nuevo lenguaje a partir de recursos que tradicionalmente fueron patrimonio de la comedia, como la incongruencia, la exageración y la extravagancia. Lo que nos interesa reconocer a través de la caricatura es el espacio conquistado por lo grotesco. Esta singularidad del rostro, en su total contingencia, en esta conciencia de que cada rostro no sólo es en cada momento otro sino, además, expresión de otras cosas.

Para SIMMEL un objeto será tanto más efectivo o tanto más utilizable estéticamente, cuanto más vivamente reaccione como un todo ante la modificación de un elemento mínimo.

⁴³ FÉRNANDEZ, B: *De Rabelais a Dalí: La imagen grotesca del cuerpo*. Ed. Universitat de Valencia. servei de Publicacions, Valencia, 2004 p.p. 212-214

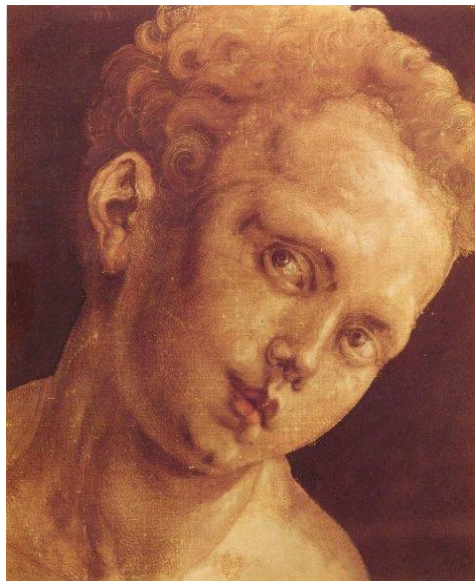
El rostro soluciona de la forma más perfecta la tarea de producir un máximo de modificación de la expresión global con un mínimo de modificación de los elementos particulares.

Por ejemplo, los ojos son mirada. Al decir de SARTRE, el ojo no es aprehendido, en primer lugar, como órgano sensible de la visión, sino como soporte de la mirada. La mirada transmite contenidos.⁴⁴

Que la mirada sea narrativa presupone al otro una interacción; el otro que, a su vez, interpreta y es capaz de dar una lectura a la mirada. La cima de esta afección de movimiento máximo, con un mínimo de movimiento propio, la alcanza el ojo.

Para el arte pictórico, en especial, el ojo no sólo actúa en la relación, mediada por su movilidad latente, con la globalidad de los rasgos, sino también en la significación que la mirada de las personas representadas tiene para la interpretación y disposición del espacio en el interior del cuadro.

No hay nada que, permaneciendo tan incondicionalmente en su lugar, parezca sobrepasarlo tanto como lo hace el ojo: se penetra, se retira, pone cerco a un espacio, vaga de un lugar a otro, se extiende como tras el objeto anhelado y lo arrastra en sí.



A. Dürero *Cabeza de niño inclinado a la derecha* 1498

⁴⁴ SARTRE, J.P.: *El Ser y la Nada*. Ed. Losada, Buenos Aires, 2005.p. 286.

Por otra parte, la nariz, es reconocida como el accidente orográfico por excelencia. Para muchos es considerada el órgano de la sensibilidad en la división triádica del rostro, aunque en la pintura no se encuentran muchos ejemplos del mismo. Un ejemplo es el retrato de BAPTISTA SFORZA, del pintor PIERO DELLA FRANCESCA.



Piero Della Francesca *Baptista Sforza* 1472

El problema de todo arte es el de hacer comprensibles los elementos formales de las cosas, unos en virtud de los otros. Pero, en este sentido, nada aparece más predestinado al arte que el rostro, en el que la determinabilidad de cada rasgo es solidaria con la determinabilidad de cualquier otro, esto es, con el todo.

El rostro es un lenguaje, un sistema simbólico sometido a una serie de reglas como la lengua, pero que posee tal variedad que difícilmente se puede codificar. Cualquier cambio que sufre, por ínfimo que sea, resulta una nueva frase.⁴⁵

⁴⁵ SIMMEL, G. Op. Cit. p. 91.

Los límites definen la transformación del rostro en el arte moderno: el carácter extremo de las fotografías de diferentes artistas de arte abyecto y por otro lado debemos reconocer que existe un vaciamiento del rostro en nuestros días, el despojamiento de sus rasgos, y la sustitución de sus atributos no constituye la única forma de su negación.

Según CREGO: «El rostro se ha ido desdibujando, pero el mundo ha ido perdiendo con él los contornos. Éste es el espacio en el que se debate la pintura hoy, un espacio más lleno de sombras y perfiles borrosos que de realidades irrefutables».⁴⁶



Magritte *El hijo del hombre* 1964



Magritte *Sin título* 1964

⁴⁶ CREGO, Ch: Op. Cit. p. 93.

1.3.- Las vanguardias del siglo XX: El problema de la definición de Arte

Una de las conquistas tradicionalmente atribuidas al arte moderno ha sido la captación y la representación de lo individual. La pintura moderna se pobló de muecas, miradas de un instante, gestos insólitos y aislados cazados por azar. Los seres no necesitan de la geometrización que el artista impone, una vez que están formados y particularizados.

En el arte moderno, las facciones, constantemente animadas con un vivo y variable juego de expresiones que van del dolor a la quietud pasando por la alegría, la indiferencia o la indignación, sin detenerse en ningún estado, se fijan bruscamente y adquieren la inmovilidad de las máscaras de cera.

Los retratos realistas de los años treinta (DE CHIRICO, CARRÀ, PICASSO, MALEVICH, etc.) parecen atrapados por el hielo en el momento de una súbita glaciación.⁴⁷

Quizá por eso en el arte moderno, podemos abordar la condición de los juicios de gusto desde un punto de vista diferente, y complementario, al de la facultad que los permite, y que, de hecho, ha estado presente a lo largo de toda reflexión anterior: el del placer que producen. El placer ha sido consustancial al pensamiento estético de todas las épocas y ha permitido distinguir los juicios de gusto de la actividad utilitaria y del conocimiento, no porque ambos, utilidad y conocimiento no produzcan placer, sino porque este efecto es en ambos consecuencia mediada y no fin específico, tal como, se supone, sucede en los juicios de gusto.

DUCHAMP, se limita a ofrecernos un objeto en un contexto nuevo, no ya en atención a la utilidad que podemos hacer efectiva, sólo para poder contemplarlo: el botellero, la rueda de bicicleta, la pala de nieve o el urinario.

⁴⁷AZARA, P: Op. Cit. p.109.

Si el artista que así procede pone el objeto en condiciones de verlo de manera distinta a como habitualmente se ve —sin por ello transformarlo materialmente—, nosotros nos ponemos en condiciones de contemplar el paisaje—también el objeto—de manera diferente a como usualmente se mira.

DUCHAMP afirmaba: «La deformación (...) es una característica de nuestro tiempo, no se sabe por qué».⁴⁸

La enumeración de los tipos y variantes de deformaciones a que han sido sometidas las formas en el arte moderno es interminable y pintoresca. El Ser en el arte moderno únicamente nace deformado. Uno de los más dolorosos atentados que se haya practicado es la intencionada retirada de sustancia de los seres.

Quien lo cultivó con saña e inteligencia fue PICASSO en los años treinta. Algunas de sus figuras son como inmensas mortajas roídas por una enfermedad más cruel que el tiempo. Por ejemplo en *La bañista*, (1930) la figura está roída por el vacío, el doble siniestro de una figura cuyo Ser ha sido carcomido en el transcurso de la representación artística.

Para AZARA los Seres modernos están representados como bestias, ya que carecen de espacio suficiente para disfrutar de la razón. Además esta manera de representar al Ser constituye otra de las humillaciones a las que se sometido éste por parte del artista. La figura del muñeco dócil en manos del artista es incapaz de pensar y actuar con vistas a su salvación.

«Desierto». Ésta es la palabra que más repite MALEVICH. Su arte, entre 1915 y 1930, es a la vez el testimonio de la propia plasmación de la realidad de un espacio yermo y sin fronteras.

En su obra, *Blanco sobre Blanco*, (1919) MALEVICH no buscaba un símbolo de pureza o de luto, sino la imagen del vacío que sucedió a la eliminación de las cosas, un símbolo de muerte o un velo que nubla la acción atroz emprendida por el artista contra el Ser. El artista sólo podía alcanzar un estado de reposo contemplando el vacío que acababa de provocar y no, como Dios, la plenitud alcanzada.⁴⁹

⁴⁸ CABANNE, P: *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1972, p. 114.

⁴⁹ AZARA, P: *Op. Cit.* p. 145.

Es lo que los pintores modernos han querido evitar: que su obra fuera juzgada como un documento sobre la belleza de la Naturaleza, pese a la posible torpeza de la ejecución, y no como una obra en sí. Sin embargo, incluso la obra más radical de MALEVICH no puede desprenderse del recuerdo del Ser natural, el cual, aún muerto, permanece como un espectro que todavía ronda el lienzo y aparece como ausencia.

Esta impresión de profundidad, aun en ausencia de figuras naturalistas en un escenario convencional y verosímil, es todavía más perceptible en la obra no figurativa de MALEVICH, anterior y posterior al grado cero de la pintura que es el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* anteriormente comentado.

Artistas como DUCHAMP, y años más tardes los del Pop Art, volvieron a poblar el arte de figuras terrenales después del vacío creado por MALEVICH en *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*. Sin embargo el Ser natural fue devuelto al arte a costa de su extinción en la realidad.

El rechazo de la belleza que caracteriza en gran medida al arte contemporáneo radica precisamente en el rechazo de este tipo de orden y proporción, y en los presupuestos ahí, implicados.

No es en modo alguno casual que la pérdida de vigencia de la belleza—al menos de la belleza comprendida en su acepción tradicional—corra en paralelo con la creciente presencia de lo negativo en el ser humano y de la negatividad en el conjunto de la existencia.

A propósito del arte contemporáneo se ha hablado muchas veces del feísmo y del gusto por lo feo, pero lo propio de los artistas de nuestro tiempo no ha sido tanto crear «obras feas» cuanto rechazar la disyuntiva belleza-fealdad por no creerla pertinente.

Por otra parte, las ideas de «buen gusto» y «delicadeza del gusto» obligaban a mantener la fealdad como contraria a la belleza y objeto de mal gusto, aunque el espacio ocupado por ambos—la fealdad y el mal gusto—no hacían sino crecer (con el paralelo retroceso del buen gusto).

De esta manera, la polarización categorial en torno a la belleza encontraba en la fealdad su negativo, un negativo que acentuaba la posibilidad de la categoría, su centralidad, aunque todo ello en un proceso de transformación que, finalmente, conduciría a su crisis definitiva. En un espacio ideal, la belleza ha limitado sus fronteras, tanto como las ha ampliado lo feo: motivos antes rechazados poseen ahora valor estético y son objeto de gusto, géneros que ocupaban un lugar inferior en la escala jerárquica incrementan su presencia en galerías y colecciones.

El proceso de creciente desvinculación de las prácticas artísticas contemporáneas del ámbito estético de lo sensible quizá demuestra una *desestetización*,⁵⁰ del arte que nos permite propiamente hablar de una cierta anestesia que se formuló claramente en el arte contemporáneo a principios del siglo XX, con la liberación de las prácticas artísticas de su vinculación o dependencia hacia un determinado gusto establecido, que exigía de las artes alguna relación con la belleza.

Aunque en esto, el arte del siglo XX no es sino un continuador de una tendencia ya apuntada en la estética romántica y formalizada con la publicación de *Estética de lo feo* (1853) de KARL ROSENKRANZ, tendencia que desde luego emancipaba el arte de lo estético, al liberarlo de la exigencia de la belleza. Desde entonces muchos han sido los combates librados por el arte contra la estética, mucho tiempo antes de que se formulara el concepto ampliado de la belleza.

«Desde el principio la estética ha considerado como una de sus tareas el establecer reglas para el ejercicio del arte. Ahora bien, la estética no puede ofrecer nada del arte (...) que la belleza sea el fin del arte fue una premisa arbitraria no demostrada, que ha hecho imposible una reflexión imparcial sobre la esencia y el origen del arte».⁵¹

⁵⁰ CERECEDA, M: *Problemas del Arte Contemporáneo*. Ed. CENDEAC, Murcia, 2008, p. 72.

⁵¹ FRIEDLER, K: *De la esencia del arte*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1958, p.p. 14-15.

Esta radical escisión, entre la estética y la teoría del arte, será llevada incluso más allá, pretendiendo una absoluta separación entre la estética y el arte mismo.

El concepto de bello no debe ser desterrado de la Estética, puesto que la verdadera función de ésta es descubrirlo. En cambio, la Estética debe ser desterrada de los dominios de las consideraciones sobre arte, ya que ambas cosas no tienen nada que ver entre sí.

Aunque esta exigencia en realidad no hacía sino sancionar una actitud que el propio arte de vanguardia había impuesto en su relación con la estética.

La presencia de las máscaras africanas o de las cabezas deformadas en *Les Femmes d'Alger (O. J.)* (1907) de PABLO PICASSO podrían ser indicio de una intención semejante. Quizá una tradición artística fascinada por la fealdad.

En cualquier caso, la liberación del arte frente a la tiranía del gusto dominante ha sido una característica consustancial a la propia historia del arte, pues todos los grandes movimientos artísticos no fueron en realidad sino una crítica deliberada del gusto establecido y de las ideas de belleza asociadas a dicho gusto.

1.4.- Aprendiendo del *ready-made*

La invención duchampiana que más trascendencia ha tenido en el desarrollo del arte contemporáneo ha sido el *ready-made*. Mucho se ha escrito tratando de explicar la razón de ser de tales obras, pero lo esencial puede deducirse del significado de las dos palabras: un *ready-made* es algo «ya hecho» o previamente fabricado. El artista no crea, en el sentido tradicional, sino que elige entre los objetivos del universo industrial (o en menor medida) natural.

DUCHAMP habló en numerosas ocasiones sobre estos trabajos refiriéndose a una deshumanización de la obra de arte o la idea de «no artisticidad» en el sentido de cosas que no podía aplicarse ninguno de los términos aceptados en el mundo del arte.

«Es preciso lograr algo de una indiferencia tal—afirmó—que no provoque ninguna emoción estética. La elección de los *ready-mades* está basado siempre en la indiferencia visual al mismo tiempo que en la ausencia total del buen gusto». ⁵²

Muchos *ready-mades* son utensilios, máquinas sencillas, de funcionamiento habitualmente paradójico, aptas para una utilización: la rueda de la bicicleta es manipulable; lo normal, ante la fuente, sería orinar. Además muchos de ellos tuvieron, en su origen, una intencionalidad estética, y no eran meros gestos antiartísticos como se pensó frecuentemente durante los años cincuenta y sesenta.

En cualquier caso parece necesario elucidar, ante cada caso concreto, cuál es la naturaleza exacta de ese sentido estético, y cuál puede haber sido su eventual evolución.

Pese a todas las diferencias y matizaciones que queramos establecer, hay una estructura común en los *ready-mades* concebidos por DUCHAMP entre 1913 y 1921.

⁵² RAMIREZ, J: *Duchamp el amor y la muerte incluso*. Ed. Siruela, Madrid, 1993, p. 26.

Se podría describir como un producto ya elaborado elegido por el artista con el fin ambiguo de realzar sus altos valores estéticos, hasta entonces ignorados, y de desacreditar el sistema consagrado de «las bellas artes». Esta operación llevada una connotación antropomórfica y otros valores en relación con las especulaciones de la geometría dimensional. Un sentido erótico, más o menos explícito, y la casi universal conexión con el *Gran vidrio (1915-1923)* definen también las características de estos productos.

Conviene comenzar exponiendo que fue MARCEL DUCHAMP el primer autor en atreverse a mover una pieza del venerado y milenario tablero de la historia del arte con la clara y subversiva intención de dar jaque mate a la pintura y, con él, y en la misma jugada a la idea del cuerpo motor-receptor de la experiencia artística. Observa en este sentido DONALD KUSPIT: «Es el cuerpo—sus ritmos, actividades crecimiento, materialidad—el que está implicado en la pintura como DUCHAMP moleestamente propone. Al rechazar la pintura, DUCHAMP está rechazando el cuerpo, y al rechazar la mano en particular él está rechazando la espontaneidad y expresividad del cuerpo, ya que la mano tiene el poder del movimiento espontáneo y es intrínsecamente expresiva».⁵³

De ahí que el mismo DUCHAMP como es conocido, no estimase tiempo alguno en su ambiciosa empresa de «desorganizar» el cuerpo como un modo seguro y directo de «desorganizar» la actividad sexual, de tratarla como un simple ejercicio mecánico e impersonal, en otras palabras, de vaciar, de depurar el arte de cualquier atisbo de espontaneidad que pudiera dejar entrever la presencia todopoderosa del sujeto.

Oponerse a la intervención del cuerpo en la producción del trabajo artístico y fraguar, de este modo, una contundente ofensiva contra la noción del arte como fortaleza en la que el sujeto, la individualidad del autor habita y reina con autoridad incontestable.

Se hace referencia a la suerte corrida por el estilo en la contemporaneidad; en la que la idea de expresión, y todavía más la de las constantes formales unidas a un artista, no ha cesado de ser cuestionada en todo el arte del siglo veinte y, particularmente, en el posmodernismo caracterizado por una desestimación del arte.⁵⁴

⁵³ KUSPIT, D: *Signos del psique en el arte moderno y posmoderno*. Ed. Akal, Madrid, 2003, p.202.

⁵⁴ CRUZ - ZÁNCHEZ, P: *Realismo en tiempos de irrealidad*. Ed. Caja Murcia, Murcia, 2002, p. 66-68.

Esta idea de un arte no-estético, de un arte no fundamentado en determinadas constantes formales encargadas de concretar la personalidad del autor, halla su primer ideólogo y practicante en la figura de DUCHAMP quien por medio de sus *ready-made*, inauguro una línea de actuación basada en un «*contrestyle*» o una «*anti-esthetique*», cuyos continuadores fueron por ejemplo WARHOL y, por supuesto, todos aquellos nombres que contribuyeron a la consolidación del movimiento conceptual.

Así, nos situamos hacia otro arte que, lejos de materializar y clausurar flujos de significados se declara incontenible y sin límites algunos. Ya no se puede especificar qué es arte y qué no, en qué radica que un hecho u objeto cualquiera sea considerado una obra artística o que, por el contrario, tan sólo se trate de una experiencia más, perteneciente al anónimo campo de la cotidianidad, el medio del que se sirve para abrir y relanzar esparcir y metamorfosear la información que maneja.

El arte se desmaterializa, deja de ser una entidad, un conjunto de códigos específicos, deja de ser una experiencia accesible desde el reconocimiento innato, para transformarse en una intención, en una operación que todo lo impregna que ha oscurecido y borrado casi por completo sus bordes que se diluye a través de los intercambios de información que presiden el día a día del individuo cualquiera.

Cuando la estética del *ready-made* comenzó a ocupar un sitio de honor en la historia del arte, se empezó a acentuar no tanto la devaluación del arte que suponían, como más bien la revalorización de lo profano y de lo esto significaba.

En el *ready-made* se veía la posibilidad de elevar el entero espacio de lo profano al nivel del arte valioso, de manera análoga al procedimiento que ya había usado el naturalismo del siglo XIX, sólo que de un modo estéticamente más radical y con una técnica más simple.

Para el posterior *Pop-Art* norteamericano la técnica *ready-made* ya no testifica el final del arte mismo, sino sólo el final de la hegemonía artística de la vieja Europa, y el comienzo de un nuevo período bajo la égida del arte

americano. Así el *ready-made* terminó convirtiéndose en un signo positivo de la absoluta libertad del artista.⁵⁵

En la mayoría de los casos, notamos como lo nuevo comparece en la historia en forma de moda. A la moda se la condena por ser la aspiración a lo nuevo. Y siempre se expone a ese enjuiciamiento desdeñoso de que eso es sólo una moda, que su naturaleza es sólo circunstancial y que pronto será disuelto por una nueva moda.

Lo nuevo y la moda se pueden entender como opuestos tanto a la moderna utopía de la identidad como a la utopía posmoderna de la diversidad. Pero al mismo tiempo, lo nuevo no reclama un significado absoluto, una veracidad absoluta.

Por ejemplo y como hizo MARCEL DUCHAMP en su día, hay que tomar la *Mona Lisa* de LEONARDO DA VINCI y confrontarla con una reproducción suya estropeada, —sin más valor que un trozo de basura— para, de ese modo, mostrar que, a fin de cuentas, no son más que formas visuales, y que por eso no tenemos criterios fundados, esenciales, para distinguir esas dos formas según su valor, como tampoco los tenemos para poder decir que ese trozo de basura es tan bello como la *Mona Lisa*.

No de otra manera se puede explicar el que DUCHAMP le dibujara bigotes a la *Mona Lisa*, o mejor dicho, a sus imágenes.

El aura del peligro y del riesgo envuelve siempre este extraño dominio de la expresión artística, ya que su capacidad de impacto radica en desconocer lo que va suceder, en rescindir el contrato que garantiza nuestros derechos como público.

⁵⁵ GROYS, B: *Política de la Inmortalidad*. Ed. Katz, Madrid, 2008, p.p. 105-106.



Duchamp *L.H.O.O.Q.* 1919

Pero, hay que recordar que en la vida no hay nada nuevo, sólo hay transitoriedad, labilidad, fugacidad. Y en relación con lo transitorio, no podemos determinar si algo es nuevo o viejo; falta el contexto estable, duradero, de la comparación.

A menudo se piensa que las cosas que están en el archivo tienen que diferenciarse de las cosas que no están en el archivo.

La *Mona Lisa*, por ejemplo, está en el museo, pero no existe una *Mona Lisa* fuera del museo. Tal vez haya una reproducción, pero la reproducción no es el original. «Al mismo tiempo DUCHAMP y muchos otros nos han hecho ver también que, cuando cosas que se encuentran al interior del museo y cosas que se encuentran afuera del museo no se diferencian visualmente, eso no quiere decir que el museo «deconstruya».⁵⁶

Muy por el contrario, las fronteras del museo recién empiezan a delinearse con claridad precisamente cuando se encuentran las mismas cosas dentro del museo y fuera del museo.

Con todo, el resultado de comparaciones como esa no es la superación de la jerarquía de valores como tal, sino el hecho simple de que aquella reproducción con aspecto de basura consigue acceder, como un objeto nuevo, al sistema de salvaguarda cultural.

⁵⁶ GROYS, B: Op. Cit. p.p. 107-109.

Esa reproducción, gracias a la comparación, resulta valorizada y eso transforma su estatuto de objeto profano en el de objeto con valor cultural, ya que por su cualidad de reproducción mecánica, por las obscenidades que lleva autografiadas, y por sus taras, se la reconoce como lo «otro» con respecto a los valores culturales; y al mismo tiempo y de la mano de una determinada interpretación de crítica cultural se la reconoce como un igual entre valores culturales ya existentes.

La crítica posmoderna a la metafísica no modifica en nada las jerarquías de valor cultural real. El carácter infinito de las diferencias está tan falto de garantías como el carácter infinito de la identidad. «Lo que resultará revalorizado y conservado será el trabajo de DUCHAMP—esa reproducción concreta de la *Mona Lisa* representada por él que tendrá vigencia como recuerdo de su gesto innovador.

Es decir, lo que se archiva es aquello que la innovación revaloriza como testimonio de esa innovación; y no sólo con valor personal para el propio artista, sino también para la memoria cultural en su totalidad.

Una respuesta extendida a la pregunta acerca del sentido de la innovación es, evidentemente, que el espacio profano ejerce una constante presión sobre la cultura privilegiada obligándola a que lo acoja. Si se considera que lo profano es la realidad, esto es, lo «otro» real y activo respeto de la cultura, entonces esa respuesta significa que la vida y la realidad incesantemente se introducen en la cultura, modificándola. Y entonces la cultura se nos aparece, efectivamente, como una proyección del deseo libidinoso, de los intereses de clase o de la voluntad de poder.

«La comprensión de la innovación como el desplazamiento de una frontera—la que separa la tradición cultural valorizada salvaguardándola del espacio de las cosas profanas—apunta naturalmente, en primerísimo lugar, a la estética del *ready-made* y en especial a los trabajos de Duchamp».⁵⁷ Lo que hay que entender es que la estrategia de innovación, tal como la practica DUCHAMP y otros artistas es algo universal y está en el fundamento de cada gesto innovador con independencia de que alcance o no los objetivos específicos de cada artista.

⁵⁷ GROYS, B: Op. Cit. p. 99.

Para la comprensión de la estrategia innovadora debemos examinar en especial—en el marco de la estética del *ready-made*— cómo se traslada propiamente al contexto valorizado del arte un objeto del espacio profano.

Con frecuencia se piensa que al objeto profano simplemente se lo traslada institucionalmente: por ejemplo: «El urinario de Duchamp»,⁵⁸ se lleva desde la plaza pública a la exposición de arte.



Duchamp *La Fontaine* 1917

Siguiendo esta idea se impone la conclusión de que el espacio de la innovación no es la obra de arte en sí, sino que lo configuran diversos factores, que en la obra se manifiestan.

Por el contrario, lo que sucede realmente es la transmutación de los valores que se encuentra en relación con el objeto artístico. Sólo cuando la conservación de lo antiguo parece estar asegurada por la técnica y por la civilización comienza el interés por lo nuevo.

⁵⁸ GROYS, B: *Sobre lo nuevo*. Ed. Pre-Textos, Valencia, 2005, p. 115.

Lo nuevo, en tanto, se convierte en exigencia positiva —en vez de representar un peligro—, en cuanto, la identidad de la tradición está protegida por instituciones y medios y es accesible a todos, y no gracias a una hipotética constancia ideal de verdad.

En consecuencia, la obra de arte deja de distinguirse, sustantiva o cualitativamente, de cualquier cosa. Todos los criterios tradicionales de la ejecutoria, de la belleza, o de la expresividad pierden su vigencia, y la distinción entre el arte y el no arte acaba siendo el resultado de la libre decisión del propio artista o de determinadas instituciones sociales que se ocupan del arte de la historia académica del arte.

DUCHAMP no sólo contrapone el objeto artístico a la tradición artística valorizada, sino también al urinario como objeto cotidiano. Como se ha mostrado antes, en cada trabajo del artista se contienen siempre dos estratos. Uno de ellos apunta a la tradición cultural valorizada; el otro al espacio de lo profano, de lo que carece de valor que se asocia a la «realidad de sí».

La síntesis real e indestructible de lo valorizado y lo profano no tiene lugar nunca: el principio de la comparación no se da a conocer en la «creatividad» del artista, y por eso tampoco hay garantía universal alguna para la igualdad entre lo valorizado y lo profano.

Además la estética del *ready-made* presupone, expresamente, la existencia del sistema institucionalizado de conservación socialmente asegurado y que garantiza al menos una relativa estabilidad histórica a la innovación, que por naturaleza es finita.

Ninguna valorización de lo profano aniquila definitivamente su carácter profano y menos aún disuelve la frontera entre la tradición valorizada y las cosas profanas. Todas las valorizaciones son, siempre y simultáneamente, interpretaciones; y cada interpretación modifica lo profano, porque lo sitúa en un sistema de relaciones que le es originariamente extraño.

Muchas de las personas que van a los museos de arte contemporáneo y se encuentran con andrajos, desechos de máquinas o urinarios vueltos al revés entienden esos objetos como prueba de la extrema democratización del arte: «eso lo podríamos hacerlo también nosotros o nuestros hijos pequeños, se dice habitualmente es esos casos».⁵⁹

Otro punto interesante es que sólo a partir de la aparición de la ecología ha adquirido la basura cultural una posición tan importante en la conciencia pública.

Los artistas del siglo XX habían procedido, sin embargo, a la elaboración estética de la basura con anterioridad a cualquier debate ecológico, y habían convertido sin descanso las galerías y los museos en vertederos.

Muy en los inicios de la actual civilización tecnificada, los artistas ya habían reconocido el potencial profano que tiene la basura. O sea que en la basura aparecen, de nuevo, los dos niveles de valor que, simultáneamente presentes, le prestan la tensión necesaria para su uso cultural.

⁵⁹ GROYS, B: Op. Cit. p.118.

1.5.- *Performance*, acción, tiempo y exposición

La relación entre la acción artística y la exposición vive distintas realidades, distintos momentos que han definido tanto la primera como la segunda. La idea de presentación de la acción artística ha pasado por distintos estatus, la definición de la *performance* también se ha modificado por su relación con el contexto expositivo, asimilándose los tiempos de la exposición a los tiempos de ejecución performativa.

Mucha de la documentación de *performance* se presentará mediante fotografías en blanco y negro mezcla de genio artístico, estilo definido y ejes periodísticos.

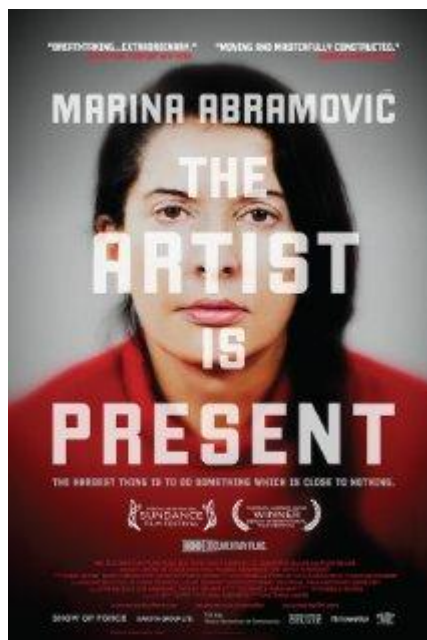
La *performance* en las salas de exposiciones parte de distintos orígenes. Si el elemento teatral marca el devenir de algunas propuestas, la vinculación con la escultura conlleva pensar bajo términos absolutamente artísticos.

Hay muchos ejemplos de acciones, de *performance*, de *happenings*, ejemplos de actuaciones que también participan en la definición de la obra artística. Por ejemplo WARHOL y GORDON MATTA-CLARK. Además de distintas incorporaciones temporales en obras y voluntades performativas como es el caso de CINDY SHERMAN y su anticipación en el campo del arte a la idea de identidad mutable, al cambio constante y a la flexibilidad dramática del pensamiento *queer*.

En fotografía, en imagen estática, en material para exposiciones, en obra. En algo que puede representarse sin problema y que parece no cargarse las normas de tiempo expositivo. Pero las fotografías de CINDY SHERMAN sean del primer periodo o sean más recientes, se convierten también en documentación.

«La relación entre la sala de exposiciones y la institución, desde la voluntad performativa puede definirse a través de cierta criticalidad. ANDREA FRASER escuchando la audioguía en el Guggenheim de Bilbao y maravillándose por lo enorme y eréctil de los pilares, por lo grande, por lo poderoso. Calentándose frente a «lo macho» hasta necesitar el contacto físico con el edificio, busca el contacto con el Guggenheim mientras la voz de la audioguía explica maravillas fascinantes».⁶⁰

MARINA ABRAMOVIC en el MOMA⁶¹ hace una muestra en la que la artista está presente pero también «es» presente. Luchando contra la historia, la artista confronta a los visitantes, estableciendo un diálogo ocular. Intenta encontrarse con personas, estar allí, pero resulta que el marco a lo mejor le da la posibilidad de encontrar únicamente público. Pero la artista es *presente*. Es aquí. Es ahora.



Marina Abramovic *The Artist is present* 2010

⁶⁰ MANEN, M: *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*. Ed. Consonni, Bilbao, 2012, p.77.

⁶¹ La *performance* de ABRAMOVIC llevaba por título «*The artista is present*», y fue realizada en el MOMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York.). Véase KUSPIT, D: *Signos del psique en el arte moderno y posmoderno*. Ed. Akal, Madrid, 2003.

El tiempo en la exposición también es presente, aunque la exposición quiera ser un recorrido histórico.

La acción en exposición ha logrado que, finalmente, la exposición sea lugar de trabajo. Un lugar con trabajadores. El tipo de relación con la institución y el uso de la exposición se plantean desde dentro, entendiendo la exposición y la institución como lugar natural del trabajo artístico.



Marina Abramovic *The Artist is present* 2010

1.6.- Elogio a la naturaleza y la pudrición

La idea de putrefacto tiene claros ecos de Dadá, lo putrefacto coincide con lo pintoresco en su sentido más estereotipado. Lo putrefacto linda con lo cursi por lo que lo cursi demuestra de pretensión de buen gusto con total falta de sensibilidad.

Según el mito de ARISTEO que aparece una y otra vez en las narraciones europeas a lo largo de los siglos, las abejas y las moscas nacen de los gusanos que devoran a los animales muertos y en descomposición.⁶²

Existe una serie de trabajos de MARCEL LÍ ANTÚNEZ entre los que está su *cyborg* u otras obras de la misma serie donde mantiene una fijación con el cuerpo, que es vida.

En este punto hace entrada a la pudrición de la carne, objeto de reprobación para una conformidad final que será *acuerdo a la naturaleza*.

En su obra *Sistema necrosis* (2004) incluye un dispositivo gracias al cual el aire circula por el interior del recinto que alberga el cuerpo, de modo que el oxígeno al acelerar el curso natural de la descomposición de la carne dejará a la vista el esqueleto en un número de días calculado con antelación.

En la propuesta de MARCEL LÍ ANTÚNEZ lo que cuenta es el vértigo mental frente a la inestabilidad de lo podrido, a carne muerta al convertirse en residuo viscoso, en un resto informe que revelará una forma interior que es manifestación de un orden razón de un cuerpo que ha desertado. En este caso en concreto, *la abyección de lo abyecto* regresa a su interior estadio, el del objeto que le hace sujeto, su *objeción* que se le pone forzándole a construir el sentido.

Por eso *Sistema necrosis* (2004) no es un trayecto hacia la nada, donde tendría su punto final con la pérdida de horizontes. La propuesta no deja a nadie en la ruina semántica de lo abyecto radical; al contrario, muestra su límite para sugerir su posible, siempre imaginaria, superación.

⁶² FERNÁNDEZ, B: Op. Cit. p.169.

SALABERT se refiere a *Sistema necrosis* y plantea que estamos frente a una sarcología. «Al filosofar materiológico del presente pronto habrá que añadirle, como parte suya, no ya una somatología, cuyos fragmentos andan dispersos por otra parte, sino una auténtica «sarcología» esto es: una reflexión sistemática acerca de la carne».⁶³ Esa variante temblorosa de la materia universal que es el cuerpo.



Marcel LÍ Antúnez *Metzina* 2004

El difunto que abandona su cuerpo y pasa a mejor vida no es más que una miscelánea de eufemismos para indicar que allí donde está la carne nunca hay nadie, que podemos llamar al cuerpo como llamaríamos a la puerta de una casa vacía. Y que por tanto, el alguien que atribuimos a un ser siempre es otra cosa.

VON HAGENS, en 1978 inventa la «plastinación», una técnica para conservar indefinidamente la materia orgánica tras la muerte.

El proceder de VON HAGENS no sólo evoca la intención de articular anatomía, técnica y espectáculo sino el horror irreflexivo frente al cadáver como expresión concreta donde arranca lo monstruoso, la monstruosidad conceptos relativos a lo anómalo.

⁶³ SALABERT, P: Op. Cit. p.128.

Ni la belleza clásica ni la sublimidad romántica andan por aquí. ¿Qué nos queda entonces? ¿El asco, la repugnancia? Frente al asco como un sentimiento causado por el hartazgo, la repugnancia es prevención. Así pues, mientras el asco asociado al exceso supera el aburrimiento con el hastío, la repugnancia es una reacción instintiva ante alguna cosa aún por conocer.

La muerte suspendida, es una obscenidad a la que se la ha robado la posibilidad de ser pura. Si la carne aquí es efectivamente *ob-scena*, lo es en el sentido de la otra escena, y por tanto en el lugar de lo intolerable.



Gunter Von Hagens: *Cadáver sometido a plastinación mostrando su propia piel* 1990

«Nuestro cuerpo carga desde el origen con una anomalía. Lastrado por un error en el proceso de fabricación, es una invención menesterosa por la que circulan a borbotones materias corruptibles, substancias cuyo nombre dicta su condición innoble, su índole rastrera: orines, excrementos sudor, flujo espermático, sangre menstrual, lágrimas, pus y tantos otros humores...Y puesto que en esa actividad se encuentran el agua y la tierra que se entremezclan sin darse tregua, lo que ocurre al cabo es la desagregación de las partes y la corrupción final». ⁶⁴

⁶⁴ SALABERT, P: Op. Cit. p.61.

Y así, con el quebranto anatómico que le sigue, la muerte es el signo de una especie de derrota cósmica que BATAILLE considera el límite de la discontinuidad vital. No es el castigo de desobediencia, es el pago por un desliz en la fabricación, la retribución por una falta de esmero que hizo del cuerpo un aparato defectuoso. ⁶⁵

No parece quedar muy lejos la conveniencia de admitir el atractivo de la escoria, el apogeo de los desperdicios, la morbosa indiscreción de lo más vil y repugnante. Quizá hay un objetivo para el arte que ya no es su belleza clásica, o mejor dicho, su ingrediente principal.

De tener el arte ahora algún designio, será alguna otra cosa ajeno a lo bello, con frecuencia desconcertante, al haberse introducido en el representar canónico límite en la lógica obstinación del artista con los medios plásticos, ese producto último que es la materia orgánica y las sustancias derivadas.

«Se trata pues de «otra cosa» que carga con la materia corporal sometida al tiempo, asume el cuerpo—más a menudo humano—en su inminencia: anatomía de achaques organismo quirúrgicamente manipulable, máquina endeble y deformable, dispositivo averiado, fardo de materia degradable». ⁶⁶

Corporación que absorbe unas sustancias y segrega otras, expulsa fluidos, es fábrica central transformadora que envejece y se transforma, muere y se descompone...

De la pureza exquisita de la representación humana con cuerpos inefables en su improbable humanidad a la más directa expresión de lo presente, humano vivo y substancial, contundente hasta el vómito, el cuerpo revela hoy en el arte su fecha de caducidad.

Hace tiempo que más allá de su eventual referencialidad el arte se complace en poner en duda incluso su carácter de ficción reivindicando una proximidad al mundo, una inmediatez por su atención a la piel de las cosas, a un exterior sensible de los cuerpos, última etapa antes de acceder a su interior secreto.

⁶⁵ BATAILLE, J: *La experiencia interior*. Ed. Taurus, Madrid, 1981, p. 43.

⁶⁶ SALABERT, P: *Op. Cit.* p. 77.



Jana Sterbak *I want you to feel the way I do* 1987

Una de las propuestas de JANA STERBAK, en 1987, con *I want you to feel the way I do* (Quiero que te sientas como yo), es un vestido confeccionado con auténtica carne que intenta dar cuenta de una zona de la naturaleza humana.

Es el apego especialmente orgánico, que tiene mayor solicitud por los cuerpos, a los que ilustra en su existencia más perentoria mediante la variedad de sus funciones: No aquel cuerpo presente en la tradición pictórica, formalmente depurado, sino este otro complejo—es decir, impuro—que come, digiere, defeca, que sufre lesiones, que enferma, y muere.

Es significativo que la instalación *Rinodigestió* (1987), del grupo Los Rinos incluían *performances*, que indagaran en la materia orgánica que se descompone y que entra en fermentación que está en sincronía con la propuesta de STERBAK.

En *Rinodigestió*, vegetales y animales muertos—cabezas de cerdo, un cordero, pezuña de vaca—metidos en 21 vitrinas transparentes y expuestos al sol veraniego. La nitidez de las formas netamente perfiladas y la oscuridad inmunda de esa papilla constituida de materia orgánica en putrefacción.

«Lo bello era un fulgor venido de las alturas, espiritualidad, luminiscencia. Era el fin de la consistencia para el mundo. Hoy, en cambio, con la exaltación de lo horrible, la posmodernidad extenuada impone la repulsión y provoca el vómito. A decir verdad, el goce de la materia, de haberlo, es tan inexpresable como el del espíritu».⁶⁷

Es evidente que el arte aquí se arriesga justamente en aquello mismo que se empeñaba en evitar: la caducidad de la materia viva, su vocación maloliente, su propensión a encarroñarse con el consiguiente peligro para la salubridad del público.

En un texto corto e inacabado perteneciente a los llamados «ensayos de sociología», BATAILLE despliega con un mínimo de extensión un plan relativo a la abyección y las formas miserables. Una de las ideas que hay allí, trazadas al vuelo según todos los indicios, es que tanto la subversión como la abyección son producto de lo que llamaríamos una inversión real o tendencial de los valores, la subversión en el orden del gusto y la abyección en el plano social con la división entre opresores y oprimidos.

Si nos detenemos aunque sea brevemente, en esa exclusión generadora de lo abyecto BATAILLE introduce en una posible y paralizada «lista de cosas abyectas», el horror y el asco, que junto al miedo y a la angustia—tópicos, todos ellos, que quedan por explicar—sobrevuelan un programa que supera en envergadura al apuntado acerca del excremento en el periodo infantil.

BATAILLE hace una consideración que se divide en dos partes. En primer lugar, nos anuncia que «la exclusión de lo podrido es constitutiva del hombre y (que) su comprensión del propio hombre».⁶⁸

⁶⁷ SALABERT, P: Op. Cit. p.88.

⁶⁸ BATAILLE, J: *Écrits posthumes 1922-1940*. O.C II, Ed. Gallimard, París, p. 57.

Después, y habida cuenta de que la exclusión de lo podrido «se implanta como *límite*, la idea es que la exclusión de lo podrido debe implantarse como *límite por franquear*. En cuanto a la conclusión, «sólo (es) por un *retorno a lo podrido*, pero no disimulado este retorno, no rebajado de antemano, según se hace generalmente, que le es posible atacar al hombre su propia naturaleza.

Para BATAILLE al opinar del ser humano enfrentado a la heterogeneidad de lo podrido adopta una actitud bivalente. No hay en ella ambigüedad: no es confusa, ni supone ningún equívoco.

Puesto que allí lo podrido, en el acto mismo de imponerse como un límite, ya está pidiendo la superación.

Dicha bivalencia puede aclarar hasta que punto es previsible, y al cabo natural, la venida de una porción significativa del arte contemporáneo a un cultivo de la materia en su condición más radical, es decir: socialmente despreciada.

Mientras lo homogéneo de BATAILLE es el lugar propio del objeto, lo heterogéneo es el de su perversión. Es lo podrido, o abyecto, como lugar de una pérdida de sentido, un malogro semántico.

«Heterogeneidad/homogeneidad, abyección/objeción, cuerpo cadaverizado/cuerpo en vida, podrido/lozano...El sujeto en su ir y venir, dispone de un sentido: reconstruir lo malogrado, lo arruinado que hay en él». ⁶⁹

Para KRISTEVA «aludir al objeto abyecto puede ser una incoherencia, un contrasentido. No obstante, es una incoherencia que se establece en el cadáver a sus anchas, construye en él su nido como un parásito, puesto que un cadáver aun siendo objeto *excluye toda significación*.

⁶⁹ BATAILLE, G: *El erotismo*. Ed. Tusquets, Barcelona, 2007

Aquí tiene su origen tanto el «trastorno» de una reflexión, como la «descomposición» de su antecedente. Y hemos de admitir que «una llaga de sangre o pus, o el olor dulzón y acre del sudor, de la putrefacción, no significan la muerte...El desecho, como el cadáver, me indican lo que aparto continuamente para vivir. Esos humores, esta mugre, esa mierda son lo que la vida soporta apenas y penosamente de la muerte».⁷⁰

Esta polaridad, que es bivalencia, encuentra múltiples aproximaciones en un arte contemporáneo que orientado al cuerpo atiende a la carne de preferencia y a los fluidos relativos a la mecánica corporal, desde aquellas experiencias más claramente tangenciales a otras más directas, y a menudo penetrantes, al ocuparse precisamente de la pudrición.

Lo podrido es, efectivamente medular en una preocupación somática que sólo tiene dos opciones: el camuflaje o la exhibición.

⁷⁰ KRISTEVA, J: Op. Cit. p. 11

1.7.- Cuerpo abyecto

La presión de los movimientos sociales en los años 60, como los diversos feminismos, la política de la homosexualidad, los derechos civiles y el multiculturalismo produjeron una serie de repercusiones y desplazamientos en la ubicación del arte.

La institución (del) arte dejó de describirse únicamente en términos espaciales como el museo, el estudio, o la galería; el observador ya no pudo ser delimitado únicamente en términos fenomenológicos, ya que es un sujeto social definido y marcado por diferencias económicas, éticas, sexuales, etc.

De la superficie del medio se pasó al espacio del museo, de los marcos institucionales a las redes discursivas hasta el punto de que, no pocos artistas trataron desde entonces estados como el deseo y la enfermedad, reflexionaron sobre el envejecimiento o la estructura familiar; rearticulaban las codificaciones institucionales del arte; ejercieron críticas sobre el mundo capitalista y abordaron problemáticas sociales como lugares para el arte.

De esta manera, el arte pasó al campo ampliado de la cultura y la antropología ya que se pensaba, debía ocuparse.

El *Accionismo Vienés* (1960) fue un paso significativo para atender los problemas referidos al cuerpo oprimido, moral y políticamente. La intención era usar el cuerpo como soporte y material de la obra de arte, un cuerpo que podía ser degradado, corrompido y mancillado a través de un proceso concebido como política de la experiencia.

Estos artistas procuraron tomar conciencia del carácter orgánico del cuerpo, de su condición material, explorando sus peculiaridades, su situación, su relación con el espacio y con otros cuerpos.

El artista GÜNTER BRUS, el cual representó la vulnerabilidad social y antropofagias de muy diversas índoles: la laboral, la del poder político y la interpersonal, puso en escena su cuerpo desnudo y sexualizado a través de actos sadomasoquistas que comprometieron su propia integridad física.

Al respecto decía; «Me cortaba la vena aorta con una cuchilla de afeitar. Me golpeaba con una tachuela de alambre dentro de la oreja. Me insertaba alambre de espino dentro de la uretra. Me mordía un grano y lo chupaba... Lo tengo todo fotografiado». ⁷¹



Günter Brus *Mutilation* 1965

Este tipo de prácticas realizadas reiteran que el cuerpo es lo que constituye, limita, y condiciona al hombre, pero que predomina en él un sentido contradictorio e inestable del deterioro y la constante transformación de lo corpóreo.

Para CHARO CREGO, la obra de CINDY SHERMAN y los hermanos CHAPMAN viene a significar la pesadilla y la fantasía que se ha metamorfoseado en horror. Obras como los maniquíes de los hermanos CHAPMAN o la muñeca de JOHN MILLER ya no remiten al deseo, sino, por el contrario, al escurridizo terreno de lo abyecto. Abyecto es el término que parece calificar con mayor propiedad muchas de estas obras. De hecho abyecto es un término que se ha convertido en moneda corriente en los escritos sobre arte contemporáneo.

⁷¹ MEJÍA, I: Op. Cit. p.p. 31-34.

El arte abyecto es; «una obra que incorpora o sugiere materiales abyectos, tales como suciedad, pelo, excrementos, animales muertos, sangre menstrual y alimentos podridos con el fin de hacer que nos enfrentemos a temas tabúes de carácter sexual». ⁷²

Aunque esto último, referido a los tabúes como exclusivamente sexuales, restringe demasiado el concepto de arte abyecto, podemos por el momento quedarnos con la primera parte de la definición. El medio por excelencia del arte abyecto es el cuerpo y sus diferentes materiales orgánicos.

La irrupción de lo feo en la teoría estética determinaría, ciertamente, el hundimiento de la estética idealista, pero no de la estética como ámbito de relación entre praxis y teoría. Recordemos que en lo abyecto, en muchas de las obras se han utilizado «materiales» como excremento o lo que podríamos denominar «líquidos abyectos»: sangre, semen u orina, o cuerpos mutilados fragmentados y recompuestos o animales muertos, comida putrefacta o pura inmundicia.

Como advierte la filósofa CAROL TALON-HUGON: «Lo abyecto en el arte contemporáneo ha pasado al estado de *naturaleza*». ⁷³ Ya no se presenta integrado en un universo de sentido, en un contexto del que participa y constituye tan sólo un componente, sino que ahora se nos presenta desnudo, sin maquillaje en estado bruto.

Por otra parte KOERNER en 1997 plantea: «lo abyecto no constituye una novedad en la historia del arte». ⁷⁴ Prueba de ello, son las imágenes del martirologio, en las que la crueldad y el verismo de la representación alcanzan cotas espeluznantes de horror. Pero si bien es verdad que lo abyecto, lo sórdido lo siniestro han estado desde siempre presentes en el arte, también es cierto que, hasta ahora, los pintores sólo habían echado mano de esos elementos abyectos cuando creían que sus obras lo requerían.

Por eso se puede hablar de la abyección como categoría estética, una categoría que se situaría entre las categorías negativas, entre la de lo patético, lo grotesco, y el horror.

⁷² CREGO, Ch: *Perversa y Utópica: La muñeca, el maniquí, y el robot en el arte del siglo XX*. Ed. Abada, Madrid, 2007, p.p. 113-114.

⁷³ TALON-HUGON, C: *Goût et dégoût*. Ed. Jaqueline Chambon, Nîmes, 2003, p. 12.

⁷⁴ KOERNER, J. L: *Lo Abyecto en la Historia del Arte*. Res 31, 1997.

Lo abyecto viene a representar; objetos artísticos que pueden suscitar repulsión o un efecto en el que la repulsión entra como componente. Así pareciera que los términos repulsión y asco aparezcan en la estética clásica como un espacio vedado por el que no se está permitido transitar.

En *Crítica del Juicio* (1790) KANT había trazado en este punto su línea de demarcación entre lo estético y lo no estético. «Sólo una clase de fealdad—escribió—no puede ser representada conforme a la naturaleza sin echar por tierra toda satisfacción estética, por lo tanto, toda belleza artística es, a saber, la que despierta asco. El arte si puede representar cosas feas y desagradables como las furias, las devastaciones o la guerra, pero no lo que produce asco, pues en ese caso el objeto es representado como si,... nos apremiara para gustarlo oponiéndonos nosotros a ello con violencia, la representación del objeto por el arte no se distingue ya... de ese objeto mismo, y entonces no puede ser ya tenida por bella».⁷⁵

El asco o la repulsión impiden en su negatividad la contemplación desinteresada; el objeto que produce estos afectos nos apremia o violenta mientras nuestra voluntad intenta alejarse de él y neutralizarlo. No obstante, ese límite se fundaba en consideraciones puramente estéticas. Ante una representación artística abyecta la expectativa de satisfacción que legítimamente abriga al espectador, aunque sólo sea por el contexto artístico en que se sitúa la experiencia, se ve frustrada y seguida de un movimiento de aversión.

Uno de los campos más propios de lo repulsivo es el terreno de la de descomposición y de paso de lo vivo a lo muerto; en segundo lugar, otro campo privilegiado es el de las descomposiciones orgánicas deyectadas por los organismos vivos, como los excrementos y las segregaciones; también son objeto de repulsión las materias viscosas, pegajosas, sucias y grasientas; determinados alimentos; ciertos animales, como insectos, gusanos etc; y por último, el cuerpo humano desde la sexualidad, entendida en sentido amplio, hasta la enfermedad y la mal formación física, así como la fragmentación del cuerpo.

⁷⁵ KANT, I: Op. Cit. p.53.

Como en el caso de PAUL MCCARTHY nos encontramos con su obra; «flux» consecuencia de procesos «flojos» como campo experimental en el que sondear el cuerpo cual imagen-pantalla.

El artista con unas máscaras, se rodea de elementos como muñecos, peluches, ropa interior, también se cubre de fluidos o sustancias líquidas (salsa de tomates, mayonesa etc.)

Materiales que son la firma de sus *performances*, y a la vez correlatos simbólicos del cuerpo humano: *Ketchup*/sangre menstrual; mayonesa/semen; salchicha/pene.

La vieja dama debe compartir su trono con otros rivales (...) y no sólo eso; los nuevos rivales bendicen estéticamente la fealdad bajo la forma de terror sublime del placer que se halla en lo extraño o característico.⁷⁶

Evidentemente, la mera consideración de la fealdad bajo este aspecto (contraste con lo bello, oposición dinámica, disonancia, etc.) Ya es, en la época, una novedad teórica. Desde PLATÓN a BAUMGARTEN, la fealdad había sido comprendida como privación respecto de la belleza, y ésta última como reina absoluta de la experiencia estética.



Paul McCarthy *Flux* 2003

⁷⁶ RODRÍGUEZ TOUS, J: *Idea estética y negatividad sensible: La fealdad en la teoría estética de Kant a Rosenkranz*. Ed. Suplementos Er. Barcelona, 2002, p.p. 19-20.

Según MCCARTHY; «Las máscaras son un *environment* alrededor de mi cabeza. Mi voz es más fuerte dentro de la máscara. Es también una especie de exageración de mi propio cadáver, los ojos como agujeros. Miro fuera a través de las ventanas. También hay la posibilidad de dar la vuelta a la máscara. Las nociones dentro-fuera, anverso-reverso pueden también ser importante». ⁷⁷

Por su parte JOHN MILLER ilustraría el caso del artista que trabaja en los límites que separan la moral individual de la colectiva y que busca un cierto impacto político al responder con sus obras transgresoras al exceso consumista de la generación «yuppi».

Sus obras, amontonamientos de sustitutos de heces, no sólo se entienden como «regresión al erotismo anal» sino como un intento, a través de la exaltación de lo que de vil, obsceno y prohibido existe en el cuerpo humano, de borrar prejuicios a la sociedad a lo largo de la historia.

De ello es ejemplo *Dick/jane* (1991) en la que el artista coloca una cabeza de muñeca en lo alto de un montículo de sustituto de heces.



John Miller *Dick/jane* 1991

⁷⁷ CRUZ SÁNCHEZ, P. HERNÁNDEZ, M: (Comp.) Op. Cit. p. 72.

No es aventurado afirmar que, hoy por hoy, el discurso sobre la experiencia estética y la obra de arte, retorna a la gran estética. Para seguir hablando de arte es preciso aceptar que *hay arte*, y, que haya arte significa que se da o se produce entre la relación específica y el contenido.

«El arte contemporáneo habría, ciertamente, liquidado la belleza como concepto y como problema, pero no ocurriría lo mismo con la fealdad. Subsistiría como problema, sin que, al mismo tiempo, se diera una pareja necesidad de formular su concepto».⁷⁸

DINOS y JAKE CHAPMAN,⁷⁹ participan plenamente de esta «cultura basura». Se dieron a conocer en 1993 con su obra *Little Death Machine (Castrated)* un artefacto mecánico formado por un cerebro, y un gran pene que eyaculaba a golpes de martillo.

Además utilizaban muchas veces imágenes que funcionaban como iconos de nuestra sociedad como las zapatillas *Nike* con las que calzan sus maniquís-niñas desnudas. Todas estas figuras aparecen totalmente desnudas y unidas entre sí formando parejas siamesas, o bien aparecen en grupos de tres o de más maniquís como en *Zigotic acceleration, Biogenetic de-sublimated libidinal model*.⁸⁰

Lo más llamativo de estas obras es que en casi todos los casos aparecen órganos sexuales desnudos, penes o vaginas, en los lugares más inverosímiles, en la nariz, en la boca o en el punto de unión de las parejas de siamesas. Perversión, fantasía y ciencia.

En su estética escatológica pretendían reanimar la mirada apática del visitante de museos y exposiciones de hoy, pero tras un breve destello, una mueca de horror o una fugaz sonrisa, el espectador vuelve a su contemplación apática saturado de tanto objeto de consumo provocador.

⁷⁸ RODRÍGUEZ TOUS, J: Op. Cit. p. 14.

⁷⁹ JAKE CHAPMAN Y DINOS CHAPMAN son hermanos y artistas conceptuales ingleses; conocidos como los Chapman Brothers (en Castellano Hermanos Chapman) trabajan casi únicamente entre ellos. Se volvieron importantes como parte del movimiento *Young British Artists*, (1988) el cual fue promovido por Charles Saatchi. Su celebridad se basa fundamentalmente en la polémica, alentada con acciones de apropiacionismo como la de comprar una edición de «Los desastres de la guerra» de Goya e intervenirla pintando narices de payaso a las figuras del maestro aragonés. La muerte, el sexo, el nazismo o la infancia son algunos de los temas favoritos de los Chapman, siempre tomados desde un punto de vista grotesco que desafía todas las convenciones morales y lo políticamente correcto. Texto extraído del sitio web. <http://www.jakeanddinoschapman.com/>

⁸⁰ CREGO, Ch: Op. Cit. p.p. 36-137.

El mercado es nihilista, asimila y nivela todo incluso la obra de los CHAPMAN, los cuales se han convertido en objetos de consumo.



Hermanos Chapman *Zigotic acceleration, Biogenetic de-sublimated libidinal model* 1995

La geografía corporal es también abordada de forma explícita por ROBERT GOBER ⁸¹ tanto en sus fregaderos y urinarios de los años ochenta entendidos como objetos antropomórficos. Las imágenes del cuerpo fragmentado (torsos andróginos, torsos colocados boca abajo, piernas moldeadas en yeso y cera con pelos naturales) hay que entenderlas como aportaciones de un arte activista basado en una relación política entre sexo y la muerte, un activismo solidario con las minorías marginadas socialmente por cuestiones de género.

⁸¹ ROBERT GOBER (1954) escultor estadounidense, surgido internacionalmente en la década de los ochenta, su obra se vale de la utilización de objetos de la vida cotidiana, que transforma en complejos símbolos sexuales. Sus primeros cuadros representaban escenas domésticas y sus esculturas continúan esta misma temática. En 1984 comienza sus series de lavabos; "instalaba sus lavabos en pares inconexos que semejaban parejas o combinaba un par para formar un único objeto, como si de siameses se tratara. Alargaba los lavabos, los combaba, jugaba con ellos, y con estos cambios pronto empezaron a parecerse más a mutaciones genéticas que a simples reproducciones. Texto extraído de: Catálogo exposición Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura, Madrid, 1992.



Robert Gober *Lavabos* 1984

En todas estas obras lo abyecto forma parte de la representación, pero no es su objeto. Lo abyecto no es lo principal, lo principal es una cierta implicación de lo que el ojo del artista ve. En muchas de las producciones del arte contemporáneo, sin embargo, lo abyecto ha pasado a ocupar el papel protagonista. Es lo que mejor define a algunas de las obras de los artistas citados.

Por otra parte, una serie de artistas como LYGIA CLARK o REBECA HORN⁸² utilizan y diseñan para el cuerpo una suerte de prótesis y complementos inútiles que no ayudan al cuerpo, accesorios que responden, más que otra cosa, a un espíritu crítico frente a una sociedad pancapitalista.

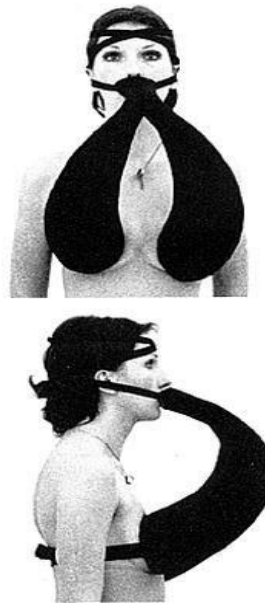
⁸² LIGIA CLARK (1920-1988) artista brasileña que llevó a cabo un arte normativo hasta formas radicales de un arte corporal. Aunque se ha señalado un itinerario preciso cuyas estaciones principales serían: las *superficies moduladas* (años cincuenta) *Bichos* (de hacia 1960-1963) y «la obra blanda» *Trepantes* (1964). Para REBECA HORN el arte corporal no fue una especie de meta alcanzada trabajosamente (como ocurrió en el caso de Ligia Clark) sino el ámbito del que arrancó una trayectoria compleja que la ha llevado a elaborar ambiciosas instalaciones, y que se halla en pleno desarrollo a comienzos del siglo XXI. Entre sus primeros trabajos significativos se puede mencionar *Trompa* (1968) que consistía en una especie de saco largo y estrecho de tela que se adosaba a la parte inferior del rostro, como una máscara. Poco después de realizar esta obra pionera fue hospitalizada aquejada de una grave infección pulmonar, y no es aventurado suponer que su internamiento clínico contribuyera a reforzar su interés por el arte corporal. RAMIREZ, J. A: *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Op. Cit. p.p. 163-169.

Máscaras al abismo (1968) de LYGIA CLARK, consistía en una especie de sacos de arpillerita de nailon en cuyo fondo había una piedra. Resultaba interesante, el contraste entre el embudo aéreo creado ante el rostro y la naturaleza inerte e irregular del peso inferior, pero lo más sugestivo era que la pulsión gravitatoria de las piedras obligaba al usuario a esforzarse por elevar la cabeza, evitando «sumergirse en el abismo».

REBECA HORN en *Cornucopia. Sesión para dos pechos* (1970) acentuaba mucha similitud con los trabajos de la artista brasileña (Clark) pues era un tubo de tela que unía la boca con los pechos desnudos de una portadora femenina. HORN tenía gran interés en reforzar con estas cosas lo que podría llamarse autoconciencia cuerpo.



Lygia Clark *Máscara al abismo* 1968



Rebeca Horn *Cornucopia, Sesión para dos pechos* 1970

1.8.- Un arte a ras de piel: el *body-art*

Si tuviésemos que decantarnos hacia el uso de la terminología cuyas prácticas artísticas se encuentran en el cuerpo humano, entonces hablaríamos de *body-art*, lo que es lo mismo que arte corporal, una noción inclusiva que incluiría a muchas otras: *happenings*, *performances*, arte de acción, arte de comportamiento, *body painting*, etc.

El *body art* nació como una noción determinada para denominar un tipo exclusivo de comportamiento artístico realizado entre los finales de los sesenta y principios de los setenta.

El uso genérico del término, arte corporal, a modo de gran contenedor, de categoría inclusiva, parecería la primera medida a tomar para la elaboración de un esbozo de las diferentes prácticas artísticas del cuerpo.

La importancia de esto, es que el cuerpo hoy, en todos los sentidos—y no sólo en lo artístico— es ante todo un problema. Un problema que se articula a la manera de un campo magnético mediante centros de tensión y polos que se atraen y repelen.

La suplementariedad del cuerpo niega la presencia radical del sujeto en gran parte del *body art*, haciendo que éste, el sujeto, se disuelva y llegue a desaparecer en una compleja red significativa. Pero más allá de dicha consustancial ausencia, no es extraño encontrar en el arte moderno, en especial en la reflexión corporal, un profundo discurso acerca de la ausencia del cuerpo entendido como entidad física y *lugar de vida*.

Frente a esta narrativización del cuerpo-soporte que preside no pocas de las estrategias representativas que han visto la luz durante las últimas décadas, hay que oponer otro tipo de «suplemento de segundo grado» que, facilitase la representación del cuerpo como unidad física, entrega un universo fragmentado, reducido a una serie de primeros planos y planos-detalle de un espacio corporal que—tomando prestada la idea apuntada por PHILLIPE VERGE—ha sufrido un *dérèglement*. En este «desarreglo» o «troceado» operado mediante la articulación de una mirada realizada «a ras de piel». ⁸³

⁸³ VERGNE, P: «En Corps!» En CRUZ SÁNCHEZ, P. HERNÁNDEZ, M: (Comp.) Op. Cit. p.31.

AMELIA JONES en *Body-art Performing the Subject* (1998) señala, que el proyecto relacionado con el *body art* se activa en una infinita cadena de suplementos que hacen del cuerpo una imposible presencia, una concentración impura basada en el principio postmetafísico de la adicción, en lugar de aquél otro, de raíz ontológica y cartesiana, que opera mediante el *desvelamiento*.⁸⁴

Este «suplemento» experimentado por el cuerpo puede ser dividido, en líneas generales, y a riesgo de incurrir en reduccionismos nunca aconsejables, en dos grandes estadios o fases: de un lado lo que podría llamarse, la visualización del cuerpo como soporte; y de otro, lo que cabría definir como representación de dicho cuerpo-soporte.

La visualización del cuerpo como soporte caracterizada con el conjunto de estrategias preformativas como dolor, activismo, travestismo, metamorfosis, desaparición, etc. La segunda fase, la que denominamos cuerpo como soporte, se halla propiciada por la representación de elementos de segundo grado como estrategias representativas, narración, fragmentación, transformación, realizadas a través de fotografía video o cine, de los que el autor se sirve para retener una determinada actuación/ visualización del cuerpo.

El *body-art*, que sintoniza históricamente con el redescubrimiento del cuerpo por las investigaciones psicoanalíticas y del capitalismo monopolista, es también clave para hablar del arte ocupado en el cuerpo posthumano ya que inicia una especie de proceso de descomposición analítica del cuerpo, investigándolo en su interior y exterior. En este arte se utiliza el propio cuerpo para medir la resistencia o aludir a mecanismos psicológicos y sexuales.

El cuerpo se transforma así en una vitrina donde la esfera de la intimidad queda obsoleta. El cuerpo mercancía, o cuerpo fetiche, analiza el cuerpo en un espacio y un tiempo, es decir, como un cuerpo perteneciente a una cultura y una época con su particularidad carácter histórico o sociológico.

⁸⁴ JONES, A: *Body-art performing the Subject*. Ed. Minnesota, Minneapolis, 1998, p.23.

Otra característica del *body-art* es que, a diferencia de la tendencia a presentar el cuerpo como objeto artístico, lo utiliza como material de experiencia. Un ejemplo es el trabajo de la artista francesa GINA PANE.⁸⁵ En 1972 en un acto performativo llamado *Azione Sentimentale*, vestida de blanco, hirió su cara con una navaja de afeitar permitiendo que chorreara la sangre en su ropa y se maquilló con ella.



Gina Pane *Azione Sentimentale* 1972

En *Lo bello y lo siniestro* (1982) el límite de la representación estética tiene sesgo/signo de lo siniestro, escribe EUGENIO TRÍAS. «Lo siniestro es condición y límite de lo bello. En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye *ipso facto* el efecto estético. Lo bello es así, experiencia de un límite que lo condiciona. La belleza sólo es posible como velo que oculta/desoculta lo siniestro».⁸⁶

⁸⁵ GINA PANE (1939) Artista francesa, que comenzó a ser conocida en los años setenta gracias a unas *performances* en las que el arte corporal adquiere gran importancia. Se trata de obras en las que ella misma se implica a fin de lograr experiencias reales, estableciendo de esta manera un vínculo con el público que no puede permanecer indiferente frente a los ataques a los que somete a su propio cuerpo. La documentación fotográfica muestra a la artista vestida de blanco, con el rostro escondido detrás de un ramo de rosas con el brazo extendido sangrando de pinchazos causados por clavos. RAMIREZ, J. A: *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. p.p. 152-159.

⁸⁶ TRÍAS, E: *Lo Bello y lo Siniestro*. Ed. Ariel, Barcelona, 1988, p. 66.

La cicatriz en la superficie corporal es lo que generalmente cualquier persona desearía erradicar. Sin embargo, GINA PANE denota un desinterés por los conceptos de belleza y perfección corporal impuestos por accidente y los reemplaza por una experiencia privada que le ayuda a escapar del sentido general, clasificándolo o desarticulándolo para vencerlo como enemigo potencial del intelecto.

La enfermedad o la guerra desde el punto de vista de la contemplación de la naturaleza son displicentes, esto es, feas; pero, desde el punto de vista del enjuiciamiento artístico, no son ellas mismas, sino su representación lo que debe ser juzgado bello o no.

Estas corrientes incidieron más en lo enfermizo y en lo mórbido que en lo puramente abyecto, donde posteriormente transitaron las vanguardias. Entre éstos: el cuerpo y la enfermedad, la mente y la locura, el sexo, la *femme fatale* y la androginia, la animalidad en el hombre y las formas mixtas compuestas y quiméricas de la naturaleza.

SHERMAN inició la serie *Sex Pictures* (1992) de la siguiente forma: el maniquí está en el centro de la imagen, aparece y reaparece entero y fragmentado, acompañado de otros elementos o solo, pero siempre está ahí. Uno de sus maniquís con cara de vieja mira con los ojos abiertos mientras muestra sin tapujos su cuerpo del que resaltan los pechos, un abultado vientre y una gran vulva.

La artista hace homúnculos, ensamblajes de piezas humanas dispares para producir monstruos con sexo. SHERMAN es como otra perversa doctora Frankenstein que materializa sobre soporte fotosensible oscuras fantasías y temores inquietantes.



Cindy Sherman *Sex Pictures* 1992

En otra pieza un maniquí da la espalda y presenta su trasero con un enorme agujero que se ofrece para que entremos en él, o la de un engendro carnal formado por una cintura que reúne ambos sexos: en la parte superior vemos un pene anillado en erección, mientras en la parte inferior aparece el sexo femenino del que cuelga el cordel de un tampón.

SHERMAN en *Sex Pictures* (1992) ⁸⁷ explota el potencial cómico de lo grotesco, de una manera que llega a reflejar y a parodiar un conjunto colectivo de convenciones artísticas, literarias y teatrales al tratar el aspecto obscuro de la naturaleza humana.

Algunas corrientes psicoanalíticas han demostrado que el cuerpo del deseo se nos aparece, con frecuencia, en estado fragmentario, pero no es ese troceamiento simbólico lo que ha interesado a la artista. Sus muñecos/as son parodias horribles, delirios de carnicería.

Es verdad que desmonta con ellos los mecanismos *kitsh* y alienantes de la pornografía comercial, pero el exceso de celo y calidad (de eficacia plástica) hace que sus fotos vayan mucho más allá del propósito políticamente correcto hasta llegar a proponer otra cosa más dudosamente

⁸⁷ CINDY SHERMAN (1954), artista estadounidense que realiza fotos a finales de los ochenta, en las que proliferan comidas que se pudren, penes de plástico rociados de *ketchup* e incluso mezclas repugnantes que provocan arcadas. En la misma línea se incluyen también sus series conocidas como *Sex Pictures* (1972), en las que toca el tema sexual pero con la misma estética truculenta: muñecas sexuales desmembradas, sexo con armas, sexo con máscaras terroríficas, etc. ART CREA [En línea] Mayo 2010, (Revisado el 6 de junio de 2012) Disponible en web: <http://www.artecreha.com/Fotografia/cindy-sherman.html>

admisible: la eliminación del deseo mismo mediante la demonización del cuerpo sexuado.

La fealdad cómica es superada en lo risible cómico; entre uno y otro extremo, de hecho, se halla en el ámbito propio de la fealdad. Con todo, hay una diferencia entre la fealdad sublime y la cómica que conviene resaltar: «la primera es concomitante o ajena a la sublimidad propiamente dicha, que se produce a partir de lo ideal.

La segunda es la base material del efecto cómico; la comicidad, de hecho, proviene de la fealdad. Lo feo, lo sublime y lo cómico son resultado de una negación que presenta dos niveles.

En el primer nivel se realiza la belleza como lo bello-finito, como propiedad derivada no de una intelección «facultativa», sino de una disposición o fuerza creadora que es la fantasía». ⁸⁸

Lo feo, lo sublime y lo cómico son modos de prevalencia del polo de la materialidad sobre el contenido ideal. Son modos de negación de la relación que establece dicho contenido con lo finito. Es la relación misma la que se niega en dichas formas negativas; en este negarse a sí misma, se afirma lo otro que debía ser superado, precisamente la coseidad material y finita de lo material y finito.

Lo feo, al cabo, es la afirmación negativa de la necesidad de lo bello, su contrafigura necesaria en tanto determina la necesidad de negación de la negación.

Dicha negación, la fealdad superada, es lo cómico. Si lo feo proviene originariamente de la nostalgia del paraíso, lo cómico es la negación de esta nostalgia y la aceptación de la finitud de la conciencia finita. Si la fealdad es la mentira de la belleza, lo cómico es la mentira de la fealdad. La muerte de lo negativo, consumada en lo cómico, es la resurrección de la belleza.

Lo sublime y lo cómico han de ser desarrollados según su propio concepto en el concepto mismo de lo bello: han de ser mostrados como la contradicción interna de lo bello en una primera parte de una ontología de la estética o metafísica de lo bello.

⁸⁸ RODRÍGUEZ TOUS, J: Op. Cit. p. 305.

Al tipo de manifestaciones artísticas de los artistas poshumanos, por llamarlos así (pues se sitúan más allá del humanismo moderno), o que trabajan bajo ese parámetro, ya no les ocupa revisar qué hay por debajo de la piel o buscar en el inconsciente, sino preguntarse por las nuevas experiencias que modifican y esculpen el cuerpo: desde la cosmética, los alimentos *Light*, las cirugías estéticas, o de cambio de sexo y las prótesis, hasta la manipulación genética, la clonación y la superación del cuerpo por medio de computadoras y otras prácticas que suponen la manera contemporánea de habitar el mundo.

Se trata, como veremos, de presentar y representar un momento de apresurados cambios tecno-científicos utilizando el cuerpo como soporte para intervenciones artificiales y como objeto a modificar para el desarrollo de la ciencia. De esta forma encaminaron sus pasos nuevas corrientes para empezar, el simbolismo, y su hermano menor el decadentismo.

El artista es como un enfermo que, para curarse realmente, no sólo debe acudir al médico, sino conocer las causas de la enfermedad. La fealdad, pues, ha de ser conocida y expuesta para poder ser superada en la positividad de su negatividad.

El arte poshumano, desde el prisma del artista, induce a nuevos gestos; que apuntan a la reconstrucción del cuerpo, esta vez en el buen sentido, a saber: al contrasentido del sentimiento de un montaje deficiente. Estos gestos con finalidad reconstructiva son variados, y son los que vamos a examinar a lo largo de este escrito.

El artista moderno, como el santo de tiempos antiguos, no tiene poder alguno, no tiene talentos específicos, no tiene ninguna posición social específica. «El mecanismo de la innovación le concede la posibilidad de obtener un valor cultural sin cualquier valor previo, esto es, sin necesidad de ser antes alguien».⁸⁹

⁸⁹ GROYS, B: *Lo nuevo*. Op. Cit. p. 174.

Por eso el arte moderno puede interpretarse no sólo como el que lleva a cabo sacrificios, sino también como el que conquista nuevos ámbitos de la vida profana.

El sometimiento del cuerpo a todo tipo de experiencias límite, relacionadas con el dolor y la abyección, se ha convertido, durante el último tercio de siglo XX, en una de las estrategias preformativas más comunes entre los autores que trabajan con el cuerpo-soporte.

SIMON COSTIN ⁹⁰ en *Senseless* (1996) propicia una respuesta fotográfica en la cual se presenta desnudo y se encuentra sentado encima de una mesa, mientras recorta, con gran esmero, su propio cuerpo. El artista parece absorto en un trabajo muy ordinario de auto-disecación. Ajuste del propio cuerpo, auto-escritura del yo físico y, por extensión, del yo psíquico. En estos casos el artista se (re) presenta a sí mismo vejado y herido, sintiendo de verdad sobre su propia persona el dolor y la humillación que se habían venido observado en los cuerpos de «personajes figurados».



Simon Costin *Senseless* 1996

⁹⁰ SIMON COSTIN (1964) artista londinense estudió Diseño Teatro e Historia del Arte en la Escuela de Arte de Wimbledon. Diseñador y compositor numérico, es un colaborador del estilista Alexander Mc Queen para el cual realizó realizaciones en el momento de presentación Mc Queen o Givenchy. También colaborador de los creadores Roberto Cavalli y Antonio Berardi. Costin impone a su técnica y conecta el mundo del Arte contemporáneo y el del Arte visual vídeo y événementiel de una sensibilidad más gran público. En CLMUS [En línea] febrero 2003, (Revisado el 23 de agosto de 2011) Disponible en web sitio Web <http://www.clmus.com/set-design/simon-costin>



Simon Costin *Senseless* 1996

Allí donde los filósofos repiten su letanía dominante acerca de la debilidad del cuerpo humano, las *performances* extremas humanas propician el poder y la adaptación. Para SERRES: «el dolor físico que tortura y conforta, debilita y enaltece, atrofia la carne y el conocimiento hasta destruirlos o ennoblece el saber y reivindica la salud. El cuerpo sólo sobrevive aprovechando, en distintos casos, de manera afirmativa y negativa el dolor. El pensamiento sólo aprende del recuerdo del dolor y del arte del olvido». ⁹¹

El cuerpo se experimenta, más allá de su dolor, haciendo que el sufrimiento de la carne traspase su fisicidad, disociando la idea de exilio sensorial y de sometimiento. Atormentados, utilizamos la carne como un lienzo donde representar nuestro infortunio y desasosiego. Somos verdugos de nuestro cuerpo a través de la señalización del mismo.

Por otro lado, esa experiencia del dolor responde a una turbación elemental; «Desde antaño objetivar o figurar el sufrimiento exteriorizándolo con objetos o sonidos ha sido un medio no sólo para aliviarlo, sino también para conocerlo». ⁹²

⁹¹ SERRES, M: *Variaciones sobre el cuerpo*. Op. Cit. p. 23.

⁹² OCAÑA, E: *Sobre el dolor*. Ed. Pre-textos, Valencia, 1997, p. 33.

En este sentido, el cuerpo, materia prima de nuestro esquema social, es utilizado como una obra de arte, como maniobra estética, que llega a rozar lo verdaderamente patológico.

Hemos hablado de algunos *Accionistas Vieneses*, de muchos practicantes del *body art* y de *performers* radicales cuyas actividades se han venido desarrollando principalmente desde los años sesenta. Algunas de estas imágenes apelaban a los más ancestrales temores de la condición humana, sugiriendo la existencia de horribles heridas y dolorosas amputaciones corporales.

También nos referimos más tarde en otro contexto, a creadores como STERLAC, ORLAN, o MARCEL LÍ ANTÚNEZ, quienes añaden su interés en medir el mundo con su cuerpo y con su temporalidad. Se trata de carne de verdad, de cuerpos que se le adhieren ingredientes variados que van enriqueciendo progresivamente el sentido originario de cada trabajo.

1.9.- Masculinidad y falocentrismo

Los griegos tenían un diosecillo más bien cómico llamado Príapo, que representaba la erección fálica. Había un elemento priápico en el comportamiento de los actores cómicos de ARISTÓFANES sobre la escena, alguno de los cuales llevaba enormes penes de cuero pegados al cuerpo, con los cuales se golpeaban unos a otros y se abofeteaban. Los atenienses consideraban el pene grande como un símbolo de la animalidad, de los instintos bestiales, imponiéndose sobre la mente. Por lo tanto era la situación inversa a la de hoy en día, cuando se valora tener un pene grande.

Utilizaremos a modo de ejemplos algunos de los artistas norteamericanos de los años 70 que utilizaron su cuerpo para realizar sus trabajos y que hoy conocemos de modo impreciso como artistas del *body art* o de la acción corporal en Estados Unidos.

Este papel atribuido al artista masculino heterosexual, en lo que podríamos fechar como el final de la modernidad, se ha caracterizado en la mayoría de los casos por exagerar los atributos de la masculinidad que aportan el poder al sujeto masculino en la sociedad patriarcal. En algunas ocasiones, nos encontramos con la ecuación «pene, falo, artista»,⁹³ para identificar a un sujeto trascendente y sublime.

Nos centraremos en los trabajos de ROBERT MORRIS, VITO ACCONCI Y CHRIS BURDEN, tres artistas norteamericanos cuyas experimentaciones plásticas utilizando sus propios cuerpos, a principios de los setenta, supusieron de forma tangencial una reflexión sobre la masculinidad en el contexto artístico de la época.

⁹³ MARTINEZ, OLIVA, J: «Acconci, Morris, Burden. La masculinidad en el body -art norteamericano: Entre el falocentrismo heterosexual y el masoquismo.» En CRUZ, SÁNCHEZ, P. y HERNÁNDEZ, M.A: (Coord.). Op. Cit. p.160.

Estos artistas, al trabajar con sus propios cuerpos, aparentemente se alejaban de la concepción trascendente de la autoridad del artista-genio del modernismo pero conscientemente o de forma inconsciente estos artistas masculinos del *body art* exageraron las propiedades fálicas de la masculinidad y la subjetividad del autor en algunas de sus acciones, ponen en escena el falo explotando su lado más convencional, utilizan el cuerpo masculino para reforzar su propia autoridad artística y despliegan su corolario fálico: el pene.

El *body art* tiene un aspecto performativo en su creación (el artista actúa frente a la audiencia) y en su interpretación misma, dada la implicancia del deseo del espectador en el acto interpretativo, en la producción del sentido del trabajo. Esta producción de sentido es muy diferente de aquella frente a un cuadro o una escultura; el espectador experimenta el cuerpo en directo, no su representación, se enfrenta a diferentes lazos de identificación con el *Performer*: es la inmediata proximidad del espectador y el artista, lo que posibilita que potencialmente ambos puedan interactuar.

ROBERT MORRIS ⁹⁴ por su parte, construyó ambivalentes imágenes de sí mismo con atributos de la masculinidad que le sitúan en la posición paradójica de antítesis de la maestría modernista. Su *I-Box* de 1962 es una pieza en la que una foto del autor desnudo aparece detrás de una puerta en forma de «!» como la autoridad de la producción artística y el cuerpo del artista como objeto de contemplación.

En *I-Box* el artista sonríe y su pene está parcialmente erecto, su propio cuerpo erguido resulta bastante fálico, indicando que el placer de mirar es el suyo propio.

⁹⁴ ROBERT, MORRIS (1931) artista estadounidense, reconocido como uno de los artistas más importantes en la escena internacional, se coloca entre los máximos exponentes del minimalismo.

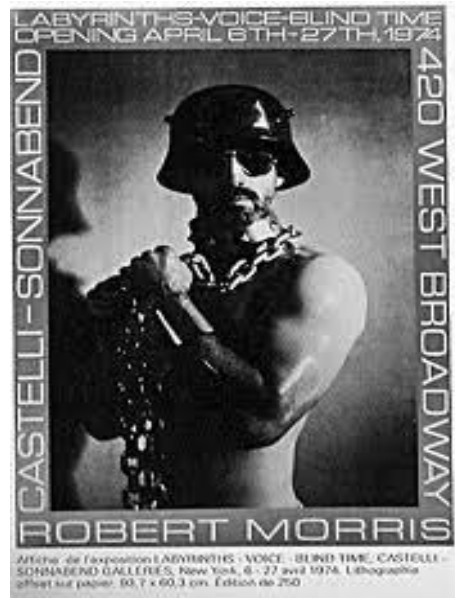
Encuadrado en la tradición del arte conceptual, ha experimentado muchos cambios a lo largo de su trayectoria, hasta separarse radicalmente de la estética minimalista para profundizar en soluciones casi antitéticas.

Pintor, escultor, *performer* y teórico, el artista destaca por sus críticas de las ideas tradicionales que supeditan la obra del artista al estudio, promoviendo, en su lugar, la idea de ejecutar las obras *in situ*. Texto extraído de Curso de introducción al Arte contemporáneo, CENDEAC, 2008. También disponible en sitio web <http://cendeac.net>

Por medio de este voyerismo dividido, MORRIS difumina los discursos de la subjetividad y el poder (aunque sin renunciar de forma radical a una posición masculina), pues sitúa el cuerpo masculino del artista en un nuevo lugar poco frecuente hasta el momento.



Robert Morris / *Box 962*



Robert Morris Afiche exposición *Labyrinths voice, blind time* 1974

En otro cartel que realizó MORRIS aparece desnudo con unas gafas negras y casco, ambas de claras referencias fascistas, completando su atuendo pesadas cadenas alrededor de su cuello y brazaletes de estética sadomasoquista, con los puños cerrados denotando subyugación pero control a la vez.

Desde una perspectiva feminista MIRA SCHOR ha leído esta imagen como la representación del pene. «El casco formaría la cabeza y los brazos y cuerpo brillantado por aceite vendría a ser el tronco». ⁹⁵

⁹⁵ SCHOR, M: «Autoridad y aprendizaje». En CORDERO, REIMAN K. SAÉNZ, I: (Comp.) *Crítica Feminista en la Historia del Arte*. Ed. Universidad Iberoamericana A.C, México D.F, 2007, p. 131.

El trabajo de VITO ACCONCI ⁹⁶ Y CHRIST BURDEN ⁹⁷ en el que exponen sus cuerpos a rituales masoquistas introduce la cuestión de cómo la violencia opera en relación a la masculinidad. Los actos violentos cometidos en contra del cuerpo del hombre bien refuerzan su masculinidad mostrándolo como un sujeto unificado e inviolable, o bien dislocan la coherencia de la masculinidad a través de una renuncia a la posición de sujeto mediante la auto-punición y una apertura a la pulsión de la muerte.

Cierto es que algunos de los representantes más importantes del arte de acción, predecesores de ACCONCI y BURDEN, también trabajaron bajo los presupuestos del masoquismo: Los *Accionistas Vieneses*. Algunos catalogan las acciones de BURDEN y ACCONCI como «*performance masoquista*»; que están vaciadas de cualquier forma de placer, que a pesar de utilizar la destrucción y la trasgresión buscaban cierta satisfacción placentera; el masoquismo era una vía de acceso al placer para muchos de ellos.

Habría que preguntarse desde este enfoque de estudio, si las obras de los *Accionistas Vieneses* quieren buscar la base masculinista del falocentrismo o simplemente buscan una desestabilización de las concepciones del cuerpo en la sociedad burguesa occidental y hacer patente un escepticismo hacia las democracias y sus estructuras sociales y morales.

Los artistas norteamericanos utilizaron la violencia y la autoagresión como elemento discursivo y metafórico, no porque se sintieran atraídos por el dolor. Se considera las obras de BURDEN, PANE o ACCONCI como participantes del contrato masoquista.

⁹⁶ VITO ACCONCI (1940) escritor, editor, pintor, escultor, fotógrafo, videoartista y *performer* norteamericano, es uno de los principales representantes del movimiento artístico conocido como Body Art. La pieza más popular en la obra de Acconci es *Seed Bed* «Semillero» (1971). Ésta se desarrolló en la prestigiosa galería Sonnabend de Nueva York. Para su realización, Acconci instaló una rampa de madera inclinada sobre el suelo de la galería. Oculto bajo ella, el artista se masturbaba y pronunciaba frases para los espectadores que se situaban encima del escenario. VARZEL, A: (Ed) *El Arte del siglo XX*. Ed. Debate, Madrid, 1999, p. 33.

⁹⁷ CHRIS BURDEN (1946) es un artista americano que trabaja en el rendimiento, la escultura, la instalación y el arte. Comienza a trabajar en arte de *performance* en la década de 1970, hizo una serie de actuaciones controvertidas en el que la idea de peligro personal como expresión artística era central. Su acto más conocido de esa época es quizás la pieza *Shoot* 1971, en la que recibió un disparo en el brazo izquierdo por un asistente a una distancia de unos cinco metros. VARZEL, A: Op. Cit. p. 49.

En su obra *Seedbed* (1971) ACCONCI permaneció oculto bajo una rampa de madera en una galería de arte durante tres días a la semana y se masturbaba cuando los espectadores entraban en la sala, respondiendo al sonido de las pisadas. Cuando esto ocurría un altavoz ampliaba sus sonidos y gemidos. El artista comentaba fantasías sobre los espectadores que deambulaban por la sala implicando al espectador en la construcción de la obra.



Acconci *Conversions I-III* 1970

La economía de lo nuevo presupone una diferencia segura y estable entre el archivo de lo culturalmente valioso y el espacio profano extracultural.

«La relación del espectador con el espacio del soporte submediático es una relación de sospecha, una relación necesariamente paranoica. De ahí surge en el espectador el deseo de saber qué se esconde en realidad tras la superficie mediática de los signos: ése es un deseo mediático-teórico, ontológico, metafísico». ⁹⁸

⁹⁸ GROYS, B: *Bajo sospecha*. Ed. Pre-Textos, Valencia, 2008, p. p. 18-26.

Esta pregunta por el soporte del medio es, sin duda, una reformulación de la vieja pregunta ontológica por la sustancia, la esencia o el sujeto que quizá se escondan bajo la apariencia del mundo.

Esta acción desde un punto de vista feminista, representa la forma en la que los artistas en los setenta empezaron a explorar la masculinidad sólo para reafirmar sus privilegios. La sexualidad masculina encubierta por un manto aurático del arte contemporáneo. Aunque en la performance su pene no podía ser visto por la audiencia.

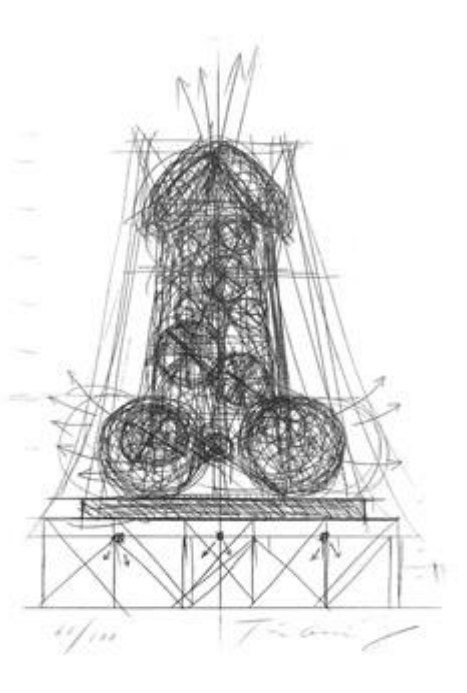
Posteriormente en su obra *Conversions I-III* (1970) intenta transformar su cuerpo masculino en uno femenino. Los diversos pasos que conlleva esta performance son tres: primero, con una vela, intenta quemar el pelo de su pecho, después empuja sus pechos para simular los pechos de una mujer.

Y por último en *Conversion III*, una mujer (su novia Khaty Dillon) de rodillas detrás de él introduce en su boca el pene del artista girando hacia atrás entre sus piernas. El artista cubre a la mujer que desaparece metafóricamente y él no tiene pene, convirtiéndose en la mujer que ha hecho desaparecer.⁹⁹

En otro trabajo, esta vez de BURDEN, *Trapings* (1971) (adornos) nuevamente estamos ante un enfoque ambiguo en el que se conecta la masculinidad con el falo. El artista desnudo dentro de un armario juega con su pene, lo viste con ropas de muñecas y le habla.

Pero la mayor apoteosis del sexo masculino en el arte contemporáneo, fue la que preparó JEAN TINGUELY en 1970. Delante de la catedral de Milán levantó un monumento efímero de once metros de altura: era un gran falo erecto, de materiales perecederos. Esta creación fue concebida con hostilidad por parte de las autoridades eclesásticas, que comprendieron bien lo que había en ella de crítica mordaz a la tradicional posición de la iglesia en materia sexual.

⁹⁹ MARTINEZ, OLIVA, J: «Acconci, Morris, Burden. La masculinidad en el body-art norteamericano: Entre el falocentrismo heterosexual y el masoquismo». En CRUZ, SÁNCHEZ, P. y HERNÁNDEZ, M.A: (Comp.) Op. Cit. p.p. 173.174.



Jean Tinguely *La Vittoria IV* 1970

A ello aludió también ROBERT MAPPLETHORPE, en una fotografía que tituló *Cock & Devil* (1982), en el lateral derecho vemos la esculturilla de un demonio con patas de cabra, y un tridente en la mano que apunta a un pene erecto, atado con hilos de cuero y apoyado en el suelo.



Robert Mapplethorpe *Cock & Devil* 1982

Schoot (1971), es otro tipo de *performances*, que se muestra más punitiva. BURDEN recibió un disparo en uno de sus brazos por un amigo desde una distancia de cuatro metros y medio, en una galería de California. El artista dijo a la audiencia que todos los allí presentes estaban implicados en ese acto de violencia autoinfligida.



Chris Burden *Schoot* 1971

Lo insensato proviene de la contradicción que no se puede llegar a explicar. Podemos observarlo en la locura, la incoherencia del pensamiento y de las acciones, que sólo devienen triste realidad.

El masoquismo, según FREUD, es una prevención experimentada por el sujeto masculino caracterizado por una actitud pasiva hacia la vida sexual o una relación narcisista o femenina con respecto al placer sexual. El sujeto masoquista fantasea con ser golpeado o torturado o ser objeto de otro. Por otra parte, la automutilación serviría para reforzar la impenetrabilidad del cuerpo heroico masculino, su capacidad de sobrevivir bajo cualquier circunstancia violenta.¹⁰⁰

Al parecer, estos artistas norteamericanos no utilizaban el dolor como una ruta para alcanzar el placer, sus trabajos mostraban que el dolor tenía más relación con la alienación que con el placer.

¹⁰⁰ Ídem. p.p. 173-174.

Las propuestas de algunos artistas de las performances masoquistas de los noventa serán mucho más transgresivas y radicales al mostrar el masoquismo del hombre como una forma de placer y una característica no incompatible con la subjetividad masculina.

El cuerpo grotesco está siempre en movimiento—señala BAJTIN— «es un cuerpo en movimiento (...) el vientre y el falo son objeto de la predilección de una exageración positiva, estas partes pueden también separarse del cuerpo, tener una vida independiente...»¹⁰¹

Con estos trabajos se ha pretendido ver cómo la actitud de varios artistas heterosexuales de la tardo vanguardia de los setenta articulaba su masculinidad de una forma ambivalente, retomando y reforzando los privilegios de la masculinidad falocéntrica y patriarcal pero también introduciendo nuevas posiciones y objetos que anuncian la irrupción de nuevas formas de entender la virilidad en las últimas décadas del siglo XX. El tratamiento masculino del sexo concentra casi siempre la militancia sobre el ámbito del placer, a diferencia de las mujeres que tienden a convertir la vagina en una metáfora política cultural.

101 BAJTIN, M: *La cultura popular en la Edad Media*. Ed. Alianza, Madrid, 1987, p. 285.

1.10.- Cuerpos caídos y que flotan invisibles

YVES KLEIN trabajó mucho con las huellas de cuerpos arrojados (al suelo preferentemente), lo cual parece claro en los testimonios fotográficos y cinematográficos de la famosa *performance* en la Galería Internacional de Arte Contemporáneo de París en 1960. YVES KLEIN, vestido muy elegantemente, fue dando instrucciones a las modelos para que realizasen las improntas de cuerpos desnudos, recién pintados de «azul Klein internacional», sobre lienzos en blanco colocados en la pared y sobre todo en el suelo.



Klein Modelos pintadas de azul Klein internacional 1960

Por otra parte ANA MENDIETA en obras como *Silueta en la playa* en 1976 en la que la artista colocó la arena de la playa o sobre el suelo plano. Estas operaciones culminaron cuando dejó su huella y su vida sobre el pavimento real, cuando murió tirándose al vacío desde la ventana de su apartamento.¹⁰²

¹⁰² RAMÍREZ, J. A: *El objeto y el aura. (Des) orden visual del arte contemporáneo*. Ed. Akal, Madrid, 2009, p. 158.

Muy intuitivo también fue otro trabajo de suelo, *Vagina Painting* de SHIGEKO KUBOTA (1965) en la cual pintó sujetando la brocha con su vagina. El lienzo se colocaba también en el suelo, afirmando así su intensa materialidad.

En lo invisible tenemos por ejemplo *La furia de los santos* de FRANCESC TORRES (1996) la pobre iluminación resalta los blancos hábitos de los mártires, flotando en una negrura indefinida, como si ellos fueran sus propias aureolas, también.

Un aura negra tienen las fotos de ALFREDO JAAR pertenecientes al proyecto *Ruanda*, escondidas en la oscuridad. De modo que, por ausencia, se logra ver mucho más de lo que se muestra, o mejor aún, de lo que se llega a sentir.¹⁰³



Francesc Torres *La furia de los Santos* 1996

¹⁰³ RAMÍREZ, J. A. Op. Cit. p.185.

1.11.- Títere sagrado y el aura del artista

Preguntarse por la figura de Cristo bajo la simbología de títere, como aquí se propone, no parece que pueda tener una fácil entrada en el catálogo de preguntas que urge el tiempo presente. Quizá la pregunta que nos debemos hacer es ¿cuál es el papel o rol que juega el cuerpo de Cristo en el arte? Incurrir en ese gesto a favor de lo contemporáneo no deja de ser importante en nuestra época, el drama del objeto—el de Cristo y su imagen—es también parte del drama que lo aprehende.

Las derivas que se abren sobre ciertos aspectos que poseen iconos que además de una dimensión cultural poseen otra también *cultural*,¹⁰⁴ atraviesan dominios impensados y acercan constantes lejanías. Lo cierto es que estas representaciones han perdido la intensa satisfacción que provocaban antiguamente, por ejemplo, en el Barroco donde se pintaba el martirio del cuerpo crístico, tan magníficamente ilustrado en las pinturas de la época. Se trataba de objetos melancólicos, emblema de la historia general de los sufrimientos de que es susceptible el mundo. Muchas de las figuras que desfilan por nuestras calles en Semana Santa siguen el espíritu del Barroco.

LACAN no había caído en la importancia de este hecho hasta que recorre las iglesias barrocas italianas.¹⁰⁵ Allí queda impresionado por las imágenes de sufrimiento que exhibía la comunidad católica en sus cuadros. Lo interesante es que esos cuadros, esas imágenes, esos semblantes, traducen el mensaje religioso como sufrimiento.

Pero lo cierto es que estas imágenes han perdido su fascinación y, en todo caso, ya no reciben, después de GAUDÍ, SALVADOR DALÍ, GAUGUÍN, NOLDE—artistas modernos que han realizado obras religiosas de extraordinaria calidad—una atención que no sea propiamente sacrílega¹⁰⁶ y rebajadora del ideal al que dan forma.

¹⁰⁴ DE LA FLOR, F: *De Cristo: dos fantasías iconológicas*. Ed. Abada, Madrid, 2011, p. 10.

¹⁰⁵ LACAN, J: *El seminario, libro 20 Aun*. Op. Cit. p.121.

¹⁰⁶ DE LA FLOR, F: Op. Cit. p.p. 10-14

En el mundo contemporáneo o como podríamos decir, post-místico, encontramos que la imagen de culto ha perdido ya toda su antigua fuerza de creencia. Y que actualmente tienen casi la apariencia de «postales» (recordatorios)¹⁰⁷ de otros días. En la escena contemporánea pareciera negarse expresiva y casi convulsivamente, todo rastro o residuo de lo sagrado.

Desde tiempos inmemoriales hasta hoy mismo, una mitología subyugadora con una presencia incrementada en el mundo del arte, debe considerar que un efecto contrario se ha producido en el caso del *mythos* cristiano por antonomasia.

Sólo desde la estética parece tolerada tal aproximación posmoderna hacia los significantes críticos fuertes. El cristianismo que viene no parece necesitar la figura de Cristo, del Crucificado, y su misma imagen, acrisolada en la historia, palidece y parece desvanecerse en el clima de la posmodernidad. Sus representaciones han visto perder toda la fuerza cultural y por decirlo así *cultural*.

Así una reflexión nos debe llevar a una iconología, pues se hace preciso poner en consideración que la figura del Crucificado es «una *pathosformel*: una fórmula patética». ¹⁰⁸

Se disuelve cierto horizonte nihilista respecto a las imágenes de cristos, presencias inanimadas, artificiales, pero que en sí mismas acogen en sí, lo otro, radical y ausente que las anima.

La figuración de Cristo como un puro significante que juega en el espejo de una tradición cultural particularmente compleja. Se trata aquí, de acercarse a los efectos que induce o genera tal figura, sin considerar lo que de divino en ella parece que se sintetiza.

Homología entonces de la reflexión con lo que pudo ser el programa semiótico de ROLAND BARTHES, que se habría propuesto: «leer los místicos sin Dios». ¹⁰⁹

¹⁰⁷ Ídem. p.10-14.

¹⁰⁸ WARBURG, A: *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento europeo*. Ed. Alianza Forma, Madrid, 2005. p.49.

¹⁰⁹ Asunto desarrollado en la lección de su «Seminario» en el Collège de France titulado *Cómo vivir juntos*. Ed. Siglo XXI, Barcelona, 2003, p.55.

Lo cierto es que la desmaterialización de lo crístico en la forma de una imagen de culto y/o devoción no puede recluirse en los límites de una tradicional historia del arte (o si lo hace, perderá en ello el sentido final de que está poseída su carga intencional). Vale decir, la construcción de una *imago* que se propone como «teomorfa», capaz por tanto, de contener en su forma y relieve la esencia visualizada de lo invisualizable o divino, es un intento que no puede moverse en exclusiva en las fronteras de lo estético, aunque en ellas, haya sido reducido como resultado de un tiempo desacralizador que no derriba ya los ídolos de los templos, pero les retira el aura procedente del rito y del culto que antes recibían.

Un primer paso que tenemos que dilucidar a propósito de los cristos articulados, es interrogarse acerca de la metafísica de la presencia que en todo ello se encuentra vinculado.



Cristo articulado Siglo XVII

Hablar de *Corpus Christi* es un tema que nos recuerda el terreno corporal de la cultura cristiana, acerca del cual los teólogos y los filósofos se pelean desde hace casi dos milenios. No solamente el cuerpo de Dios encarnado, sino también la corporeidad de todo lo que se remite a este modelo para copiarlo y volverlo artículo de fe.

Un ejemplo aquí, pueden ser las reliquias del Santo, un par de cosas muy simple usadas cotidianamente por él o lo que podríamos llamar los «ready-mades de su santa vida».¹¹⁰

Esas cosas no tienen ninguna forma original ni culturalmente valiosa y deben ser por eso cuidadosamente conservadas. La necesidad de proteger especialmente los objetos de esa vida santa y de suministrar para ellas un contexto de conservación especial surge, sí, del hecho de que sólo difícilmente se las percibe como valiosas.

El muñeco crístico sería pues accionado, o, mejor, activado en el interior de un desarrollo narrativo en todo tipo de misterios representados. La pugna acerca del cuerpo de Cristo se libró en alguna ocasión a partir de la duda de que realmente hubiera poseído un cuerpo verdadero.

«Ya que, si en realidad lo poseía, de acuerdo con el entendimiento antiguo no podía haber sido más de una persona, pero no un dios. Pero si era un dios, entonces no pudo haber tenido un cuerpo como el de nosotros, los seres humanos».¹¹¹ Un cuerpo en apariencia o la manifestación de un cuerpo, según el procedimiento de los dioses cuando se mezclan con las personas.

Esta realidad interna y un tanto secreta que se produce en los laboratorios de la imagen religiosa, convierte a estos talleres en auténticas salas «frankenstinianas» ya que son deducidas de la visión y prueba de cadáveres reales. Son estos cuerpos muertos los que sirvieron como grandes modelos para los cristos agónicos que están hoy en día dentro de las parroquias e iglesias de culto.

Las imágenes de Cristo son mucho más diversas, suponen un distanciamiento entre la religión y el arte aunque para muchos artistas la representación de la imagen de Cristo como imagen de santidad o fuerza espiritual ha instalado la mirada de algunos artistas como ilusionistas que hace ver lo que no existe.

¹¹⁰ GROYS, B: *Sobre lo nuevo*. Op. Cit. p. 167.

¹¹¹ BELTING, H: *La imagen y sus historias: Ensayos*. Op. Cit. p. 50

Hablamos del artista como santo¹¹², más o menos laico, cuya presencia patentiza un aura poderosa, o cuya huella deja un rastro visible que delata una intensa fuerza espiritual.

IRWIN ha bromeado con la recreación del cadáver de MALEVICH, uno de los fundadores del arte abstracto, metido en un ataúd suprematista y con la aureola de los santos colgada detrás, se trata del *cuadrado negro sobre fondo blanco*. Este *Cadáver artístico* (2003) es un testimonio del regreso del aura, en esa clave «citacionista»¹¹³ que suponemos típica de la posmodernidad.



Irwin *Cadáver artístico 2003*

En DAVID NEBREDÁ son evidentes los indicios en los que se ha visto su cuerpo auratizado, en sus fotografías rodeado con un halo luminoso dando la representación de una corona de santidad.

¹¹² RAMÍREZ, J. A: *El objeto y el aura. (Des) orden visual del arte contemporáneo*. Op. Cit. p.p. 186-189.

¹¹³ Ídem. p.p. 186-189.



David Nebreda *El cuerpo y el límite* 1990

Nos hallamos ante la antítesis del triunfador, pero está implícita la creencia de que el artista fracasado, el desecho humano, encarna mejor ciertos valores trascendentales.

El sufrimiento extremo que hace al personaje inaccesible, incrementa también la intensidad de su aura.

ORLAN, otra santa laica, se pretende enemiga del dolor, pero las operaciones quirúrgicas de carácter artístico a las que se ha sometido no encajan bien con esa posición. Por eso, no es de extrañar que se haya disfrazado de *Virgen Blanca* y *Virgen Negra*¹¹⁴ en un juego ambivalente que tiene tanto de divertimento irónico como de seria declaración sobre el papel redentor del artista en la sociedad contemporánea.

¹¹⁴ Ídem, p.p.186-189.



Orlan Como *Virgen blanca* y como *Santa* 1989

En mayor medida, la crisis de la conciencia del cuerpo, así como la fascinación por el espacio incorpóreo del mundo virtual, están provistas de motivaciones culturales y mediáticas cuya polémica contra el cuerpo recuerda los antiguos debates filosóficos y aun teológicos.

1.12.- Otro status corporal: el maniquí y la muñeca en el arte

Ya hemos hablado del arte *poshumano* un arte en el cual vemos cómo el cuerpo natural se diluye, en un primer momento, en beneficio de la representación de un cuerpo ajeno a sí mismo para, con posterioridad, hacerlo en beneficio de la representación de un cuerpo monstruoso; dicho de otro modo, un arte que se concibe en términos de búsqueda biológica, de guerra contra el cuerpo natural y que, por ello mismo, se encuentra rabiosa actualidad.

El arte del siglo XX, más que cualquier otro, abunda en representaciones del cuerpo incierto.

VALSECCHI basándose en el pensamiento de CREMONINI sostiene; «la retórica del cuerpo «incierto», en este caso, se nutre menudo del doble; un doble que soy yo y no lo soy que es ese otro yo que invento para y, a la vez, en contra mía».¹¹⁵

A partir del siglo XX, otra de las representaciones propias de la retórica del cuerpo incierto pasa, a menudo, por recurrir al maniquí; figura ésta de raíz antropomórfica que, además de abundar en ilusiones contradictorias, supone la forma que adopta la apariencia del cuerpo sin necesidad de poseer su presencia, que simula lo vivo sin que por ello posea sus características, en definitiva que encarna lo humano al mismo tiempo que lo deja en el anonimato.

En 1914 el tema del maniquí domina plenamente en los dibujos de DE CHIRICO. Asume la forma canónica que caracterizará al maniquí metafísico, mudo e impasible pero también vulnerable y acogedor.

Ahora bien, el maniquí de DE CHIRICO no alude tanto al hombre deshumanizado. La obra de DE CHIRICO no se deja reducir, a esta interpretación.

¹¹⁵ VALSECCHI, M: *Cremonini*. Ed. Edizione del Milione, Milano, 1960, p. 45.

Al respecto señala CALVESI: «la no identidad del maniquí es evidente, pues el súperhombre De chiquirriaguino, si bien es cierto que escudriña lo ignoto, lo hace realmente para reflejar en él precisamente su propia crisis de identidad y no hace sino profetizar su terrible impotencia. De ahí su regreso o retroceso al subhombre, heroico, pero asediado por un invencible misterio».¹¹⁶



Giorgio de Chirico *Maniqués* 1968-1971

Ahí reside precisamente la naturaleza trágica del maniquí de DE CHIRICO. No denuncia la deshumanización, sino el ser de la humanidad. Su maniquí es un héroe destronado, el superhombre de NIETZSCHE que se sabe vencido y que sabe que su derrota está en él mismo.

Por otra parte, el maniquí de CARLO CARRÀ no era ese ser negativo y melancólico que deambulaba perdido en un mundo ajeno. Pretendía, por el contrario, denunciar el carácter inhumano del mundo tecnológico y propugnar la vuelta a un mundo sencillo.

CARRÀ parecía querer dar aliento humano y vital a los autómatas futuristas. Al respecto CALVESI señala en las obras DE CARRÀ y de DE CHIRICO se defienden dos metafísicas diferentes: «La sencillez de las cosas ordinarias celebradas por CARRÀ (...) es exactamente lo contrario de la compleja enigmaticidad que el mundo, en sus aspectos más banales, va relevando de DE CHIRICO».¹¹⁷

¹¹⁶ CALVESI, M: *La metafísica esclarecida*. Ed. Visor, Madrid, 1990, p.p.197-198.

¹¹⁷ Ídem. p.p. 197-198.

DE CHIRICO, mediante la acumulación de objetos y personajes divergentes, alógicos, pretende transmitir la extrañeza en la que vive el hombre moderno. Un mundo de cosas familiares pero cuya combinación descubre su aspecto siniestro, la dificultad de distinguir entre la vigilancia y el sueño, la locura y la cordura, el pasado y el presente.

Las ropas de los maniqués guardan una doble distancia respecto al soporte humano: son como metáforas de tercer grado de los cuerpos reales, abstracciones remotas, ajenas a cualquier pulsión carnal. No es extraño que se conviertan inmediatamente en «aparatos» humanoides, constituidos por elementos muy heterogéneos, y cuya influencia en el dadaísmo llegó a ser considerable. Si GIORGIO DE CHIRICO alejó las ropas de toda alusión de carnalidad, los surrealistas acercaron tanto ambos factores que llegaron a confundirlos de un modo deliberado. La ropa es el cuerpo, y viceversa.

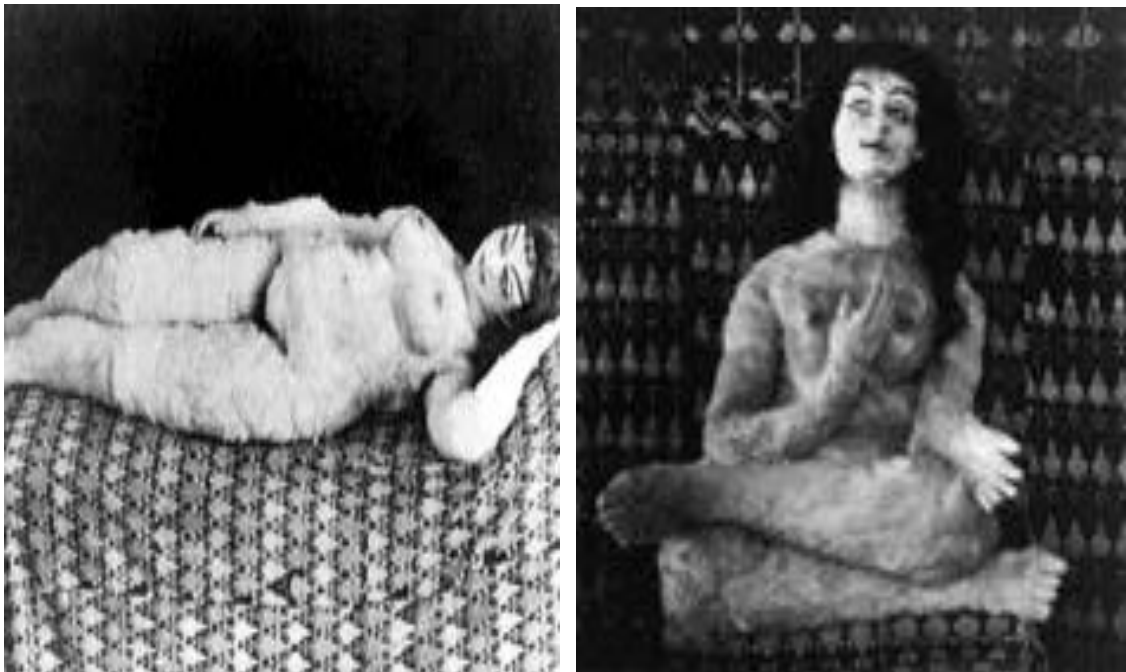


Carlo Carrà *Maniqués* 1917-1881

Como el maniquí, la muñeca es otra de las figuras con la cual el artista moderno llega a estetizar la incertidumbre del estatus corporal. El poder de la muñeca, en términos antropomórficos, supera, en alto grado, al del maniquí.

Podemos decir que la muñeca, por lo tanto, no es solo una proyección materializada del doble: es asimismo una especie de fetiche realizado. Adoración reparadora para un maniquí sustituto del amor que, sin duda alguna, puede alcanzar cimas de fetichismo cuando el artista crea su muñeca personal.

Un ejemplo nos lo muestra KOKOSCHKA, ¹¹⁸ en colaboración con HERMINE MOOS, quien realiza en el año 1919, en Viena, su singular *Puppe* (muñeca) término cuya existencia de debe a la desgraciada pasión amorosa del pintor por ALMA MALHER. ¹¹⁹



Kokoschka *Puppe* 1919

¹¹⁸ OSKAR KOKOSCHKA (1886-1980) al igual que los demás artistas rebeldes de la *Jung Wien* (joven de Viena), llamados Los jóvenes (*Die Jungen*) que se oponen al naturalismo pictórico caduco, Kokoschka protesta a su modo, como ellos hicieron en la Secesión formada en 1897 contra el academicismo y la pleitesía al emperador y su "reino". Sostuvo entre 1912 y 1915 un tortuoso pero revitalizador romance con Alma Mahler. Sus dibujos en el Cuaderno erótico y sus óleos dejan ver la profundidad de su relación. Al romper con ella, Kokoschka encarga a Hermine Moos la «muñeca-Alma», una muñeca del tamaño de la viuda de Gustav Mahler. Kokoschka ganó a pulso su puesto en la lista de los malditos por el Tercer Reich. La obra de Kokoschka fue incluida en el catálogo Nazi de 1937 llamado Arte degenerado. FAERNA, J.M: *Introducción a Kokoschka*. Ed. Polígrafa y Globus, Barcelona, 1995, p. 4.

¹¹⁹ ARDENNE, P: «El arte bajo el prisma de lo poshumano.» En CRUZ, SÁNCHEZ, P. y HERNÁNDEZ, M.A: (Coord.) Op. Cit. p. 271.

Para HANS BELLMER ¹²⁰ desde mediados de los años 30 hasta la década de los cuarenta, la muñeca se convirtió en el eje central de su producción artística. Esa construcción sin embargo no era el resultado de una inquietud metafísica como en DE CHIRICO, sino una figura acechada por una turbia y enturbiadora sexualidad de la que estaba impregnado todo su ser.

Frente a lo «anormal» programático de los surrealistas, la muñeca de BELLMER no oculta que es fruto de una obsesión, que apenas es controlable artísticamente y que ante cualquier intento de ser reprimida amenaza con abrirse camino. «Lo importante de la muñeca era que su anatomía no la dictaba la fisiología humana, sino exclusivamente el deseo».¹²¹

El reino de las muñecas artísticas que consagra la modernidad es cualquier cosa menos accesorio frívolo. Dotada de cualidades ideales, la muñeca transmite, igual que un espejo, una visión de coherencia que, conforme a LACAN, en el juego de intercambio entre el desconocimiento y el conocimiento produce el acto que consiste en tornarse sujeto, al mismo tiempo que lo impide. ¹²²

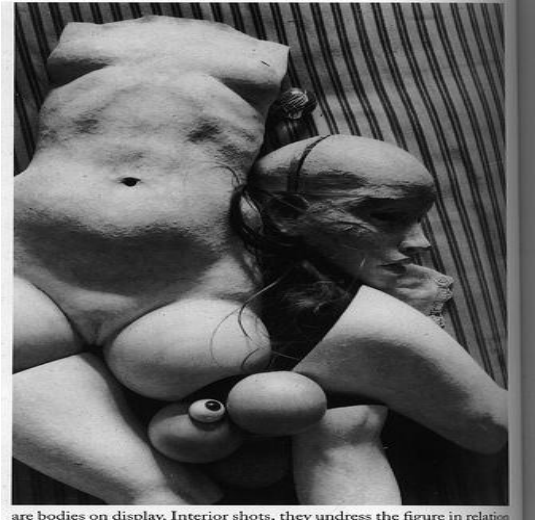
HANS BELLMER se entroniza como experto en carnicería exquisita de muñecas, convirtiéndose en el más insigne verdugo existente entre las muñecas. BELLMER creará en los años treinta decenas de muñecas, todas distintas, en lo que supone una empresa de naturaleza claramente obsesiva.

Para el artista la muñeca es; la impresión de ser una perseguidora, amante, dominante alistada en una larga secuencia existencial de sadomasoquismo.

¹²⁰ HANS BELLMER (1902 - 1975) artista alemán, conocido por la creación de muñecas de tamaño natural que produjo en la década de 1930. Los historiadores del arte y la fotografía también lo considero un fotógrafo surrealista. En 1934 redacta un libro anónimo *La muñeca (Die Puppe)*, producido y publicado privadamente en Alemania, contiene fotografías de la primera muñeca de Bellmer ordenados en una serie de cuadros. Sin embargo, el trabajo de Bellmer fue declarado finalmente «degenerado» por el Partido Nazi, y se vio obligado a huir de Alemania a Francia en 1938. El trabajo de Bellmer fue bien recibido en la cultura del arte parisino de la época, especialmente alrededor de los surrealistas André Breton, debido a las referencias a la belleza femenina y la sexualización de la forma juvenil. TAYLOR, SUE: *Hans Bellmer. La libido errante y el Órgano Hysterical*. Ed. Universidad de Chicago. En Instituto de Arte de Chicago. Chicago, 2001, p. 6.

¹²¹ BELLMER, H. «*Les jeux de la poupée*». Revista OBLIQUES, Diciembre 1975, número especial, p. 83.

¹²² LACAN, J: *El seminario, libro 20 Aun*. Ed. Paidós Argentina, Buenos Aires, 2006, p. 43.



Hans Bellmer *La poupée* 1935-1936

Todas las muñecas expresan la vida. Pero quizás se trate de esta clase de vida que reconstruye a su antojo el que la utiliza. Vida proyectada que convierte a la muñeca en algo más que una figurilla, en un cuadro para lo imaginario.

No obstante, la característica que hace que se sitúe realmente en esa ambigüedad y que se convierta en una representación casi perfecta de lo siniestro es su elemento mecánico, su carácter móvil, las juntas de las que se compone y que permiten actuar a la subjetividad.

El cuerpo no es un bloque de mármol, su carácter articulado lo hace dócil al poder de la imaginación.

Para BELLMER el cuerpo es comparable a una frase, que invita a ser desarticulada para recomponer, mediante una serie de anagramas interminables, su verdadero contenido. El cuerpo es una frase que, sometida al deseo del autor, puede ser reescrita de numerosas formas, es como un anagrama carnal, chocante y revelador, por donde corre el sentido.

Cierto es que *Étant donnés* (1948) de DUCHAMP, constituía ya el comentario más implacable del artista sobre la pintura. En esta obra pone de manifiesto, además, algo que siempre había estado presente en la obra de DUCHAMP: el erotismo.

«Creo mucho en el erotismo» dice en una entrevista en 1966 en el momento en que terminaba *Étant donnés* «porque es algo bastante general...podría ser, por así decirlo otro «ismo»...es verdaderamente la manera de sacar a la luz lo que constantemente se esconde...El erotismo era un tema o, más bien un «ismo» que estaba en la base de todo lo que hacía en el momento del *Gran Vidrio*». ¹²³

DUCHAMP, que siempre había actuado libre y que nunca había aceptado que se le incluyese en ninguna corriente fuera del tipo que fuera se proclamaba por fin de un «ismo», el erotismo. Un «ismo» que era tan universal que estaba abierto a cualquier hombre.



Duchamp *Étant donnés* 1948

En *Étant donnés* el desnudo se presenta sin tapujos y la mirada del espectador es dirigida hacia él sin que se pueda perder en el camino, pero además en esta obra se introduce la categoría de lo *siniestro*, dando al deseo toda su turbia carga que, como la fuerza de una sexualidad irrefrenable y salvaje, perturba desde dentro de lo cotidiano.

¹²³ CREGO, Ch: *Perversa y Utópica: La muñeca, el maniquí, y el robot en el arte del siglo XX*. Op. Cit. p. 109.

El desnudo, en efecto, se compone de cuatro elementos: el cuerpo principal, la mano izquierda con la lámpara de gas, el muslo del mismo lado y la cabeza. A ello hay que añadirle el pelo, fijado en su posición correcta mediante una pinza para tender ropa.

No es necesario ser muy sagaz para comprender que el desnudo de *Étant donnés* levanta la fuente de luz verdosa para alumbrar mejor su propio sexo, verdadero centro geométrico de toda representación.

La historia del sexo femenino, tal como ha aparecido en las artes visuales, está todavía por escribir. El desnudo femenino de *Étant donnés* muestra un pubis sorprendentemente cercano al espectador; ese atrevido primer plano «corta» el cuerpo impidiéndonos ver la cabeza (presumiblemente tapada) y las extremidades de la modelo: Donde el espectador no puede separar la fuerte alusión grosera de un indecible encanto, poéticamente cautivador.

Situémonos ante *El origen del mundo* de COURBET (1866) lo que vemos es un cuerpo de mujer recortado por el encuadre y por las ropas que cubren la parte superior; no aparece ni su rostro ni las extremidades; es un atrevido primer plano, con un punto de vista muy bajo, que coloca al espectador de la pintura muy cerca psicológicamente de la masa de cabellos oscuros del pubis y de las piernas abiertas. «No hace falta ser muy sagaz para suponer que nos encontramos ante una mujer dispuesta para el amor».¹²⁴

¹²⁴ RAMIREZ, J.A: *Corpus Solus*. Op. Cit. p. 293.



Courbet *El origen del mundo* 1866

FREUD no es el único que ha definido la sexualidad como una fuerza destructora que incluso podía llegar a ser en sí misma lo *siniestro*.

El erotismo adopta ahora, inevitablemente, la forma de una sexualidad perversa, pues BATAILLE intenta mostrarnos que el orden de lo normal o «lo homogéneo está rodeado e incluso posibilitado por la existencia de lo anormal o lo heterogéneo». ¹²⁵ En el que las fuerzas originarias de la vida son todavía visibles en su total crudeza y desnudez. Con esto queremos decir que en este caso el espectador, que también se convierte en el mirón, no puede evitar verse interpelado en su ser más profundo, en su deseo irrefrenable, en su ansia de romper esa barrera que le impide realizar sus sueños.

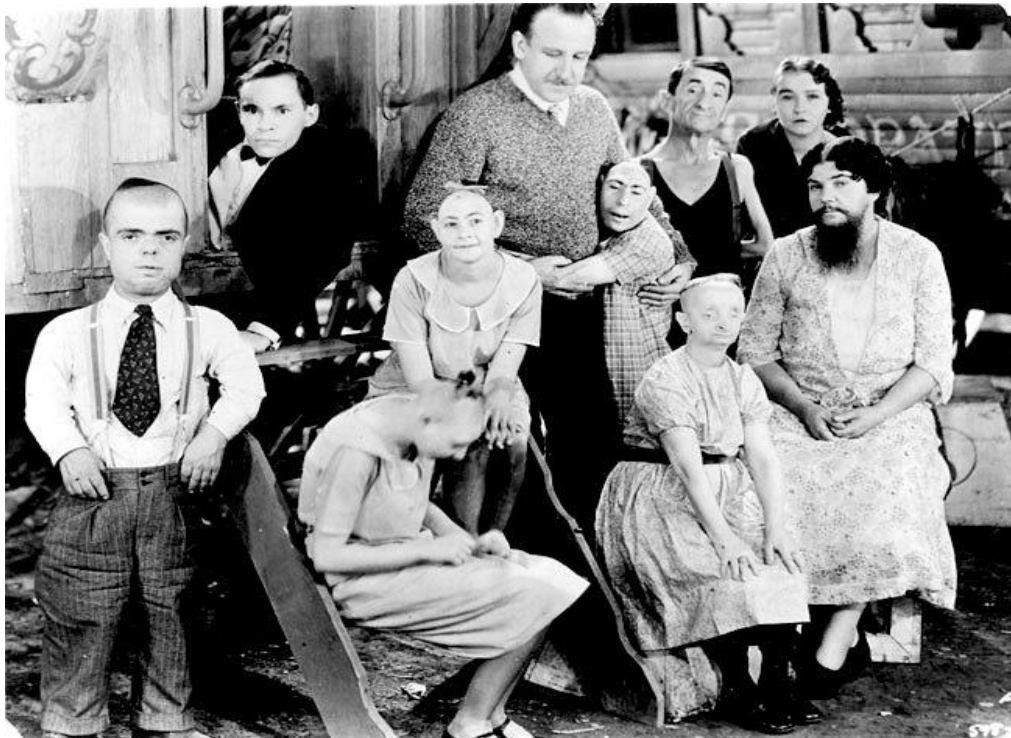
Nos damos cuenta de que navegar sin rumbo hacia la noción de cuerpo incierto descrita con anterioridad no era más que una etapa, precisamente, hacia una consagración del arte poshumano. Este arte, en el plano morfológico adopta una constancia: la obsesión por la *monstruosidad*.¹²⁶

¹²⁵ BATAILLE, G: *El erotismo*. Op. Cit. p. 186.

¹²⁶ ARDENNE, P: Op. Cit. p. 274.

La monstruosidad, para el cuerpo dado, es la evidencia de una diferencia, con el añadido de una deficiencia: diferencia, puesto que el organismo del «monstruo» no alcanza el estado de vida conforme a las exigencias del plan natural; deficiencia ya que el cuerpo monstruoso es, por definición, un cuerpo inacabado, estropeado e incompleto.

Así, distanciado de la comunidad de los seres vivos comunes, los monstruos adquieren *de facto* esa valoración, no precisamente envidiable: convertirse en objetos de curiosidad y espectáculo (seres deformes, jorobados, mujeres barbudas etc.) Lo cual es una profunda discriminación, sin embargo si antes eran nombrados despectivamente seres deformes, hoy se les denomina *freaks*. El mismo mensaje de comprensión y tolerancia con los que son distintos de los hombres normales, el mismo espíritu bienintencionado de reconciliación humanitaria con los que han sido marginados y ninguneados por su rareza, es el que intentaba transmitir, con poco éxito y con mucha imprecisión metafórica.



El circo, el negocio que se benefició de la exposición morbosa de las personas

1.13.- Arte, locura y perturbación

En medio de una etapa agitada por las depresiones y los accidentes, THÉODORE GÉRICAUT realizó las que serían sin duda sus obras más sorprendentes: una serie de cuadros de retratos de locos y locas de Salpêtrière.

En principio parece ser que estos retratos fueron solicitados por el psiquiatra GEORGET¹²⁷ como material ilustrativo para sus lecciones. En el siglo XIX poco a poco, se fue constituyendo una ciencia médica de las enfermedades mentales que, como ha señalado FOUCAULT, creía situarse y tomar sus medidas en relación a un «homo natura es decir, a un hombre normal dado anteriormente a toda experiencia de la enfermedad».¹²⁸

Sin embargo, la locura no parecía tener manifestación todavía demasiado delimitada en el siglo XIX y hubo muchos intentos de clasificación, uno de los cuales es el de GEORGET.



Géricault *Locura marginal en Salpêtrière* 1842

¹²⁷ ÉTIENNE-JEAN GEORGET, psiquiatra francés discípulo de Esquirol, trabajó en Salpêtrière en la investigación del estudio anatómico de las muertes de los locos y los trastornos mentales que resultan del «delirio con excitación» orgánico o sintomático. Amigo de la familia de Géricault, le encargó al artista una pintura que represente cada una de las formas clínicas de lo que, en ese momento, se llamó monomanía. Para ello, Géricault asistió al Hospital de la Salpêtrière, lugar de trabajo de Georget, donde comenzó a retratar a los internos. El artista pintó 10 retratos, de los cuales solo 5 sobreviven hasta el día de hoy. Retrato de un cleptómano es el más famoso de todos. Véase AZTARAIN, J: El cuerpo teórico de la psiquiatría. [En línea] septiembre 2004, (revisado 4 de enero de 2013) Artículo PDF disponible en web www.navarra.es

¹²⁸ FOUCAULT, M: *Una lectura de Kant*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 2010, p.47.

Lógicamente, en la actualidad, GEORGET no parece un personaje de mucho interés, y mucho menos por lo que respecta a su teoría llamada «orgánica», que sostiene la posibilidad de diagnosticar enfermedades mentales basándose en ciertas peculiaridades fisonómicas y en ciertos síntomas físicos. Es decir, que sostiene que la locura deja una huella en lo físico de las personas, que la locura, en fin, es una escultora de huellas.¹²⁹

Únicamente en la mirada, en esa fijeza opaca pero obsesivamente penetrante, es donde se declara la supuesta anomalía de los personajes. Distantes y ausentes los locos de GERICAULT están demasiado cerca de nosotros.

Pero nos relacionamos con ellos, con la extrañeza propia del cuerdo que no es capaz de ver allí la locura.

Recordemos, siguiendo a FOUCAULT, que En *La historia de la Locura en la Época Clásica* (1967) en el siglo XV la locura producía fascinación porque suponía un cierto saber, un conocimiento difícil y cerrado que predecía el reino de Satán.¹³⁰

Su símbolo empezará a ser, y lo será por mucho tiempo, un espejo, en el que la locura, como en los cuadros de GERICAULT, se reconoce y no se reconoce, pero en el que se debería ver todo lo que el hombre ha podido inventar respecto a las irregularidades de su propia conducta.

La preocupación se evidencia en la extraordinaria profusión de obras de arte que han nacido en los márgenes de lo considerado como los límites del arte y la locura. Además, las mismas se encuentran marcadas por una curiosa naturaleza efímera e indefinida, y constituyen el núcleo de lo que ahora en adelante se denominará como artes de la perturbación.

Para ARTHUR DANTO «El término en este caso alude a su rima natural en inglés ya que la masturbación constituye una actividad que abarca una frontera similar, en la que ciertas imágenes y fantasías producen efectos externos—se trata, concretamente de imágenes cargadas en el climax de orgasmos reales y que inducen una disminución de la tensión real existente.

¹²⁹ AZNAR, Y: «Insensatos.» En CRUZ, SÁNCHEZ, P. HERNÁNDEZ, M.A: (Coord.) Op. Cit. p. 116.

¹³⁰ FOUCAULT, M: *Historia de la Locura en la Época Clásica*. Ed. FCE, México D.F, 1976, p.303.

Y de alguna manera son este tipo de efectos los que el arte pretende conseguir un espasmo existencia mediante la intervención de imágenes en la vida». ¹³¹

Es quizá por esta razón que una de las reacciones espontáneas al arte perturbador se ha desarmado mediante corporativismo, es decir, mediante su incorporación inmediata a las frías instituciones del mundo del arte, donde será presentado inofensivo, y distante de las formas de vida que querían ser exploradas.

Lo insensato, en concreto, tiene lugar cuando se actúa contra la razón y la libertad. Lo insensato, lo absurdo, lo necio, lo sin sentido, lo loco, es el aspecto ideal de lo horrendo, el fundamento teórico y abstracto de la desarmonía estética en aquel presente. En algún sentido entonces, lo insensato nos acerca a la locura, al discurso psicótico y, por tanto, a un lugar de cruce entre la estética, la política y la psiquiatría.

Desde el escenario de la realidad, o, mejor, de la emergencia de lo real, el hombre ha construido verdaderos escenarios de locura. Una prueba de que lo insensato es la negación del intelecto; «el lado ideal de lo horrendo». ¹³²

Se puede hablar, por tanto, de perturbación en el sentido estricto del término cuando las fronteras que separan el arte y la vida se traspasan de una forma que no se puede lograr mediante la mera representación de las cosas perturbadoras ya que son representaciones y se responde a ellas como tal.

Es ésta la razón por la que la realidad deber ser, de algún modo, un componente verdadero del arte perturbador y ha de funcionar, en líneas generales, como una realidad en sí misma perturbadora: obscenidad, desnudos, sangre, heces, mutilación, peligro real, auténtico dolor y posibilidad de morir.

¹³¹ DANTO, A: «Arte y Perturbación». En CRUZ, SÁNCHEZ, P. HERNÁNDEZ, M.Á: (Coord.) Op. Cit. p. 91.

¹³² RUIZ DE SAMANIEGO, A: «La estética nazi. El poder como escenografía». En HERNÁNDEZ, D: (Edit.) *Estéticas del arte contemporáneo*. Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002, p.4.

Los libres discursos de la locura, en SADE, por ejemplo, van a aparecer en la esclavitud de las pasiones y será allí donde nacerá el gran tema de una locura, que podría denominarse « prerromántica », que seguirá sin dudarlo la línea de la coacción del corazón de las pasiones y, finalmente, de la naturaleza humana.

El loco empezará a emerger como el ideal de alguien que frente a la razón ha sabido mantener de modo subterráneo algo sustancial: el sentido trágico de la vida.

Como dice FRANCESC TORRES: « La instalación de *perder la cabeza* se basa en la idea de desaparición y retorno de la razón o de la locura ». ¹³³ El artista escenifica esta obra con un santo mártir extraído de un cuadro de ZURBARÁN que ve como su cabeza aparece y desaparece en una simple cinta transportadora del aeropuerto.



Francesc Torres *Perder la cabeza* 2000

Los hombres pueden perder la cabeza, pero también los Estados pueden hacerlo. La sociedad pensante europea después de la Segunda Guerra Mundial debió tener la sensación de que había vivido una locura. Toda cultura, toda razón, toda civilización europea no había llevado más que al Holocausto. Desde el punto de vista artístico los accionistas vieneses formados en la sociedad del bienestar, son literales contemporáneos de las guerras de Vietnam y Corea.

¹³³ AZNAR, Y: Op. Cit. p. 8.

En aparente consecuencia RUDOLF SCHWARZKOGLER ¹³⁴ encapsula y asfixia su cuerpo en su *Acción 6*, de 1966, y GÜNTER BRUS ¹³⁵ se corta por la mitad en su *Acción 6* de 1964. En otras palabras lanzan sus cuerpos hacia la destrucción desde el furor, el arrebató y la violencia, desde la dramaturgia del exceso.¹³⁶

Creen que hay que llevar el cuerpo a la mutilación, a la distorsión, a la aniquilación, hasta hacerlo irreconocible como producto de la civilización y de la razón, hasta sentirlo en lo animal, en lo oscuro, en lo rechazado, en lo que la sociedad no permite vivir, latir o Jadear. Esta sería la actitud que haría justicia a nuestro tiempo; la otra, para MÜHL sería la del esquizofrénico.

Esta filosofía quedará reflejada en el *Manifiesto de la Acción Material* de OTTO MÜHL (1964), donde el autor escribe: «...de manera progresiva, la pintura se aleja cada vez más del uso de materiales tradicionales. El cuerpo humano, una simple tabla o una habitación pueden ahora servir perfectamente como superficies donde pintar. El tiempo es entonces agregado a la dimensión del cuerpo y el espacio».¹³⁷

¹³⁴ RUDOLF SCHWARZKOGLER (1940- 1969) artista de performance austriaco estrechamente asociado con el grupo *accionismo vienés*, que incluyó artistas como Günter Brus, Otto Mühl y Hermann Nitsch. Este artista es el más conocido hoy por fotografías que muestran su serie de estricto control "Acciones". Schwarzkogler trabaja con la experiencia del cuerpo involucrado el dolor y la mutilación, a menudo en un contexto incongruente, como en su tercera *Aktion* (1965) en el que tiene la cabeza envuelto en vendas traspasado por lo que parece ser un sacacorchos, produciendo una mancha de sangre bajo las vendas. Son el reflejo de un mensaje de desesperación ante las decepciones y nocividad del mundo. VARZEL, A: (Editor) *El Arte del siglo XX*. Op. Cit. p.71.

¹³⁵ GÜNTER BRUS (1938) artista austríaco es una de las figuras más radicales del arte de las acciones y las performances. Visceral, antirromántico e intransigente, Brus utilizó con frecuencia su propio cuerpo en prácticas sadomasoquistas, autolesionándose y pintando con su sangre y excrementos. Ha sido el más catártico y sadomasoquista del *Accionismo vienés*, cuya reputación como auténtico clásico ha sido incapaz de sobrevivir del todo a su última «prueba de fuerza», aquella performance convertida en psicodrama en la que el artista, en estado catatónico, se abría las carnes, hurgaba en sus heridas y revolcaba su cuerpo en el suelo. Texto extraído del Diario *El País*, 29 de octubre de 2005. Autora Ángela Molina.

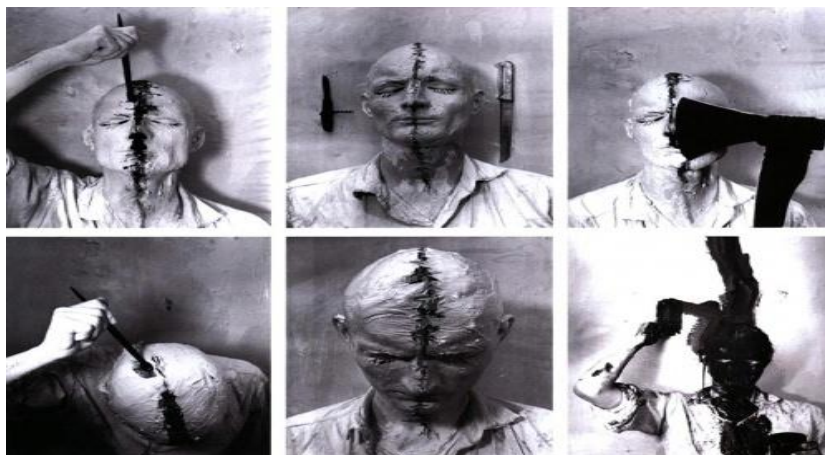
¹³⁶ AZNAR, Y: Op. Cit. p. 122.

¹³⁷ FOSTER, H. KRAUSS, R. y ALAIN-BOIS, I. *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Ed. Akal, Madrid, 2006, p.p. 465-466.



Rudolf Schwarzkogler *Aktion Sommer 1965*

El artista perturbador busca la transformación de su público en algo pre-teatral, en una presencia corpórea que se relaciona con el artista de una forma más mágica y transmutadora que la definida que las convenciones que interactúan en el teatro. Y el modo en el que pretende y logra conseguir esto es mediante la transformación de su persona; transformación que consiste en despojarse de la atmósfera protectora que garantiza la distancia teatral obrando así una conexión directa con la realidad.



Günter Brus *Acción 6 1964*

En cierto modo, el artista perturbador se sacrifica de tal modo que siempre que resulta poseído por algo extraño.

El público que lo contempla puede llegar a ser transformado. Su trabajo en resumen, es una empresa consistente en devolver al arte algo de esa sustancia mágica que fue destilada cuando el arte se hizo arte.

La irrupción en esta práctica artística determinaría, ciertamente, el hundimiento de la estética idealista, pero no de la estética como ámbito de relación entre praxis y teoría. Se muestra, en este sentido, como una marca liminar o una admonición, un *vade retro* respecto al pensar.

Para PLOTINO, no cabe determinar qué cuerpos son bellos y cuáles cuerpos no. Todo cuerpo, desde su respecto material, es indeterminado e informe, pues la materia es, por esencia, esta indeterminación absoluta, es informalidad asimismo absoluta.¹³⁸

El artista, en consonancia con la nueva situación del público tampoco sabe lo que sucederá. La inestabilidad traza frágiles fronteras que el arte no perturbador no se preocupa de cuestionar. La pregunta es; ¿puede el artista llegar a ser apedreado, golpeado, desnudado?

Acciones como estas podrían darse sin que por ello se violaran las reglas, ya que un arte de este tipo existe para poner las reglas en suspenso.

Pero, a fin de cuentas, no pasaría este arte, de ser un parásito de las mismas; circunstancia ésta que le infunde un carácter ciertamente paradójico y lo diferencia del arte que se realiza exclusivamente para perturbar.

La sospecha no puede ser identificada sino que sólo trabaja desde supuestos y de este modo la sospecha no puede ser ni confirmada ni anulada, por eso al decir de DESCARTES: «la sospecha ontológica no podía estar en el mundo, sino sólo en el espectador».¹³⁹

¹³⁸ RODRÍGUEZ TOUS, J: Op. Cit. p.p. 57-58.

¹³⁹ DESCARTES, R: *Discurso del Método. Meditaciones Metafísicas*. Ed. Espasa, Barcelona, 1999. p. 59.

De hecho, no es perturbación común, esto es, ese tipo de perturbación en la que lo impactante y terrible constituye tan solo un medio para la consecución de un fin, una perturbación que es parte confusa de nuestro ser, lo cual se refiere a nuestros niveles más recónditos de civilización.

Los artistas pueden parecer locos, o quizás héroes que, como en la tragedia griega, son también víctimas de un sacrificio que puede ser capaz de cortar la violencia porque se inscribe en la espiral del rito y exige la mirada del culto. Por eso, en los *Accionistas Vieneses* existe algo, a primera vista, imposible e irrealizable; cualquier aplicación práctica parece condenada a una tal abstracción que su interés permanece limitado. Y el mundo contemporáneo no es precisamente abstracto.

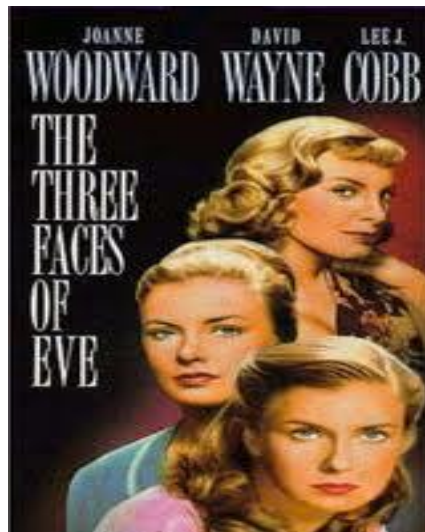
La expresión visual del trastorno de personalidad múltiple en películas como, por ejemplo, *Las tres caras de Eva* (1957), la primera película acerca de este tema, y *El Exorcista* (1973), tuvo un impacto profundo en las audiencias.

Desde luego el video acota el cuerpo, pero el cuerpo se reduce casi exclusivamente a la cabeza, a la cara, al rostro, al espejo del alma, al núcleo de expresividad y de comunicación de todo lo que se agita en el territorio del interior psíquico.

Películas como *El Exorcista* (1973) muestra como la «figura desgarrada» se plasma en la imagen no sólo como la destrucción propia y ajena sino también y sobre todo la del «orden del mundo» a partir del cual lo diabólico, en cuanto autoconciencia, *reflexiona* desde su figura anterior en cuanto único medio de obtener una imagen de sí.

«La autoconciencia diabólica sólo puede alcanzar el estadio de *sí-mismo* si, reflejándose en lo *criminal*, destruye por dentro la identidad del ser por él dominado, teniendo pues su propia identidad en *lo otro de sí*: un absoluto ser-para-otro, pura máscara que, sin dejar de remitir pálidamente a su antigua apariencia, que deja traslucir, con todo, el principio que lo rige y domina».¹⁴⁰

¹⁴⁰ DUQUE, F: «La banalización de los monstruos (Lógica del exceso)» En Revista de filosofía *DAIMON* Septiembre-diciembre de 2007, N° 42, p. 45-70.



Las tres caras de Eva 1957



El Exorcista 1973

DAVID LYNCH pertenece a un selecto grupo de creadores de lo siniestro, su presentación como cineasta a finales de los años setenta con *Cabeza Borradora* (*Eraserhead*) 1976 sellaría el acta fundacional del universo LYNCH en el panorama del cine contemporáneo.

Esta película prolonga la vía creativa ahondando en motivos recurrentes de su filmografía como la mutabilidad del cuerpo, la amputación, los fluidos abyectos, la descomposición de la materia o la cualidad oral de lo viscoso y lo pútrido. La mirada se desliza subyugada bajo esta exposición violenta de lo orgánico que contamina todas las imágenes del film, despertando una respuesta visceral frente el horror y la repugnancia que sitúan al espectador en el límite de la experiencia estética. Es decir, en el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar.¹⁴¹

¹⁴¹ RILKE, M: « Las elegías del Duino». En: TRÍAS, E. Op. Cit. p.64.



David Lynch *Eraserhead* 1976

Siempre en este sentido, hay cierta inspiración filosófica en el trabajo de JASPER JOHNS,¹⁴² especialmente por la explotación que hace de una clase de imágenes que se convierten, de manera inmediata, en lo que representan y que consiguientemente conlleva el borrado de la línea encargada de separar la realidad y su representación.

JOHNS usa algunos de los mecanismos del arte perturbador como lo hace el arte elevado; y esto debido a que la realidad con la que él trata no es la realidad perturbadora del tipo de la que Platón trataba ansiosamente de excluir de la representación dramática. En relación con lo obscuro, se puede afirmar que algo parecido a la superstición platónica permanece o ha permanecido hasta muy recientemente.

¹⁴² JASPER JOHNS (1930) es un pintor, escultor y artista gráfico estadounidense que ha integrado a su expresión pictórica una serie de elementos del Pop- Art. En 1951 empezó a pintar obras que se centraban en temas como banderas estadounidenses, números y letras del alfabeto escolar. Pintaba con objetividad y precisión, aplicando gruesas capas de pintura de modo que el propio cuadro se convirtiera en un objeto y no sólo en la reproducción de objetos reconocibles. Esta idea de arte-como-objeto se convirtió en una poderosa influencia, bastante fuerte, en la escultura y la pintura posteriores. Su obra ha sido especialmente significativas para la historia del arte estadounidense. HESS, B: *Jasper Johns*. Ed. Polígrafas, Barcelona, 2005, p.5.

Era generalmente aceptado que uno podía mencionar alguna obscenidad sin que, en este acto, se hiciera uso de la obscenidad misma. Desde otro punto de vista o en palabras de RIMBAUD—«una tarde senté la belleza en mis rodillas, la encontré amarga y la herí».¹⁴³

Expresan una eventual hostilidad contra la belleza y, por extensión, contra todas aquellas obras que se definen través de la misma.

El arte perturbador se encuentra en algún lugar de este espectro, y gran parte de su paradoja estriba en que, por un lado, comparte en sus impulsos las sofisticaciones conceptuales que hacen del arte moderno un movimiento, mientras que, por otro, apunta hacia algo más primitivo. Y ese «algo» no es sino la necesidad de reconectar el arte con esos impulsos oscuros de los que habitualmente se piensa que proviene y que, con el transcurso del tiempo, ha terminado por sofocar.

El retorno a este principio, a este olvidado estado mental, podría exigir la introducción de una comparación con un programa filosófico como el de HEIDEGGER, quien veía toda filosofía pos-socrática como una vasta desviación de un supuesto encuentro con el Ser.

En cualquier caso, el arte perturbador constituye un esfuerzo evidente por conectar con esta forma mágica de pensar, quizá la creencia de que los artistas poseían de su existencia era uno de los aspectos que los filósofos más temieron cuando abordaron, en tanto cuestión teórica, el carácter efímero del arte.

JULIA KRISTEVA en su ensayo *Poderes de la perversión* (1980), lo «abyecto se refiere aquí a los procesos naturales tradicionalmente obviados por la estética oficial, relacionados directamente con los fluidos nauseabundos y otra serie de tabús referentes al cuerpo humano. Así, existe una serie de artistas que recurren a la utilización de humores corporales o incluso de cadáveres y cuerpos mutilados para la realización de sus obras. En este trayecto donde yo devengo, doy a luz un yo (*moi*) en la violencia del sollozo, del vómito.

¹⁴³ RIMBAUD, A: *Una temporada en el infierno*. Ed. Hiperion, Madrid, 1997, p. 86.

Protesta muda del síntoma, violencia estrepitosa de una convulsión inscripta en un sistema simbólico (...) eso reacciona, eso abre y acciona, eso abyecta». ¹⁴⁴

DAVID NEBRED A es un caso extremo en su pretensión de presentarse en el grado más intenso de la abyección. Asumiendo su esquizofrenia se ha autorretratado varias veces al borde de la muerte por inanición con su cuerpo herido, autoflagelado y cubierto de excrementos. Su trabajo no se asemeja a nada que hayamos conocido antes, y todas las piruetas interpretativas aparecen como máscaras, muletas conceptuales demasiado endebles para soportar el peso abrumador de esa realidad. ¹⁴⁵

El sistema del arte contemporáneo, a pesar de que es muy correoso y omnívoro, no ha encontrado todavía la manera de digerir a este artista.

DAVID NEBRED A nació en 1952 y es licenciado por la facultad de Bellas Artes de Madrid. Cuando realizó sus estudios ya le habían diagnosticado los médicos una esquizofrenia (que más tarde sería declarada irreversible) a la cual aluden algunos de sus autorretratos fotográficos, en los que se ha sometido a extremas experiencias de autocastigo que incluyen el ayuno, la flagelación los cortes sangrantes, el cosido de la piel, las quemaduras de diverso tipo, prácticas de agotamiento físico (como caminar incansablemente por el pasillo), largos períodos de reclusión y silencio absolutos o el embadurnamiento del cuerpo con los propios excrementos.

No se trata de performances o acciones de las que pueda quedar, eventualmente, un testimonio o resto fotográfico, sino de obras. «Mi propia realidad es bastante peor que las fotos». ¹⁴⁶ Declaraba en el curso de una entrevista.

NEBRED A rechaza el espejo porque no quiere introducirnos en la ficción sino arrojarlos a la cara una sobredosis de realidad: no desea encontrarse en ese doble mentiroso que aparece en el cristal azogado sino sólo en la imagen fotográfica positivada, que eterniza un instante y no invierte la disposición.

¹⁴⁴ KRISTEVA, J: *Poderes de la perversión*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1988, p.10.

¹⁴⁵ RAMÍREZ, J. A: *Corpus Solus*. Op. Cit. p. 79.

¹⁴⁶ RAMÍREZ, J. A: *El objeto y el aura. (des) orden visual del arte contemporáneo*. Op. Cit. p. 188.

El artista se asoma con la evidente vocación de bucear en lo insondable, lo cual no excluye su función como ingredientes alegóricos heredados de la tradición barroca.

Lo nauseabundo es planteado como producto de la naturaleza y siempre va relacionado con el aspecto más sensible, pues, como indica el autor, nauseabunda será toda obra que nos desplaza, fruto de una percepción sensible vinculada al olfato y al gusto.

Podemos acercarnos a su obra como quien hace un *vía crucis*, considerando cada fotografía al modo de una estación en un arduo proceso de despojamiento que habrá de conducir a la anhelada regeneración. Son, en clave laica «estaciones del infierno», relatos visuales alucinantes de un viajero que ha llegado hasta los límites de lo inaudito.

«Su cuerpo esquelético, sucio y lacerado, indica que ha renunciado casi por completo a la comida. Se embadurna, en cambio, en su sangre y en su mierda. NEBRED A habla del «orgullo del castigo que así deja de ser culpable».¹⁴⁷ Y en cuanto a los fluidos y desechos corporales no me resisto a copiar otro fragmento de sus escritos.



David Nebreda *El espejo, los excrementos y las quemaduras* 1989-1990

¹⁴⁷ NEBRED A, D: «Sur la schizophrénie, le masochisme et la photographie». en *autoportraits*. Ed. Leo Scheer, París, 2000, p. 184.



David Nebreda *Autorretrato mordiendo una palabra* 1997

Con sangre ha hecho, un efecto, muchos dibujos e inscripciones. En cuanto al excremento sabemos que lo ha guardado en el frigorífico durante un tiempo indeterminado, reformulado de otra manera el problema de la conservación con las latas de mierda del artista.

Pareciera que el propósito de tal acumulación era disponer de material suficiente para hacer un autorretrato tan impresionante como el *Cara cubierta de excrementos* (1989-1990).

Los autorretratos de DAVID NEBREDAS, todos ellos de gran dureza, ponen en evidencia la gravedad de la enfermedad mental que lo aqueja, poniendo en escena el cuerpo abyecto de la psicosis en sus diferentes vertientes. De su primera colección de autorretratos en blanco y negro hasta sus dibujos pasando por los escritos que ha realizado, todo ello constituye un intento por expresar la complejidad de su cuerpo esquizofrénico. Este es un reto que como auténtico artista lanza a todos los espectadores.



David Nebreda *Cara cubierta de excrementos* 1989-1990

Otro ejemplo es GEORGE MACIUNAS (inventor del concepto *fluxus*¹⁴⁸) MACIUNAS pegó una lámina didáctica en una caja representando el aparato digestivo del ser humano, como una manera de llamar la atención sobre la naturaleza transitiva de todo lo existente, en la vida y el arte.

Cuando creó esto debía tener en su mente un trabajo escatológico muy célebre: *La Merda d` artista*, enlatada en 1961 por PIERO MANZONI.

El excremento alude en la tradición cultural europea a la máxima degradación objetual.¹⁴⁹

SANTIAGO SIERRA a finales de 2007 tituló una obra como *Módulos antropométricos* hecho con heces humanas. Los cuales son excrementos recogidos en las ciudades de Nueva Delhi y Jaipur.

¹⁴⁸ Contemporáneo del pop art y del nuevo realismo es *fluxus*, un movimiento muy preocupado por lo transitivo y por lo fluido. Sus implicaciones musicales fueron enormes y de ahí que pueda presumírseles, de entrada, un interés escaso por el mundo del objeto. Pero por una extraña paradoja, sucedió lo contrario: los creadores próximos a *fluxus* concibieron abundantes *ready made* rectificados y falsos (o auténticos) objetos encontrados, como si conciliaran (flautas, violines y sobre todo los pianos), para ser tocados obviamente, pero también para ser mirados como esculturas momentáneamente en procesos. Véase RAMÍREZ, J. A. Op. Cit. p. 127.

¹⁴⁹ RAMÍREZ, J. A. Op. Cit. p.130



Piero Manzoni *Merda d` artista* 1961

En 1929, AUREL KOLNAI publicó un texto titulado *On Disgust* (lo que se puede traducir en castellano como repugnancia). Para este autor, la repulsión constituye una reacción de defensa. El objeto repulsivo no es amenazante, sino perturbador, no pone en peligro nuestra existencia, sino que nos muestra su lado oscuro, por eso no intentamos destruirlo, sino evitarlo, excluirlo. Uno de los campos más propios de lo repulsivo es el terreno de lo podrido y putrefacto.

El asco se refiere a lo orgánico y no a lo inorgánico, a diferencia del miedo o la censura que no poseen esta determinación negativa. El horror o repulsión al que se refiere KOLNAI tiene que ver con patologías paranoides como el miedo a los insectos o los perros; «el objeto que produce la reacción defensiva puede ser algo inculcado culturalmente, y, en todo caso «conocido».¹⁵⁰

El asco en cambio, no necesita para comparecer, ningún objeto concreto. Su inmediatez, es una inmediatez sensible que no precisa de una mediación intelectual. El asco tiene que ver, más bien, con el efecto sobre el ánimo de una sensación excesiva.

¹⁵⁰ KOLNAI, A: *On Disgust*. Ed. Open Court Pub Co. Chicago, 2003, p. 42.

Es quizá este punto donde se cruza la apuesta por una «estetización del horror».¹⁵¹ La experiencia de lo sublime remite a lo ilimitado en tanto vértigo, vacilación del entendimiento, desgarró. Pero a la vez, esta experiencia aparece limitada, lo que impide que la experiencia de lo sublime vire al terror, y con ello a la posición subjetiva que esto conlleva.

En el caso de NEBREDÁ, sus fotografías representan un intento de un saber hacer con el horror de su enfermedad. Para SOL ROMO: «sus fotografías están bien hechas, bien iluminadas y bien contadas en su intento personal por trasladar sus tormentos a un plano estético. Encerrado en cuatro paredes ha intentado descifrar su enfermedad en clave artística y, en alguna medida, la fotografía le ha servido también para hacer un amarre con el plano simbólico, con la vida.»¹⁵²

La abyección, el horror, lo deforme y lo monstruoso que el arte abyecto pone en evidencia, reside en la carne misma: lo monstruoso habita las formas de lo humano y la voluntad del sujeto.

Así, la belleza en el cuerpo contemporáneo proviene de la deformación de la forma: ya no se puede identificar el mal con lo feo o lo bello con el bien. Lo que muta en las prácticas estéticas sobre el cuerpo es una forma de incorporar la alteridad, lo extraño, lo no reconocible, como lo propio. Mutan una sensibilidad y una conciencia en una nueva estética del cuerpo que abraza a lo que le perturba.

GOYA en *El sueño de la razón produce monstruos* (1799) vemos una suerte de advertencia en la cual el artista no debiera soñar, ya que todo sueño emponzoña la mente. «Lejos, pues, de tratarse aquí de un destierro de lo monstruoso y disforme en nombre de la razón (o mejor, del entendimiento calculador y exacto), lo expuesto por GOYA supone más bien la reivindicación de una auténtica salida a escena de lo monstruoso en el hombre, de lo monstruoso que posee al hombre y que, por ello (y sólo por ello), lo hace merecedor de exhibir esa denominación de origen: el ser-hombre».¹⁵³

¹⁵¹ CIÉNAGA, E: «Mutaciones del cuerpo: hacia la construcción de nuevas formas de subjetivación y sus implicaciones éticas. reflexiones en torno a lo abyecto en las prácticas estéticas contemporáneas.» [En línea] (revisado 1 de enero 2013) Disponible en web <http://www.iztacala.unam.mx>

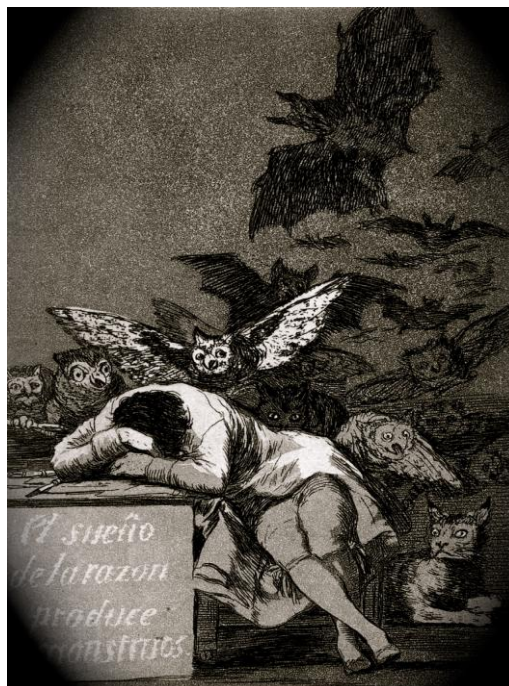
¹⁵² ROMO, M: "Los autorretratos más terribles". [en línea] nov 2005 (revisado 2 de enero 2013) Disponible en sitio web <http://www.solromo.com>

¹⁵³ DUQUE, F: «La banalización de los monstruos (Lógica del exceso)» En Revista de filosofía DAIMON Septiembre-diciembre de 2007, N° 42. P. 45-70.

El hombre, pues, en cuanto pastor y administrador de engendros en los que él mismo se engendra y origina. Basta con recordar que esa presentación de los horrores supuestamente sobrenaturales se halla al servicio de un poderoso movimiento de *capitalización del mal por banalización de sus monstruosas figuras*.

Éstas, desde luego, perviven, aunque prostituidas y trivializadas, en la provechosa industria del horror y la pornografía, la cual desempeña a la perfección una *función paradójicamente profiláctica*, a saber: alimentar los sueños prohibidos de hombres y mujeres integrados en la Razón y el Bien.

Lo terrorífico se convirtió con el paso del tiempo en uno de los ingredientes fundamentales del gusto moderno. La novela de terror se convirtió en un género central para el desarrollo de la literatura contemporánea, y se prolongó hacia el cine de terror, un género igualmente prolífico. En todos estos casos, lo terrorífico produce placer y es sublimado mediante las imágenes. Se contempla como espectáculo, lo que permite una distancia que elimina el efecto real. El dominio de la ficción encuentra así una recompensa.



Goya *El sueño de la razón produce monstruos*, grabado N° 43 de *Los Caprichos* 1799

1.14.- Monstruos posmodernos

El concepto de monstruo es uno de los más claros y evidentes, la monstruosidad es una característica que viene implícita a toda aquella criatura cuya naturaleza no se describe dentro de los límites de la «normalidad».

El monstruo de novela sufre discriminación de una sociedad cegada por los parámetros de normalidad.

Por otro lado la normalidad necesita de la anormalidad, la idea de lo extraño esta circunscrita por lazos comunes, es decir, la conducta apropiada refleja lo invertido en lo aceptable. La imagen convencional de nuestro ser social está rodeada de *freakes*, y de seres estafalarios.

El género cinematográfico destinado a explorar el lado oscuro de la imaginación del «horror» en muchas ocasiones es denominado cine de «terror». ¹⁵⁴ Es muy delgada la línea que diferencia el terror del horror y es que el horror está acompañado por un sentimiento de oscura incertidumbre frente al mal temido.

BARBARA CREED sugiere que la construcción del monstruo está atada a viejas nociones históricas y religiosas basadas en aversiones que entienden el cuerpo como inmoral, perverso, podrido, productor de excrementos y otras secreciones, decadente y potencialmente incestuoso.¹⁵⁵

Por eso, no es coincidencia que las figuras más populares en el cine de horror sean figuras abominables que carecen de alma y que habitan cuerpos descompuestos.

¹⁵⁴ El terror y el horror, tienen características opuestas, dado que el primero expande el alma y agudiza nuestras facultades, mientras que el segundo contrae, las congela y las extingue ni Shakespeare ni Milton, en sus ficciones, ni Burke, en sus reflexiones buscaron jamás la fuente de lo sublime en el puro horror, en tanto reconocían el terror como una de las causas más elevadas de lo sublime. Véase RADCLIFFE, A: *Los misterios de Udolfo* Ed. Valdemar, Madrid, 2001. p.8.

¹⁵⁵ CREED, B: «El horror, lo femenino y lo monstruoso: Una abyección imaginaria». En: JANCOVICH, M: (editor) *El lector de cine de horror*. Ed. Routledge, Londres, 2002, p.p. 19-21.

Dentro de estas figuras nos encontramos con vampiros u hombres lobo (cuerpos mitad humano-mitad animal, inmortales pero sin alma), zombis (muertos vivientes), momias (cuerpos descompuestos), etc. Tales figuras, en su mayoría criaturas de la noche.

La suciedad está ligada a lo que amenaza los límites tanto del cuerpo como de la sociedad. Las prácticas de higiene (o falta de higiene) son expuestas en relación al cuerpo y su valor simbólico.

La *suciedad del splatter*¹⁵⁶ es entonces el lienzo donde se dibuja la relación maniquea que entablamos entre lo limpio y lo sucio; definición que a su vez no es más que «una aplicación de las definiciones entre lo sano y lo malsano». ¹⁵⁷

NOEL CARROLL, el autor de *Filosofía del terror o paradojas del corazón* (2005) arranca de las siguientes preguntas: 1. ¿Cómo puede uno tener miedo de aquello que sabe que no existe? y 2. ¿Por qué habría de estar alguien interesado en el terror, dado que estar aterrorizado es tan desagradable? ¹⁵⁸

En los últimos veinte años, el terror y los monstruos se han divorciado o, al menos, viven en régimen de separación de bienes. Por un lado, el género del terror ya no se usa para provocar miedo, o al menos lo hace en muy pocas ocasiones: «el género ha tomado demasiada conciencia de sí mismo y de sus patrones. Cuando no se trata directamente de terror-rídico, hablamos de terror-irónico o del más interesante terror-humorístico». ¹⁵⁹ El monstruo ha pasado a ser la víctima en una terrible y a la vez encantadora comedia de humor negro.

¹⁵⁶ La palabra *splatter* que literalmente significa salpicar, es un sub-género del cine de horror al que pertenecen las películas que contienen elementos *gore*, es decir aquellas que tengan un alto contenido de violencia gráfica, donde la audiencia se salpica de sangre y vísceras. El reguero de sangre, miembros del cuerpo cercenados y otros elementos de carácter grotesco, representan un desafío a nuestros parámetros de tolerancia, no sólo frente a la violencia de los actos sino ante la suciedad. CREED, B: Op. Cit. p.20

¹⁵⁷ DETRÉZ, CH: *La construction Sociale du Corps*. Editions du Seuil, París, 2002, (Traducción del numeral 2 de la tercera parte: "Los Usos Sociales y Culturales del Cuerpo", por Maria del Pilar Perdomo Giraldo). p.4.

¹⁵⁸ CARROLL, N: *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2005, p. 202

¹⁵⁹ Ídem. p. 202.

Ese enfoque, parte de y marca un progreso en nuestra búsqueda de los márgenes del terror: primero fue lo que estaba más allá de las fronteras de nuestro conocimiento físico; después nos dedicamos a bucear en nuestros propios fantasmas interiores, desde las mil tendencias diversas sobre la posibilidad que marcaban las aberraciones de la propia ciencia.

El mejor ejemplo es la criatura del doctor Frankenstein, aunque podemos encontrar otros como *2001: Una odisea espacial*. Por tanto, no importan estos monstruos por sí mismos, sino por los interrogantes sobre la sociedad que plantean a partir de su doble naturaleza: bella y siniestra a un tiempo, pues, la belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos.

A menudo, en los argumentos el monstruo pasa por un proceso de rechazo inicial que tras una reflexión o un impacto vivencial se convierte en mero desconcierto e incluso, tras numerosos ejemplos, en admiración respecto de alguno de sus aspectos. Este proceso se encuentra muy relacionado con el de la percepción de lo sublime: «La categoría de lo sublime es provocada por un exceso o desmesura de naturaleza humana, no natural».¹⁶⁰

Por ello, el monstruo posmoderno puede ser sublime; a menudo, se busca su exceso de humanidad, esa característica que nos obliga a admirarle porque significa, simboliza, una vertiente humana que pretendemos alcanzar, pero que no alcanzamos.

La posmodernidad suele hacer alusión a un período de tiempo que se prolonga ya más de treinta años, que se iniciaría, por escoger una fecha, cuando ésta empieza a tomar conciencia de sí misma, a partir de la publicación de la *Condición postmoderna* (1979), de JEAN FRANÇOIS LYOTARD.¹⁶¹ En dicho libro se proclama el final de los grandes relatos ideológicos y la soledad titánica del hombre frente al sinsentido de la historia.

¹⁶⁰ TRÍAS, E: Op. Cit. p.p. 43-128.

¹⁶¹ LYOTARD, J: *La condición Posmoderna*. Ed. Cátedra, Madrid, 2006, p. 27

Las grandes explicaciones del progreso capitalistas y/o nacionalistas aportadas por la Ilustración y el Romanticismo, en un intento secularizado de darle al mundo un sentido utópico colectivo, han mostrado ya su falsedad, su incapacidad para cumplir sus propios sueños utópicos.

El hombre posmoderno es, así, un Sísifo dichoso, alguien que es consciente de la banalidad de la existencia y que debe ingeniárselas para sobrevivir, sobrellevando la tragedia resignada lúdicamente. El existencialismo ha sido superado.

La angustia individual se intenta combatir con libros de autoayuda, con psico-farmacopea disponible en el mercado legal e ilegal, y con las múltiples y variadas actividades de reencantamiento de la vida.

Algunos de los nuevos sesgos cinematográficos son el producto de esa dimensión prometeico-narcisista que aparece cuando hacemos saltar por los aires los meta-relatos y su sujeto, tomando como referencia el gran epicentro de los humanismos de la modernidad.

Toda esta antitética impregna el nuevo cine en diferentes frentes tanto formales como de contenidos, y por supuesto, aparece claramente en las nuevas películas de terror y entre ellas, las de *zombis* y vampiros.

¿Pero, por qué sobreviven mejor los vampiros y los *zombis* en la posmodernidad que el resto de los no muertos? Quizá porque sus mecanismos adaptativos son mejores, es decir, que su versatilidad es mayor que la de sus antepasados. *Zombis* y vampiros figuras literarias y cinematográficas, personajes descendientes del conde Drácula como por los muertos vivientes marcaron y marcan nuestra cultura y la sociedad contemporánea.

1.14.1.- La figura del zombi

Si tuviésemos que buscar los orígenes del *zombi* como ficción, encontraríamos por lo menos dos: uno real y otro no menos real pero ficticio. En el primer caso, el *zombi* surgiría del mundo histórico de la magia y del vudú. En el segundo sería producto de la imaginación de algunos guionistas cinematográficos y novelistas. Si nos centramos en las primeras de las fuentes mencionadas, la palabra *zombi* proviene de la práctica religiosa criolla de Haití, originaria a su vez de los esclavos africanos llegados a las colonias caribeñas.

Dicho vocablo sirve para designar a los hombres esclavizados por un *bokor*, una especie de brujo en el mundo vudú que se ha apoderado de su voluntad mediante el suministro de algún misterioso brebaje de elaboración tradicional que podría contener, en mínimas dosis, tetrodotoxina, una neurotoxina extraída del pez globo que podría causar daños cerebrales e incluso la muerte.¹⁶² Esta ingesta supondría entrar en un estado de catalepsia vecino y semejante a la muerte que les llevaría al cementerio, del que serían convenientemente despertados por el *bokor* a una vida de disminuidos psíquicos.

Con esto queremos entender un poco mejor uno de sus ingredientes; ese parentesco con la muerte que parece reivindicarse a través de la imitación de personajes que son muertos vivientes, que viven una vida cuya base es la muerte y cuya única divisa es evitar el sufrimiento que produce la esperanza.

En primer lugar intentaremos fijar un sucinto paradigma interpretativo de ese monstruo esencialmente moderno—o ya posmoderno— y originariamente anglosajón que es el no-muerto y, que se encarna sucesivamente en diferentes personajes según una cierta lógica interna al propio género, que intentaremos ejemplificar en los textos literarios

¹⁶² MARTÍNEZ-LUCENA, J: *Ensayo Z: Una explicación filosófica del fenómeno zombi y de su éxito como metáfora de nuestro tiempo*. Ed. Berenice, Córdoba, 2012, p.p. 45-46.

que constituyen las fuentes paradigmáticas fundamentales de esta encarnación mítica.

Con *La noche de los muertos vivientes* (1968) se instaura el paradigma cinematográfico de las historias de *zombis*. En ella, como es sabido, los muertos se levantan de sus tumbas haciendo retroceder a algunos supervivientes hasta una casa en la que deben cuidarse de la amenaza de estos muertos que incorporan el aspecto *mesmérico* del mundo de la magia haitiana, una voracidad caníbal de ciertas rigideces ya presentes en *El doctor Frankenstein* y una estulticia presente en todas las fuentes citadas del mito *zombi*.

Nuestra tesis es que el *zombi* es un reflejo mítico claro del efecto del proceso de secularización sufrido en la modernidad sobre nuestra idea del hombre.

El *zombi* es, también, un personaje de ficción que intenta responder a situaciones políticas muy concretas sucedidas en Estados Unidos, en las que se ha querido denunciar la alienación causada por una suerte de totalitarismo. Se dice que los *zombis* no tienen alma, los *zombis* *no sienten*, no que no piensen o que no sean conscientes de que son dominados.



Zombis **The Walking Dead** 2011

Lo que les distingue es que su psicología es completamente mecanicista y está pilotada desde un fondo exterior a lo que ellos son. Siendo un engendro que funciona perfectamente para un discurso crítico político a un nivel macro, en el nivel micro tiene la ruda precisión de un arma recortada, ya que no tiene en cuenta el componente de la libertad presente en todo ser humano.

Algo que nos parece fundamental si se quiere denunciar la posibilidad de totalitarismo en la democracia. Vemos cómo los zombis no están en una continua relación con el poder que doblega una y otra vez su libertad, sino que su conducta se puede dar por supuesta una vez que han sido contagiados.

Es oportuno citar el viejo texto de ARENDT, *Orígenes del Totalitarismo* (1951). «La soledad, el terreno propio del terror, la esencia del Gobierno totalitario, y para la ideología o la lógica, la preparación de ejecutores y víctimas, está estrechamente relacionada con el desarraigamiento y la superfluidad, que han sido el azote de las masas modernas desde el comienzo de la revolución industrial (...) Estar desarraigado significa no tener en el mundo un lugar conocido y garantizado por los demás; ser superfluo significa no pertenecer en absoluto al mundo. El desarraigo puede ser la condición preliminar de la superfluidad, de la misma manera que el aislamiento puede ser (aunque no lo sea forzosamente) la condición preliminar de la sociedad». ¹⁶³

La fundamental diferencia entre el hombre y el animal, según HEIDEGGER, estaría en la modalidad de la apertura. Los animales están abiertos a la realidad de un modo que nosotros nunca podremos experimentar.

¹⁶³ ARENDT, H: *Los orígenes del Totalitarismo*. Ed. Alianza, Madrid, 2006, p. 576.

«Entre ellos y nosotros media una abisal discontinuidad, puesto que nosotros, en lugar de círculo *desinhibidor*, tenemos *mundo*, que, según el alemán, es el horizonte trascendental de la manifestación de las cosas como entes, el todo que no es un ente sino un *no ente*, que no es la suma de los entes sino lo que hace posible la aparición de los entes para el *Dasein*, o sea, nosotros».¹⁶⁴

De lo que podemos decir, a modo de resumen, que el animal, según HEIDEGGER, no tiene relación con el ente en cuanto tal, porque no tiene relación con esa totalidad de significados, con esa red de referencias interconectadas que es el mundo y que se da siempre de modos históricamente determinados a través de un lenguaje.

En este punto podríamos introducir una breve aclaración con respecto al *zombi*, que en este particular, como se habrá adivinado, se parece bastante más al animal que al hombre, en tanto que poseedor de un círculo de desinhibición, tal como aparece explicado en el cómic *Los muertos vivientes*, titulado «Aquí permaneceremos».

«Todos los putos muertos vivientes que lo hayan oído se levantarán y empezarán a seguir ese sonido. El sonido significa gente...Y la gente significa carne (...) La mayoría no pueden caminar en línea recta y son más tontos que un zapato (...) Pero a veces, no siempre...Uno pasa al lado del otro y con más y más forman un grupo...Y se mezclan. Terminas con cientos de esos cabrones no-muertos. Todos caminan porque todos los demás caminan. Esos putos grupos son los rebaños, al menos nosotros los llamamos así. Y son una mala noticia de cojones».¹⁶⁵

Sin duda los *merodeadores* se comportan como animales en cuanto a que no se mueven en un mundo abierto de significados, sino que solo responden ante determinadas señales que se corresponden como contrapartes con sus instintos más primarios. En su caso, la humanidad, esto es, carne humana fresca, es lo que les anima.

¹⁶⁴ MARTÍNEZ-LUCENA, J: Op. Cit. p. 104.

¹⁶⁵ KIRKMAN, R: *Los muertos vivientes 1. Días pasados*. Ed. Planeta Deagostini, Barcelona, 2005, p. 106.

También podemos observar una cierta capacidad de referencia al mundo de las modas y de los estilos de vida masificados de los hombres de las sociedades post-industriales, cuyas conductas pueden tener en algunos puntos parecidos alarmantes con el reino animal.

Vemos pues, de nuevo, cómo el *zombi* se encuentra a caballo entre el hombre y el animal. Sin ser humano, tiene rasgos de humanidad degenerada. Sin ser un animal, por no estar vivo, tiene un comportamiento similar al de algunas especies no humanas.

DERRIDA plantea: «Si me inquieto por una frontera entre dos espacios homogéneos, por un lado el hombre y por el otro el animal, no es para pretender, neciamente, que no hay límite entre los animales y el hombre, sino porque sostengo que hay más de un límite: muchos límites. No hay una oposición entre el hombre y el no- hombre; entre las diferentes estructuras de organización de lo viviente hay muchas fracturas, heterogeneidades, estructuras diferenciales».¹⁶⁶

Situada mínimamente la figura del *zombi* en esta actualísima discusión sobre la eventual disolución de las fronteras entre el hombre y el animal, quizás el *zombi* tenga un valor como representación de esta disolución cultural de la diferencia antropológica.

Serían precisamente porque nos haría cobrar conciencia de nuestro modo de vivir, haciendo emerger en nosotros preguntas acerca de nuestros criterios para dirigirnos en el mundo. El *zombi* sería, así, el hombre que se ha deshumanizado a través de una cultura regresiva y neo-tribal, que respira bajo el dictado de un individualismo y un consumismo salvajes que hace que los humanos pierdan su rostro, emborronado en la gris homogeneidad de la masa.

De todo lo explicado hasta aquí, podemos deducir que existen por lo menos dos modos de pensar y de habitar esta diferencia entre el hombre y el animal.

¹⁶⁶ DERRIDA, J: *El animal que luego estoy si (guiendo)*. Ed. Trotta, Madrid, 2008, p. 94.

El primero de ellos sería negativo, denunciado por DERRIDA, según el cual tal diferencia sería un prejuicio capital, originado en un antropocentrismo indebido y completamente occidental, causante de una violencia sin límite de una especie sobre todo el resto de especies que pueblan la tierra.

Ante esta perspectiva, lo más razonable, sería poner en cuestión esa frontera entre el hombre y el animal, problematizando el límite *absoluto* entre animalidad y humanidad, típico de nuestra civilización, ya que éste iría contra la autoridad de la experiencia y justificaría crímenes injustificables contra los animales.

El segundo modo de entender la diferencia o superioridad humanas sería el de reconocerla como un evento irreductible científica y genealógicamente, que va unido a nuestro destino de hombres y que implica la apertura a una posibilidad única de relación con la alteridad, a la aparición de una inaudita posibilidad de transponerse en el otro, de comprender, relacionarse y compenetrarse con el resto de los vivientes.

Lo cual no tendría por qué traducirse en un dominio o en una violencia sobre ellos, aunque sería precisamente esta diferencia la que haría que pudiésemos abusar de ellos, porque tal y como afirma HEIDEGGER: «Un animal no puede ser «malvado», aunque, a veces nos expresemos de ese modo. De hecho, tal capacidad de ser malvado pertenece al espíritu. En animal no puede salir nunca de la unidad del grado determinado por la naturaleza que le es propio. El hombre sin embargo, es aquel ser que puede malversar los elementos constitutivos de su propia esencia (...) al hombre le queda reservado el dudoso privilegio de poder caer por debajo del animal, mientras que el animal no es capaz de pervertir los principios».¹⁶⁷

En cualquier caso se impone la constatación de que nuestra cultura asocia, sin embargo, la animalidad no con un mero dirigirse de la naturaleza acriticamente a sí misma, sino, curiosamente, como un atributo humano sinónimo de maldad.

¹⁶⁷ HEIDEGGER. M: *Ser y tiempo*. Ed. Trotta, Madrid, 2009, p. 178.

De todo esto, podemos deducir que el problema que plantea la relación hombre/animal no se soluciona por la vía de la eliminación de la innegable diferencia o de la inversión de la jerarquía tradicional. Cosa que también en el caso de la historia de las ficciones sobre *zombis* ha sucedido en reiteradas ocasiones.

Por ejemplo en películas como *Fido* (2006), donde los muertos vivientes sufren un proceso de integración progresiva en la sociedad, o en novelas como *Soy Leyenda* (1954) donde la nueva justicia y la nueva normalidad es la de los infectados, produciéndose un giro de las tornas.

La figura del *zombi* advierte desde el mito, tanto del mero convencionalismo de algunas fronteras que culturalmente establecemos con respecto a los animales, como de la diferencia entre la animalidad y la humanidad que, como se ha dicho, podemos malversar proverbialmente entregándonos a la técnica y su inherente utilitarismo, y con ello al *Apocalipsis zombi*.



Soy Leyenda Francis Lawrence 2007

Los muertos vivientes degluten simbólicamente, banalizan lo humano porque lo reducen a bolo alimenticio.

Sin embargo, en ningún caso se les puede acusar de estar realizando un acto reprobable, razón por la cual se les puede descerrajar un tiro en la frente sin que se despierte la culpa. Su responsabilidad está puesta en entredicho porque su muerte ya ha sido vivida. Los *zombis* no dejan de ser unos caníbales de segundo orden. En este sentido gozan de esa inocencia animal que les exime la culpa.

Si algo hay en ficciones como las que estamos repasando son muertos, tanto animados como inanimados.

Más allá de los más desalmados de entre los supervivientes, que hasta aquí hemos estado comentando, los muertos se suelen enterrar o quemar, previa inutilización del cerebro, ya que los muertos sin mordisco también acaban convirtiéndose a la nueva condición de no-muertos, por los anticuerpos del virus que llevan todos en su sangre.

No hay que olvidar que la plaga de caminantes solo es posible porque ese cuidado de los cuerpos no ha podido ser realizado en la gran mayoría de los muertos.

O sea que, pese a la gran cantidad de cremaciones en grupo y de entierros de los caídos de un lado y de otro en esa continua lucha entre los hombres y los *zombis*, se puede reconocer un descuido generalizado de los cadáveres por parte de los supervivientes. Y este sería debido a varias causas. Por un lado, se trataría de un desbordamiento de la muerte sobre la vida.

Vivimos en una sociedad que idolatra al cuerpo y sin embargo no apreciamos canónicamente la estética *zombi*, tan corporal. Esta veneración del cuerpo es directamente criticada por la figura del *zombi*, que nos muestra lo que somos; carne perecedera.

El *zombi* es, por tanto, un ejercicio de realismo, una fotografía certera de lo que seremos, aunque es verdad, parece también incluir, en los últimos tiempos, un cierto guiño que aconseja, visto el pronóstico de nuestros días, el *divertirse hasta morir*.¹⁶⁸

Como lo ha dicho NEIL POSTMAN, vivimos en un mundo en el que optamos por divertirnos hasta morir, porque la muerte no significa nada, es simplemente una impersonal fecha de caducidad que no viene estampada en el envase.¹⁶⁹

Lo que ha sido minado hasta el hartazgo en la discusión teórica de la modernidad ha sido el alma. El cuerpo, por el contrario, parece erigirse como un bastión indiscutible de la posmodernidad.

Ante la decadencia del alma nos queda el cuerpo, en su portentosa evidencia, a veces bella, a veces lánguida o incluso pútrida. Solo el cuerpo parece pertenecer a nuestro mundo cotidiano, ordinario, finito, posible.

Somos un cuerpo infectado por la muerte venidera, somos carne perecedera, pero tal economía está teñida de gris por los imaginarios a los que pertenecemos, signados por un modo de ver materialista, economicista, según el cual tanto nosotros como la alteridad pertenecemos a la totalidad inmanentizada cuyos territorios pueden ser completamente mapeados en nuestras estructuras neuronales. Sin embargo, si atendemos a lo que sucede, el cuerpo, como hemos visto, descubre en sí mismo un «cuerpo anti-fenomenológico», esto es, imposible, como la vida; y la humanidad que sucede en esta aparentemente devaluada carne perecedera.

El *zombi* representa la concepción inconsciente de lo humano, de nuestras soñadas antropológicas anti-humanistas convertidas en el magma sobre el que reposa nuestra cultura. El *zombi* es una perversión de lo que somos, una indicación de lo que podríamos ser y un peligro que nos inquieta desde dentro de nosotros mismos.

¹⁶⁸ MARTÍNEZ-LUCENA J: Op. Cit. p. 174.

¹⁶⁹ POSTMAN, N: *Divertirse hasta morir, el discurso público en la era del espectáculo*. Ed. De la Tempestad, Barcelona, 2001, p.p.5-6.

El *zombi* encarna el otro que deglute, y digiere, y se transforma a sí mismo. Y encarna además un elemento constructor de lo humano, ya que, como hemos visto, la razón humana emerge, más o menos afortunada, ante su inmundicia presencia.

En este sentido el *zombi* representa ese modelo icónico o mítico de la globalización. Y es que el mito del *zombi* también ha sufrido en los últimos años una completa reversión. Según JORGE FERNÁNDEZ autor del ensayo *Filosofía Zombi* (2011), el *zombi* ya no es el espectador que se queda en su casa viendo atontado el televisor, sino que el *zombi* ahora es alguien que sale a la calle, que quiere contagiar sus ideas, que quiere movilizarse y formar hordas.

Y eso nos lo ha facilitado el modelo que representa internet, que es el modelo lógico de nuestra globalización.

Es decir, que el *zombi*, si lo entendemos como manada, como horda, y algo más amable de lo que era hace 20 años, puede representar el ansia de movilización, de sociabilización, de ciertos grupos sociales.

«Sí, la publicidad crea deseos, pero crea deseos que no es el deseo de vivir o viajar, sino de contagiar a otros. La publicidad también actúa de alguna manera por contagio. La publicidad es *zombi* porque ya prepara objetos muertos. Nuestra economía es una economía de muertos vivientes porque los bienes están hechos para que desaparezcan, para que se rompan, son desechables».¹⁷⁰

Desde el momento en que nacen de la fábrica tienen poca duración y se comercializa su escasa durabilidad.

Si observamos *La noche de los muertos vivientes*, (1968), la película de GEORGE A. ROMERO, comprobamos que sus zombis carecen de explicación racional, creando una sensación de desamparo ante cualquier intento de controlar nuestro entorno o de permanecer protegidos de los caprichos de la realidad.

¹⁷⁰ FERNÁNDEZ, J: *Filosofía Zombi*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2011, p.p.76-80.

Los *zombis* representan un excelente símbolo de la masa y de las imposiciones sociales del Otro colectivo contra el Yo individual. «Así como el vampiro representa la élite, el Yo absoluto con miles de años de sabiduría, el *zombi* no representa una presencia poderosa, no es un Yo admirable». ¹⁷¹ El *zombi* es una vuelta a lo más primario, a la satisfacción inmediata y brutal. Sin control de ningún tipo de consciencia: la absoluta anulación del Yo.

La ciencia ficción aún no ha explotado todas sus posibilidades. Su potencialidad literaria y cinematográfica nos aportará sin duda, en los próximos años, magníficos elementos sobre el ser humano y sobre las sociedades que hemos construido, como herramienta de reflexión, aún le queda mucho por decir y por aportar a la estética y a la cultura general.

¹⁷¹ MURCIA, A. *Todos nosotros zombis (o del cine sobre existir)*. Ed. Hélice, Madrid, 2009, p.12.

1.14.2.- El vampiro

La figura del vampiro tiene muchos más fans en una cultura como la nuestra, donde los ideales narcisistas suelen concretarse en una devoción por el cuerpo y el físico que se puede ilustrar en el variado mundo de los tratamientos de belleza, tipo liposucción, cremas antiarrugas, bótox, cirugía plástica, dietas.

El vampiro puede encarnar perfectamente el ideal libertino. Como escuchamos de NINA HOSS, la jefa del clan *We are the night* (Dennis Gansel, 2010). «Podemos comer, beber y follar lo que queramos, no engordamos y no nos quedamos embarazadas. Somos lo que sueñan todas las mujeres». ¹⁷²

Si retiramos la lente de aumento de los personajes que nos ocupan y nos fijamos en las nuevas características del cine sobre no muertos en consonancia con el nuevo estilo posmoderno de hacer cine, podemos reparar en la mayor proclividad a la sangre y el gore.

El sexo y la muerte es donde más podemos encontrar la categoría de lo *siniestro*, porque precisamente a los largo de la historia de la humanidad es lo que ha estado más oculto. Lo que en nuestro tiempo podemos denominar: Pornografía y cine *gore*.

Muy probablemente, todo este conjunto de cambios que observamos en cuanto a la disolución de las diferencias entre los vampiros y los *zombis* no sean más que intentos del inconsciente colectivo por hacer más humanos a unos y a otros.

Parece también que la no-mortalidad de los nuevos engendros se hace menos imprescindible.

En un mundo secularizado que cada vez se problematiza menos con la desproporción estructural que provoca la constatación de que vamos a morir, las películas de no-muertos se están convirtiendo en filmes apocalípticos de acción ambientados en sociedades cacotópicas donde

¹⁷² MARTÍNEZ-LUCENA, J: Op. Cit. p. 100.

parece que se intenten identificar los problemas de los hombres con el problema político de la alienación por parte del poder.

Sin embargo, en este nuevo escenario, lo que sucede es que, mientras algunos de los vampiros se pueden ir convirtiendo a la causa del bien y de la luz por su mayor parecido con los humanos, la monstruosidad del *zombi* no parece poder culminar ese mismo proceso, y como mucho se queda en el representante de la alienación política, consumista, etc.

Se trata de un recurso formal que coopera en hacer estéticamente interesante el producto cinematográfico tanto por su contenido sadomasoquista como por su espectacularización de lo real, en la que el hombre de hoy se siente bastante más en casa que en la realidad. Por eso, ver películas de vampiros y de *zombis* hoy es una experiencia que el cine comercial convierte en mucho menos terrorífica. La función de estas películas parece que ya no sea dar miedo, sino meramente entretener a la audiencia y fascinarla visualmente; liberarla de determinadas ansiedades y yugos de la vida corriente, despegándola de la realidad actual.

Volviendo a lo anterior, podríamos decir que este tipo de *gore* espectacular, atractivo para el gran público, se ha incorporado también al cine actual de vampiros y *zombis*. Tanto desde el horror como desde el diseño de las películas, el arte posmoderno obtura la representación del Terror, de ese pavor primordial ante la nihilidad de la existencia.

Sobre todo el cine -y más el de ciencia ficción es capaz de proyectar la violencia —*sublimada*— en las venas de nuestras sociedades.

Es interesante observar a este respecto cómo cambia el miedo en los hombres con la evolución tecnológica. «En los años ochenta, repugnantes monstruos extraterrestres resultaban *cyborgs* de alta tecnología como *Depredator* (1987) o babeantes cucarachas que se engendraban en el vientre de un varón *Alien*, (1979), como homenaje inverso a la preñez a la que he hecho alusión en *Los amantes*, de Farmer)». ¹⁷³

¹⁷³ DUQUE, F: «El arte público es aquel *revulsivo* destinado a convertir gente en individuos libres y autoconscientes». En Revista *FEDRO* de estética e historia del arte, marzo 2009, N° 8, p. 9.

1.14.3.- Alien

Siguiendo con la idea acerca de la mutación de los miedos del hombre en la sociedad tecnologicizada nos damos cuenta que el ejemplo de *Alien* resulta revelador, pues se trata de una criatura de ciencia ficción que, por otra parte, despierta de algún modo ese efecto fantástico.

Mantenemos un desconocimiento absoluto sobre su pensamiento, sus inquietudes, sus motivaciones, aunque lo sabemos, de algún modo, civilizado. Ni siquiera sabemos si es malvado, aunque su fisonomía y actos parezcan invitar a esta conclusión. Por todo ello, el título de la película no puede resultar más prospectivo en su referencia a lo extraño, a lo diferente.

No se ha optado por una referencia a lo monstruoso como terrorífico, al efecto de horror, al mal: el título de la película remite al Otro.



Alien Ridley Scott 1979

Sin embargo, *Alien* es más que eso, pues su alteridad no está explicada por un proceso psicológico individual que supone una excepción respecto al ser humano dominante, sino un verdadero Otro.

De hecho, ya LOVECRAFT remite a criaturas extraterrestres y las sitúa en nuestro plano de la realidad, a menudo insistiendo en su coherencia con las leyes de nuestro universo. Por todo ello, podríamos plantearnos *Alien* como una de las mejores adaptaciones del espíritu lovecraftiano literario al cine.¹⁷⁴

No desarrolla reflexiones acerca de su alteridad, sino que queda en el efecto producido, por muy satisfactoria desde el punto de vista estético y narrativo que sea y sin negarle su valor.

Desde su representación de la alteridad el ejemplo de *Alien* resulta especialmente brutal porque siempre termina en agresividad, en incomunicación violenta, en tragedia.

Un ejemplo de ello es *Alien, el octavo pasajero* (1979), cuando Nostromo llega a la extraña nave desde la que ha recibido las señales de socorro, uno de los miembros de la expedición desciende a una especie de cueva con niebla repleta de huevos.

La Madre *Alien* es un animal ovíparo que se multiplica de forma prolífica extendiéndose como una plaga. Si hiciéramos una extrema interpretación del comportamiento de los *Aliens*, entraríamos en el terreno del delirio paranoide de los abismos que nos rodean.

Vivimos en una época en la que el contagio es casi un género mediático, un género discursivo. Se nos impone un discurso sobre la plaga, sobre la inmigración. Vivimos en una sociedad en donde la globalización está en algunos aspectos mal vista.

¹⁷⁴ MORENO, SERRANO, A: *El monstruo prospectivo: El otro desde la ciencia ficción*. [en línea] feb.2010, (Revisado el 14 de octubre de 2012) Disponible en web: [http://www.academia.edu/897861/EL_MONSTRUO_PROSPECTIVO_EL_OTRO_DESDE_LA_CIENCIA_FICCION]

1.15.- Los superhéroes y el cine: una larga relación

Parece lógico que el cine acabara fijándose en el cómic y, por extensión, en el género de los superhéroes, pues se trata de otro medio de expresión de historietas, y con la ventaja de que, igual que el séptimo arte, usa un lenguaje fundamentalmente visual. La estructura episódica de las viñetas, en las que se acostumbra a utilizar el cartel de «Continuará», encaja a la perfección con los viejos seriales cinematográficos, también necesitados de *cliffhangers*¹⁷⁵ y sorpresas argumentales, con los que asegurar la fidelidad de su público.

Las primeras de esas adaptaciones como *Flash Gordon* (Frederick Stephani, 1936), *Dick Tracy* (Alan James, Ray Taylor 1937), alimentaron la imaginación del público lo suficiente como para que abrieran camino hacia el género superheroico, por aquella época cada vez más popular entre jóvenes, y en el que Hollywood vio una garantía de éxito.

De ahí aprovechando esas incursiones previas en el universo del cómic, se rodará la pionera *Aventuras del Capitán Maravillas* (1941) , que abrió camino a *Superman*, *Batman*, *el Capitán América* y otros tantos justicieros enmascarados con poderes o no.

Dichas primeras adaptaciones, en general, aprovechaban la popularidad de sus respectivos personajes para urdir ficciones que se tomaban numerosas libertades creativas; es decir, malvados de opereta, batallas interminables llenas de vacilantes puñetazos, persecuciones automovilísticas, y continuas escenas de peligro mortal para sus héroes, enfocadas hacia la creación de *cliffhangers*.

¹⁷⁵ *Cliffhanger* deriva de *cliff* (precipicio) y *hang* (colgar o suspender) y se refiere, en el contexto televisivo, al momento final de suspense de un capítulo, temporada o serie que deja la acción inacabada y a los personajes, generalmente, en una situación complicada e inesperada. DAHKAY: Diccionario telefónico. [En línea] Febrero 2007 [citado el 25 de noviembre de 2012] Disponible en sitio Web www.vayatele.com

Si esas adaptaciones superheroicas se frenaron bruscamente fue, sobre todo, porque el género padeció los efectos del final de la Segunda Guerra Mundial, y la falta de interés de un público que no conectaba con el tipo de aventuras alegres y positivas que imponía la DC Comics.

Fue la llegada de los 60, y la conjunción de talentos como STAN LEE, JACK KIRBY, STEVE DITKO en el seno de de Marvel, lo que provocó que los lectores volvieran a los superhéroes.

Para entonces los seriales se habían convertido en un producto caduco y semi olvidado, así que el cómic fue a parar al formato que había venido a sustituir tan entrañable producto de cine de barrio: las series de televisión.

Nuevamente, obras como *Batman*, *el increíble Hulk* y *la Mujer Maravilla* se acercaban a sus respectivas fuentes con absoluta libertad, adaptando sus universos para encajarlos en la nueva serialidad que le daban más peso a los diálogos y al desarrollo de personajes que a las escenas espectaculares.

1.15.1.- Los Superhéroes

Superman: la película (Richard Donner 1978), fue la primera gran apuesta de Hollywood por trasladar un superhéroe de cómic a la pantalla. Su estructura narrativa dio en el blanco, llegando a convertirse en algo así como un estándar dentro del género: «lo que se ha venido a llamar película de origen, y que cuenta el nacimiento (accidental o natural) del héroe, su proceso de asimilación de las responsabilidades que le vienen impuestas por sus poderes, así como las renunciaciones que tiene que asumir por culpa de ello, y lo que es más importante, su transformación final en una figura mítica, admirable. Un tipo de metáfora místico-religiosa que se ha trasladado a muchos otros personajes».¹⁷⁶

Marvel sorprendió a todos cuando llevó a cabo una idea: contratar a artistas de ámbito hollywoodiense, para conseguir con ellos adaptaciones de calidad y, lo que es más importante, interesantes desde un punto de vista fílmico, lo que dio el primer paso hacia el llamado *Marvel Cinematic Universe*. Construcción que pretende crear un grupo de películas interconectadas, y retroalimentadas, como los propios cómics Marvel.

Por su parte, DC encontró su camino apostando por directores de peso, que se encargaron de renovar, respectivamente, a *Superman* y *Batman*.

En el mundo del cómic, si nos fijamos en él, también encontramos sobrados ejemplos de seres que mutan desde su lado ordinario a su lado extraordinario. Recordando las carteleras más recientes, tenemos *Hulk* (Ang Lee, 2003), en la que se trata a un superhéroe que se transforma en un desproporcionado y verde culturista cada vez que se enfada, debido a un accidente científico que lo ha convertido en un mutante, como se ve, bastante inestable.

¹⁷⁶ ALARCÓN, T: *Superhéroes: del Cómic al Cine*. Ed Calamar, Madrid, 2011, p.11-13.

Algo parecido vemos en las cuatro películas que retratan a los discípulos del Profesor Charles Xavier, el profesor de mutantes para el bien de la humanidad, *X-Men* (Bryan Singer 2000); pero la televisión apuntaría a la misma gama de tendencias, ya que series como *Héroes* (Tim Kring 2006) parecerían seguir esta misma idea de héroes frágiles y anti-heroicos, montados siempre en el filo del mundo.



X-Men Bryan Singer 2000

Todos estos personajes no pueden ser considerados no-muertos, pero el mundo del cómic también ha mantenido una superficie de contacto con el mundo de los muertos vivientes, como acredita el personaje mitad hombre, mitad vampiro que interpreta WESLEY SNIPES en *Blade* (Stephen Norrington, 1996). O del lado de los zombis, tenemos también el cómic llamado *Los muertos vivientes*, del que se prepara una inminente entrega en celuloide.

Morbius, es otro cómic de la Marvel relacionado con el tema de los vampiros, donde un destacado doctor contrae una extraña enfermedad por la que tiene que beber sangre humana cada cierto tiempo si quiere escapar de la muerte.

Dirigiendo su furia y apetitos hacia aquellos que lo merecen, se convierte en una especie de vampiro justiciero. De nuevo tenemos un personaje bastante más humano que vampírico. Y de nuevo está más inclinado al bien que al mal, como los anteriormente citados.

Quizá deberíamos suponer que la relevancia de estos personajes y estas figuras es tal porque tienen un sentido para nuestra cultura, porque, pese a todos sus simbolismos locales, parecen reflejar en una universalidad de los contextos contemporáneos.

GUILLERMO DEL TORO, responsable de las dos adaptaciones cinematográficas de *Hellboy*, sostiene algo muy similar a esto: «El mundo necesita una nueva mitología, y ésta es la de los superhéroes... Hay una demanda de una mitología fresca y aceptable para los jóvenes. El superhéroe representa al Aquiles, al Héctor de nuestros días. El hecho de que aparezcan cada vez más películas de superhéroes no se debe, sostiene DEL TORO, a una falta de imaginación, sino a la necesidad de crear ficción en un mundo que progresivamente se olvida del aspecto espiritual, que no cree en la magia ni en las cosas abstractas y sólo en lo material y en lo inmediato... Este es un período política y humanamente muy desconcertante, en el que se ha producido un serio retroceso en la línea ética de la humanidad como especie y se requiere de un replanteamiento de la existencia en términos heroicos».¹⁷⁷

La figura mítica del superhéroe «clásico» surgió como una nueva síntesis imaginativa de elementos simbólicos, de un profundo período de crisis cultural.

En el año 1929 la caída del sistema bancario estadounidense golpeó los mercados mundiales sumiendo a la sociedad moderna en una profunda crisis financiera.

Desempleo, hambre, caos e incertidumbre serían los signos de un extenso período que fue denominado «Gran Depresión» y se extendería durante una década, hasta finales de los años 40.

¹⁷⁷ BRONSTEIN, Ch: *Superhéroes: Mitología Moderna*. [en línea] Nov 2009, (revisado 14 de octubre de 2012) Disponible en web: [<http://pijamasurf.com/2012/02/superheroes-y-mitologia-moderna-primera-parte-mitos-y-vinetas/>]

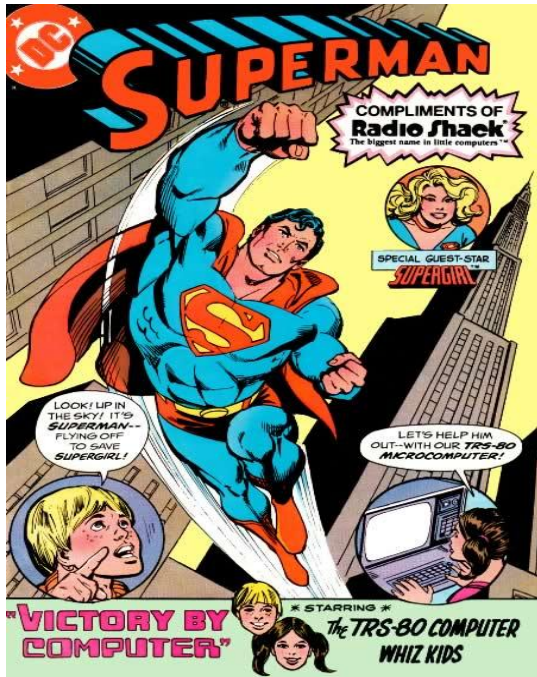
Una profunda desesperanza y una ruptura del optimismo económico que predominaba hasta entonces parecieron apoderarse del mundo occidental.

Durante esta misma época, sin embargo, la historieta popular comenzó a crecer en EE.UU. a pasos agigantados. Los llamados «comic-books», plagados de historias fantásticas de aventuras, misterio y ciencia ficción, comenzaron a multiplicarse. Deudores, por su temática, de las revistas *pulp* del primer tercio del siglo XX, los comic-books se convirtieron pronto en un importante fenómeno comercial, acaso como una respuesta a la necesidad colectiva de fantasía y de símbolos heroicos frente a la oscura perspectiva que el mundo real presentaba. «No es casual que el período que va desde el «crash» de 1930, pasando por los años sangrientos de la revolución española, hasta el comienzo de la segunda guerra mundial, coincida con la aparición de *Superman*, *Batman*, *Capitán Marvel*».

178

Como personaje, Superman sin duda ha trascendido los límites del *comic-book* y su lugar como icono de la cultura popular estadounidense para pasar a ser una figura arquetípica de la imaginación moderna.

¹⁷⁸ MASOTTA, O: *La historieta en el mundo moderno*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 1970, p.p. 9-10.



Cómic **Superman y Batman** 1939 - 1940

Más o menos en los años treinta, dos jóvenes adolescentes de EE.UU. vendían a la compañía editorial DC Comics por 150 dólares los derechos de un personaje particular que pasaría a formar parte de la historia de la ficción universal: *Superman*.

Podemos decir que este «súper-hombre» norteamericano, dotado de fuerza y virtudes, este héroe ideal que representa a la nación americana, fue la respuesta ficcional del capitalismo democrático liberal estadounidense frente al ideal hegemónico de Hitler.

«Muertos están todos los dioses, ahora queremos que viva el superhombre»¹⁷⁹, pronuncia Zarathustra, el profeta de NIETZCHE en 1885.

¹⁷⁹ ALARCÓN, T: Op. Cit. p.25.

En un mundo moderno regido por la industrialización tecnológica y la razón, en que el que los antiguos mitos parecían haber perdido ya todo significado y valor colectivo, nuevos mitos estaban ya emergiendo en su hora más oscura.

Sin sospecharlo ni lejanamente, Nietzsche estaba vaticinando con esas palabras no solo el alzamiento del régimen fascista alemán, sino al mismo tiempo, el surgimiento de los superhéroes.

El código de conducta del superhéroe, a diferencia de los héroes míticos de la antigüedad, se encuentra implícitamente anclado en una moralidad judeocristiana, emparentándolo nuevamente con el caballero andante medieval: altruismo, sacrificio, piedad, sentido de justicia y autocontrol serán los valores centrales de los superhéroes, convirtiéndolos en verdaderos ejemplos de rectitud moral, resplandecientes símbolos de inspiración colectiva.

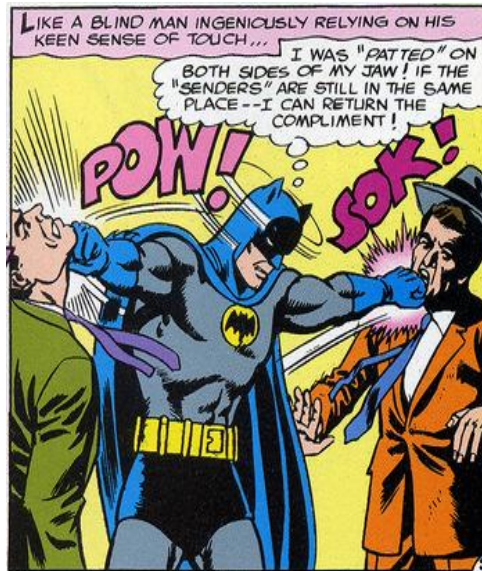
Y en este sentido podría objetarse, como lo hace PEDRO GRANONI en su artículo *Justicieros del Imperio*, que el superhéroe; «defiende un orden económico capitalista, donde rige la propiedad privada de los medios de producción y la distribución desigual de la riqueza (...) sus poderes garantizan la reproducción de dicho orden burgués». ¹⁸⁰

La legalidad del sistema siempre triunfa al final, significando una restitución del orden social alterado al inicio del relato, convirtiendo al género, desde esta lectura, en literatura tranquilizadora, socialmente integradora, que no deja espacio para el cuestionamiento de las estructuras sociales.

Desde una lectura sociopolítica, Superman y Batman pueden verse como las dos caras de Norteamérica: «Superman actúa generalmente de día, sus colores son los de la bandera estadounidense, no tiene nada que esconder, aparece con el rostro descubierto y representa a EEUU tal cual se piensa a sí mismo, fuerte, poderoso e invencible. Batman en cambio actúa de noche, con el rostro enmascarado, representa a su país tal cual es en la

¹⁸⁰GRANONI, P: [en línea] Feb. 2010, (Revisado el 10 de octubre de 2012). Disponible en web[http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/justicieros_del_imperio_los_superheroes_en_la_guerra_contra_el_terror.html]

realidad, sus sombras y dudas nos permitirán conocer la psiquis de los superhéroes». ¹⁸¹



Batman cómic 1940

En muchos casos, quizás sería más adecuado hablar de una ingenuidad ideológica subyacente en los relatos de superhéroes (inconsciente incluso para sus propios autores) antes que de una intención de filtrar deliberadamente contenidos políticos en relatos que se presentan como ideológicamente inocentes.

Sin ignorar esta aproximación crítica, deberíamos tratar de ir más allá de ella, destacando precisamente el punto al que este género presta especial atención: el tema del héroe. Veríamos entonces que los relatos de superhéroes han funcionado (y aún funcionan) maravillosamente como una legítima forma moderna de ese mismo mito que ha fascinado e inspirado la imaginación humana desde los tiempos más antiguos: el del arquetipo del héroe.

¹⁸¹ Ídem.

El héroe es el arquetipo en el que se reúnen todas las virtudes del ser humano idealizadas en su figura. Es aquí donde la aparición en la literatura popular, en el cómic o en el cine, de la figura del Superhéroe parece sustituir a los héroes clásicos que hemos heredado de la tradición grecorromana.

El Superhéroe clásico acaba convertido en un defensor del sistema y del orden social establecido convirtiéndose este tipo de literatura en una «literatura tranquilizadora, socialmente integradora que no deja espacio para el cuestionamiento de las estructuras sociales».¹⁸²

Los cómics han dejado de ser, si es que alguna vez lo fueron, historias inocentes que relatan las aventuras de tipos embutidos en ridículos disfraces.

Las cuestiones que se plantean en los cómics y en las novelas gráficas no son sólo problemas que se han venido tratando en la historia de la filosofía, son la expresión de los problemas que afectan a una sociedad en la que las ideas de justicia, de la acción política, del papel que debe jugar el ciudadano ante las leyes y qué hacer cuando las leyes son contrarias a los intereses de los ciudadanos y a sus convicciones morales, han dejado de ser meros constructos teóricos y exigen una respuesta en la que cada uno deberá decidir de qué lado está.

¹⁸² Ídem.

«En nuestros días, el hombre ha desarrollado extensiones o prolongaciones para realizar casi todos los actos que antes llevaba a cabo sólo con su cuerpo»

Edward Hall

CAPÍTULO II.- EL SER Y LA TECNOLOGÍA

En el advenimiento del cuerpo máquina y de una filosofía mecanicista, en la línea de discusión, LE BRETON manifiesta: «de Versalio a Descartes, de la *Fábrica al Discurso*, se produce un duelo en el pensamiento occidental, es decir, en un determinado nivel, el cuerpo se purifica de toda referencia a la naturaleza y al hombre al que encarnaba. La mente, *res cogitans* cartesiana, es el piloto de la nave, metáfora del cuerpo pensado como máquina».¹⁸³

El mecanicismo establece un nuevo paradigma que posibilita la imaginación de los primeros autómatas, pero también la concepción del individuo inmerso en la revolución industrial, de la misma manera que el organicismo preludia el hombre biónico y ambos las propuestas tecnológicas del universo cibernético.

DESCARTES, fundamenta su discurso filosófico en el «yo pienso» y no en el cuerpo. El cuerpo está supeditado al pensamiento. El autor inventa la subjetividad y a partir de ella determina la substancia pensante. Esto es, se produce un divorcio entre el pienso y la materialidad: una nueva concepción del signo.

Para DESCARTES, hasta el cuerpo del hombre es una máquina. En la estela del *cogito*, el hombre aparece como un autómata al que un alma hizo madurar. Como un reloj compuesto por ruedas y contrapesos considera al cuerpo del hombre. El cuerpo no es más que una constelación de herramientas en interacción, una estructura de engranajes.

¹⁸³ LE BRETON, D: *La sociología del cuerpo*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2008, p. 81.

El hombre de DESCARTES es un collage en el que conviven un alma que adquiere sentido al pensar y un cuerpo, o más bien una máquina corporal, reductible solo a su extensión. El cuerpo es lo indeterminado, va a ser determinado desde el pienso, desde la razón, desde la ciencia.

Una tecnología del cuerpo, prolonga la metáfora del cuerpo máquina en los propios movimientos del cuerpo y racionaliza la fuerza de trabajo. «El saber del cuerpo se convierte en el patrimonio más o menos oficial de un grupo de especialistas, se reivindica el saber biomédico naciente». ¹⁸⁴

Una de las cosas que ahora nos puede ilustrar es el lugar central que tienen las técnicas en el análisis de HEIDEGGER y el desvelamiento del ser-con como uno de sus aspectos centrales. Para HEIDEGGER: «la mundanidad del mundo, como él llama, se presenta a través de lazos técnicos, que revelan una red de equipos y artefactos a mano para la manipulación, y otros seres humanos igualmente ligados. Estos otros no están solo a mano técnicamente (como las herramientas) ni tampoco están presentes científicamente (como los objetos naturales); por el contrario, ellos son como el mismo ser humano que repara en ellos en aquél «ellos están también ahí y ahí con ellos». ¹⁸⁵

Ciertamente, la transición de la caza y la recolección a la domesticación de animales y plantas introdujo una perturbadora transición a la cultura.

Por otra parte la cultura griega clásica estaba cargada de recelo hacia el bienestar y opulencia que las artes o *technai* producen cuando no se las mantiene dentro de límites estrictos. Pues de acuerdo con los antiguos, ese bienestar acostumbra a los hombres a las cosas fáciles, pero la dificultad es lo bello o lo perfecto.

La perfección de cualquier cosa, incluyendo la naturaleza humana, es lo opuesto de lo fácil o débil.

En ningún otro arte es tan frecuente como en la medicina, es lo que piensa SÓCRATES. La actual (*techné*) de la medicina, es una educación en la enfermedad que dilata la muerte en lugar de promover la salud permite al enfermo tener una vida larga y miserable y producir una descendencia semejante a ellos mismos.

¹⁸⁴ LE BRETON, D: Op. Cit. p. 83.

¹⁸⁵ HEIDEGGER, M: *Ser y Tiempo*. Op. Cit. p.p. 45-49.

No es necesario mencionar que la descripción de SÓCRATES se aplica aún con más rigor a la moderna tecnología médica de lo que lo hiciera en ese entonces en Atenas.

Por otra parte, MITCHAM advierte que BACON acepta que la iniciación de las acciones humanas debe estar guiada por el consejo divino. Pero a diferencia de SÓCRATES, BACON mantiene que Dios ha impartido a la humanidad un claro mandato de aspirar a la tecnología como medio para el alivio compasivo del sufrimiento de la condición humana del ser-en-el-mundo. Es importante destacar que la discusión virtual entre SÓCRATES y BACON no es simplemente una discusión entre partidarios anti y pro-tecnología. Sócrates otorga a la técnica una función legítima pero estrictamente utilitaria.¹⁸⁶

BACON sin embargo, basa en última instancia su cometido en algo que se acerca a los principios deontológicos. Ya que nunca considera la evaluación de los proyectos técnicos en general, sino que simplemente defiende de la tecnología en general, pero no expone detalladamente el carácter saludable de las técnicas.

En la misma época, TOMAS HOBBS propone ver la Naturaleza no sólo como producida por un arte divino, sino que en sí misma es el arte mediante el cual Dios ha hecho y gobierna al mundo. La radical distinción entre naturaleza y artificio desaparece. Y plantea: «no hay técnica que ayude a la naturaleza a manifestar su realidad interna, y los seres humanos son libres de perseguir el poder. «Si la naturaleza es otra forma de artificio mecánico, es asimismo razonable pensar en el ser humano como máquina.

¿Qué es el corazón; sino una bomba? ¿Y qué son los nervios, sino otras tantas cuerdas? ¿Y qué son las articulaciones sino unas tantas ruedas? El *homo faber* es otra forma de hombre máquina y viceversa».¹⁸⁷

Consideraremos el aspecto volitivo de la tecnología. En la visión antigua, la tecnología era considerada como un alejamiento de Dios o dioses.

¹⁸⁶ MITCHAM, C: «Tres formas de ser con la tecnología». Revista ANTHROPOS. Barcelona, Marzo, Abril 1989, N° 94-95, p.p. 13-20.

¹⁸⁷ HOBBS, T: *Leviatán. O la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Ed. FCE. Buenos Aires, 2011. p. 374.

En la visión moderna es ordenada por Dios o, con el rechazo de Dios durante la Ilustración, por la naturaleza. Con los románticos, el deseo de la tecnología o mantiene sus cimientos en la Naturaleza, o es separada de toda determinación extra-humana.

En el primer caso, sin embargo, la naturaleza es re-concebida no sólo como un mecanismo sino como un esfuerzo orgánico hacia el desarrollo y la expresión creativos. Desde la perspectiva de la filosofía mecanicista, la tecnología humana es una prolongación del orden mecánico.

No hay un Estado sobre la Naturaleza: el Estado es la naturaleza interiorizada en cada ciudadano como deber. El llamado Estado natural es, en cambio, un artificio análogo al establecido por el estadio orgánico (lo salvaje doblegado por el orden de la palabra efectiva) o por el estadio artesanal (la ciega necesidad mecánica, sin jerarquías teleológicas). A esta *andréia*¹⁸⁸ del Estado se debe, también, la identificación natural entre naturaleza y vida.

El ingeniero se convierte en *científico*. El estadio mecánico salta a un nuevo orden: el de la naturaleza cibernética.

Lo significativo estriba en apreciar cómo la naturaleza se va consolidando a partir de los desechos de la naturaleza mecánica. Esta consistía en un mundo de sólidos, graves, y móviles a través del espacio y un tiempo infinitos. Al igual que los elementos naturales de la nueva era (el hidrógeno y el oxígeno), la electricidad es un excelente ejemplo de explicación de la nueva naturaleza. Pues ella, al igual que los elementos, es un producto artificial del análisis llevado a cabo por experimentación controlada en el laboratorio.

La filosofía de la tecnología ingenieril, o el análisis de la tecnología desde dentro y la comprensión de la forma tecnológica de existir en el mundo como paradigma para comprender otros tipos de acción y pensamientos humanos puede ser el primogénito en orden cronológico.

¹⁸⁸ DUQUE, F: *Filosofía de la técnica de la Naturaleza*. Ed. Tecnos, Madrid, 1986, p. 262.

De buscar una perspectiva no tecnológica para dar origen a una interpretación del significado de la tecnología puede sin embargo pretender la prioridad en el orden de su surgimiento. Lo que podrá ser llamado filosofía de la tecnología de las humanidades o el intento de la religión, la poesía, y la filosofía por buscar una perspectiva no tecnológica para dar origen al significado de la tecnología. Puede también dar prioridad en el orden de su surgimiento. Para BACON podríamos decir que fueron las humanidades las que concibieron a la tecnología y no la tecnología la que concibió a las humanidades.

La primacía de las humanidades sobre lo tecnológico es la base sobre la que descansa la filosofía de la tecnología de las humanidades, por eso puede verse como un intento por discutir y defender esta idea de la supremacía de lo no técnico.

Así, en una paradoja que se convertirá en sello distintivo del romanticismo, ROUSSEAU en su *Discurso sobre las ciencias y las Artes* (1750) critica la idea ilustrada del progreso científico y tecnológico, además se vuelve contra la tecnología, pero en nombre de ideales que están en el corazón de la tecnología.¹⁸⁹

ORTEGA Y GASSET propone el descubrimiento de los medios técnicos para realizar cualquier fin en sí mismo, se convierte en un método o técnica científica autoconsciente. «El tecnicismo de la técnica moderna se diferencia radicalmente del que ha inspirado todas las anteriores. Y es en realidad una nueva manera de funcionar las cabezas que se manifiesta a la par con la técnica en la más pura teoría. El descubrimiento de los medios técnicos para realizar cualquier fin en sí mismo se convierte en un método o técnica científica autoconsciente. La perfección de la técnica conduce para ORTEGA, a un problema moderno sin igual: a esterilizar completamente o atrofiar la facultad imaginativa o de desear, esa facultad autóctona que es responsable, en principio, de la invención de los ideales humanos».¹⁹⁰

¹⁸⁹ ROUSSEAU, J: *Discurso sobre las Ciencias y las Artes*. Ed. Losada, Buenos Aires, 2006, p.p. 74-77.

¹⁹⁰ ORTEGA Y GASSET, J: *Meditación de la técnica*. Ed. Santillana, Lima, 1997, p.88.

Esta perfección de la técnica crea la máquina robótica es la ampliación de nosotros: más fuerte, trabaja más y nunca se cansan. Sin embargo explicamos sus funciones en referencia a nuestras medidas humanas.

En la modernidad, la tecnología era externa a nosotros, mientras en la posmodernidad dicha tecnología nos penetra, se introduce entre las vísceras, decide las sinapsis.

A ratos los robots parecen vivos pero no pasan de ahí. Sin embargo, caemos en continuas paradojas. «Nuestras máquinas están demasiado, vivas como para llamarlas máquinas, y nosotros somos demasiado heterodirigidos para considerarnos abstractamente humanos».¹⁹¹ Se manifiesta que aunque los ingenieros ciberespaciales pronostiquen un momento en el cual podríamos olvidarnos del cuerpo, a la vez no pueden desconocer que la comunidad virtual se origina en lo físico y se vuelve a ello.

LYOTARD en su texto *Si pudiéramos pensar sin cuerpo* (1988)¹⁹², expone las diferencias básicas que existen entre el modo de pensar propiamente humano y el procesamiento de la información efectuado por las computadoras: el hombre no razona en términos binarios, no opera con unidades de información (los bits), sino mediante configuraciones intuitivas e hipotéticas; además, acepta datos imprecisos; no sólo actúa de modo enfocado, sino también lateralmente. Por eso el pensamiento humano es capaz de determinar lo que es importante o no sin tener que examinar exhaustivamente todos los datos y comprobar su relevancia con respecto a la finalidad pretendida.

Tras esta diferenciación básica entre ambos modos de operar, LYOTARD concluye que la mente humana no se limita a razonar lógicamente en un sentido semejante al procesamiento digital de datos, propio de los dispositivos informáticos. Por el contrario, el pensamiento poseería una; «potencia analogizante» inherente, relacionada con las condiciones materiales de la existencia humana, incluyendo el sufrimiento y el sexo.

¹⁹¹ PISCITELLI, A: *Ciberculturas 2.0: en la era de las máquinas inteligentes*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2000, p.150.

¹⁹² LYOTARD, J: «Si pudiéramos pensar sin cuerpo». En *Inhumano*. Ed. Manantial, Buenos Aires, 1999. p.p. 24-31.

LYOTARD da a entender finalmente que; sería imposible pensar sin cuerpo, porque el sufrimiento (¿todavía?) es una experiencia inextricablemente vinculada al cuerpo orgánico.

En las conclusiones de, *¿Qué es la filosofía?*¹⁹³ DELEUZE Y GUATTARI llegan a la trama central y plantean lo siguiente: si las grandes ideas, las emociones profundas y los sentimientos más intensos tuvieran un lugar, una localización precisa en el cerebro, con toda seguridad no sería en esos circuitos electrónicos que la informática pretende replicar; parece mucho más probable que su locus resida en los intersticios. Su ubicación remitirá a «lo más profundo» de las grietas sinápticas, los hiatos, los intervalos y entretiempos de un cerebro inobjetivable, donde penetrar para buscarlos sería crear.

En ese instante inefable en el que el pensamiento se genera en las grietas cerebrales, precisamente, cuando el cerebro se torna sujeto extrapolando su estructura orgánica sin llegar a abandonarla.

Este argumento de DELEUZE Y GUATTARI coinciden con la posición de VARELA: «El cerebro existe en el cuerpo y el cuerpo existe en el mundo».¹⁹⁴ Por eso, ciertas ambiciones de la inteligencia artificial suenan absurdamente ingenuas, entre otros motivos porque suelen apuntar a la fracción de las actividades mentales que puede ser cuantificada: cálculo, abstracciones, razonamiento lógico, es decir, aquellos aspectos en los cuales las computadoras ya hace mucho superaron a los humanos. En cambio, en el terreno de las emociones, los sentimientos, las sensaciones y las pasiones, la tecnociencia sólo ha registrado fracasos al tratar de imitarlos.

Hacer referencia a una era postmaquinica en palabras de J. XIBILLÉ, implica entender que si bien la naturaleza mecanicista forma parte del mundo moderno, en nuestra situación contemporánea se convierte en un substrato profundo de nuestro imaginario en la medida que vamos colonizando otros universos inmateriales.¹⁹⁵

¹⁹³ DELEUZE, G. GUATTARI, F: *¿Qué es la filosofía?* Ed. Anagrama, Barcelona, 2010. p.67.

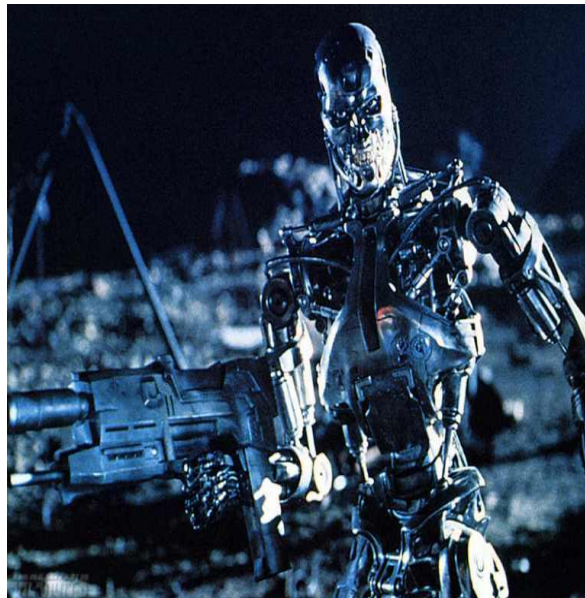
¹⁹⁴ VARELA, F: Entrevista a Hervé Kempf, en la Recherche , N°308, abril 1998, pp. 109-112.

¹⁹⁵ XIBILLÉ, J: «La velocidad de escape y el aligeramiento de los signos». En: Revista de Extensión Cultural. Universidad Nacional de Ccolombia- Sede Medellín. N° 43 (2000) Medellín.

Sostiene XIBILLÉ a partir del análisis de LYOTARD, que las culturas tradicionales comienzan a entregar sus antiguos dispositivos de la memoria individual y colectiva a los nuevos dispositivos tecnológicos—cuerpo, territorio, la sangre, el lenguaje—, entran desmaterializados en la redes digitalizadas que ya no necesitan un territorio determinado para operar: culturas desterritorializados. Finalmente podemos agregar que responsabilidad y tecnología, en este momento de la historia, tienen que ser consideradas como *vis a vis* ¹⁹⁶ una con otra.

La tecnología, que nos despoja sistemáticamente de responsabilidad (al delegar todo a los expertos) representaría la victoria del mal. Pues si todo se nos hace, si no podemos ejercer nuestra responsabilidad, ya no somos humanos.

Cuando hacemos alusión al cuerpo, lo hacemos como si fuera una circunstancia inmediata a nuestro yo más íntimo. La incertidumbre nos ubica en la ambigüedad ¿tenemos un cuerpo o él nos tiene? La carnalidad nos confronta con nuestra infinitud por aquello del temor a desvanecerse.



J. Cameron *Terminator* 1984

¹⁹⁶ MITCHAM, C: Op. Cit. p. 89.

Para FÉLIX DUQUE; «la técnica en el hombre moderno distingue planos de realidad total, de un lado, la racionalidad del proyecto, del otro, el significado social».¹⁹⁷ De un lado, la naturaleza, se ofrece dócilmente a la experimentación. De otro lado, la cultura, como constelación de valores.

La lucha contra el cuerpo revela cada vez más la representación que la sustenta: el miedo a la muerte. De la admiración ante la «máquina maravillosa», el discurso científico o técnico pasa rápidamente a la postura en pro de la fragilidad que la caracteriza.

Hoy no sólo existe una correlación entre el hombre-máquina, como lo sería un humano usando una herramienta, sino que las nuevas prótesis cibernéticas han dado origen a una progresiva simbiosis entre el cuerpo y la máquina que se va abriendo paso a paso en el organismo.

El hombre construye artefactos, instrumentos y máquinas con las que termina fusionándose y automatizándose cada vez más.

«El cuerpo se va «robotizando».¹⁹⁸ Al parecer, lo que tenemos al frente es una remodelación del cuerpo humano mediante la tecnología.

¹⁹⁷ DUQUE, F: *Filosofía para el fin de los tiempos. Tecnología y Apocalipsis*. Ed. Akal, Madrid, 2002, p. 63.

¹⁹⁸ SIBILIA, P: *El hombre postorgánico: Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Ed. FCE, Buenos Aires 2005,p. 160.

2.1.- El dolor de un cuerpo

La enfermedad no es percibida ni tratada como el efecto de la aventura personal de un hombre inscrito en una sociedad y en un tiempo dado, sino como el defecto anónimo de una función o de un órgano.

El dolor físico derivado de la propia enfermedad provoca estrés. Un cuerpo con dolor es un cuerpo vencido, deja en segundo plano el resto de las actividades orgánicas creando un estado de vulnerabilidad.

El síntoma subjetivo actual se revela en la voluntad de huir del dolor, que se corresponde con el temperamento adictivo de esta época. Esa fuga se vuelve desorganizada en cuanto no se ha pertrechado al alma para administrar la experiencia del sufrimiento.

El cuerpo en vez de servir de escudo recibe el impacto del dolor en todos sus poros a la vez, y la subjetividad dañada sólo puede aspirar a la ayuda que pueda ser proporcionada por asistentes tecnológicos.

¿El cuerpo como enemigo? La aparición de la enfermedad en los cuerpos puede sorprendernos en cualquier momento de la vida. La toma de conciencia de la fragilidad del cuerpo y de nuestra existencia puede crear un rechazo hacia el cuerpo, olvidando que somos un sistema complejo e interdependiente y que la existencia está sujeta a las limitaciones propias de la naturaleza humana.

«El hombre está concebido como el fantasma reinante en un archipiélago de órganos y funciones metodológicamente aislados los unos de los otros. Además, a través de la herencia de la filosofía mecanicista, el cuerpo se asimila a una máquina sofisticada y la medicina puede entenderse, como «la ciencia de las averías». ¹⁹⁹

Para un cierto discurso médico el cuerpo no merece de forma rotunda una apelación tal. Él envejece, su precariedad le expone a lesiones irreversibles. Ni goza de la permanencia de la máquina, ni dispone de las condiciones que permitan controlar el conjunto de procesos que se ponen en juego.

¹⁹⁹ LE BRETON, D: Op. Cit. p. 202.

De modo que los seres humanos no se encuentran con nada nuevo cuando se exponen a sí mismos a la subsiguiente creación y manipulación y no hacen nada perverso si se cambian a sí mismos auto tecnológicamente.

El dolor y la muerte son el precio a pagar por la perfección relativa del cuerpo, lo simbólico de su vasallaje a la historia personal de un actor sumergido en una sociedad, el placer y el dolor son los atributos de la carne, implican el riesgo de la muerte y de lo simbólico social. La máquina es igual, quieta, no siente nada porque escapa de la muerte y de lo simbólico.

Para la tecnociencia, la carne del hombre está dispuesta a la confusión. La metáfora mecánica aplicada al cuerpo resuena como una reparación para conferirle a éste una dignidad que no sabría tener siquiera siendo simplemente un organismo.

Nostalgia de una condición humana que no estaría más en deuda con el cuerpo carnal, lugar de la caída, de la precariedad, pero que accedería por último al cuerpo glorioso creado por la tecnociencia. El cuerpo, vestigio multimilenario del origen no técnico del hombre.

En nuestra cultura, el cuerpo ha estado asociado a dos principios: el placer y la muerte. El cuerpo gozoso, alegre, expansivo, afirmativo ha dado lugar a discursos de carácter hedonista, desde la antigüedad grecorromana hasta nuestros días. El cuerpo doloroso, sufriente, herido de muerte, melancólico, temeroso ha generado en cambio un discurso ascético interesado sólo por la conservación física o por la salvación del alma. Este cuerpo, gozoso y doloroso, ha sido sometido a rígidos controles morales, a vigilancias políticas, a exámenes médicos y psicológicos interminables.

«El poder-saber toma a su cargo la vida y eso le da acceso al cuerpo».²⁰⁰ Eso le convierte en un agente de modelación y transformación de la vida humana.

Empiezan a proliferar las tecnologías que van a invadir el cuerpo, la salud, las maneras de alimentarse y de habitar un espacio. Se toman medidas masivas de intervención que no sólo apuntan a cada cuerpo individual sino también al conjunto del cuerpo social. El espacio entero de las existencias se politiza.

²⁰⁰ FOUCAULT, M: *Historia de la sexualidad. Vol. 1. La Voluntad de Saber*. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2011, p.83.

Por ello, una de las características de la modernidad es según GIDDENS; «el reconocimiento de que la ciencia y la tecnología tienen un doble filo y crean nuevos parámetros de riesgo y peligro, al tiempo que ofrecen posibilidades beneficiosas para la humanidad».²⁰¹

El progreso científico y médico genera nuevas soluciones técnicas que cambian el significado del cuerpo. Estas técnicas han permitido que tras la muerte de una persona se puedan donar sus órganos y seguir viviendo en otros cuerpos, o pueden dejar una parte de su material genético en espera de que algún día una mujer logre una gestación. La muerte ya no sería el fin terrenal de un individuo.

Las últimas décadas han sido testigo de avances espectaculares en los resultados de la aplicación de técnicas médicas.

El trasplante de órganos ha supuesto un salto importante hacia adelante en la lucha por la vida, en la lucha contra la muerte.

Ya BATAILLE en *El ojo pineal* (1930), proponía y apelaba a una parte anatómica del cuerpo humano. El lugar utópico de la anatomía, su parte mítica, servía bien a los propósitos de BATAILLE para denunciar la insuficiencia estructural del cuerpo humano, determinada por la contradicción existente entre el eje vertical de su posición evolutiva y el eje horizontal de la disposición de los órganos de la visión.

Poco a poco va ganando la partida el discurso de la inmortalidad como en la lógica productiva del neoliberalismo imperante, se sustituye un cuerpo glorioso (BARTHES) por otro bajo la consigna de *carne fresca*.

Los cuerpos que somos, cada uno de nuestros cuerpos, han de sobrevivir a los procesos biológicos de la enfermedad y la vejez con ropas rejuvenecedoras, para ser admisibles en nuestra apariencia y éxito social.

²⁰¹ GIDDENS, A: *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*. Ed. Península, Barcelona, 1994, p. 216.

Desde esta perspectiva, y en consonancia con el planteamiento de REMEDIOS ÁVILA en *El cuerpo y la composición una reflexión metafísica sobre el dolor* (1999), consideramos que lo que nos une y puede unificarnos es la experiencia común y universal del dolor, esa experiencia en la que se astilla la conciencia y en la que nuestra subjetividad violentada se vive como mismidad sacudida con el sentimiento de que el dolor propio y su lacerante presencia son intransferibles.²⁰² Cuerpos gloriosos por un momento, pero atemorizados desde nuestra gloria fugaz; cuerpos siempre vulnerables expuestos a los avatares de la vida y a las presiones de las convivencias. Al decir de MERLEAU-PONTY; «El cuerpo: ese objeto que nunca nos abandona».²⁰³

²⁰² ÁVILA, R: «El cuerpo y la composición una reflexión metafísica sobre el dolor». En ROMERO, D. BOSCO, J: (Coord.) *Variaciones sobre el cuerpo*. Ed. Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, Sevilla, 1999, p.p.11-30

²⁰³ MERLEAU- PONTY, M: Op. Cit. p.167.

2.2.- El hombre como homoplasta

Muchos opinan que a través de la genética surgirá un hombre perfecto, pero la vanguardia no es la elaboración de las cosas perfectas sino de las cosas nuevas, inusuales, interesantes.

Quizá, en el futuro tendremos cuerpos más interesantes de los que tenemos hoy. Tal vez tenga lugar finalmente la desbanalización del hombre, que hasta ahora ha permanecido en un centro indefinible entre identidad y diferencia. Así se franquea el límite, en el que la vanguardia clásica deja de evolucionar, marcado por la banalidad del cuerpo humano.

«En vez de la pregunta acerca de cómo podemos entender al hombre que existe, se nos plantea la pregunta acerca de cómo generamos un hombre nuevo, distinto». ²⁰⁴ Tal vez la genética ponga en nuestras manos los medios necesarios y reemplace así a la hermenéutica y a las humanidades por una tecnología genética.

El cuerpo como objeto central de control tecnológico está siendo redefinido. Sus partes son fuentes de vida pero no vida en sí mismas. Quizás la ciencia y tecnología están todavía lejos de la creación de vida y de la conquista de la muerte, pero sin duda están redefiniendo y transformando ambos conceptos. Y en ese proceso abren las puertas a la transformación de valores, creencias y actitudes sociales basadas en las definiciones de vida y muerte.

«El trasplante de órganos es un aparato tecnológico que en sí mismo encarna también elementos conservadores junto a fuerzas de cambio y transformación. El control sobre los cuerpos y sus partes queda reforzado como mecanismo de prolongación de la vida». ²⁰⁵

²⁰⁴ GROYS, B: *Política de la Inmortalidad*. Op. Cit. p. 209.

²⁰⁵ MONTSERRAT, J. RODRIGUEZ, J: *El cuerpo humano y las nuevas tecnologías médicas: Hacia una redefinición del principio y e fin*. Op. Cit. p.p. 192-193

Todas las categorías de lo ajeno se dan cita en la realidad clínica: cuerpos extraños como miembros artificiales y mecánicos; órganos extraños como máquinas naturales trasplantadas o aloplastias puramente sintéticas.

Ojos artificiales como ópticas invasoras y no invasoras para la inspección de la antigua oscuridad del cuerpo: embarazos artificiales mediante prótesis placentarias y úteros artificiales.

La prótesis actual se ve sobrepujada por el empuje de la genética hacia lo sintético, donde los hombres adquieren el poder de dar órdenes biológicas alternativas.

Aquí aparecen en el horizonte seres vivos artificiales y tecnogénéticos. Se hace necesaria una ontología de las realidades protéticas.²⁰⁶

PAUL RABINOW en su artículo titulado, *Artificialidad e Ilustración: de la sociobiología a la biosocialidad* (1996) comenta que, en el futuro, la nueva genética dejará de ser una metáfora biológica de la sociedad moderna para convertirse en una red de circulación de términos de identidad y lugares de restricción, alrededor de los cuales y a través de los cuales surgirá un nuevo tipo de autoproducción, que llamaremos biosocialidad.

Si la sociobiología es cultura construida sobre la base de una metáfora de la naturaleza, en la biosocialidad la naturaleza será modelada sobre la base de la cultura entendida como práctica.

La naturaleza será conocida y rehecha a través de la técnica y finalmente se convertirá en algo artificial, al tiempo que la cultura se convierte en algo natural. De realizarse tal proyecto, sería la base para superar la oposición naturaleza/cultura.

La disolución de la categoría de lo social supondría un paso decisivo para superar la oposición naturaleza/cultura. «Cuando hablamos de sociedad como estilo de vida completo de un pueblo, entonces la sociedad y las ciencias sociales son el modelo básico de la modernidad».²⁰⁷

²⁰⁶ SLOTERDIJK, P: *Has de cambiar tu vida*. Op. Cit. p. 236.

²⁰⁷ RABINOW, P: «Artificialidad e Ilustración: de la Sociobiología a la Biosocialidad.» En CRARY J. KWINTER, S: (Comp.) *Incorporaciones*. Op. Cit. p. 211.

En las cuatro conversaciones que contiene *Política de la inmortalidad* (2008), GROYS desgrana, de la mano de THOMAS KNOEFEL, la morfología filosófica del paisaje cultural actual.

El autor se suma a esa larga tradición de autores que consideran que es posible tender un puente entre nuestras condiciones de interpretación y las manifestaciones de la cultura. En una de las cuatro conversaciones sostenida entre los filósofos, THOMAS KNOEFEL pregunta: ¿Usted compara a los museos con el culto a los muertos de los egipcios. Ahora bien, parece que el cuerpo biotécnico manipulado o engendrado por clonación fuera una especie de momia posthistórica, un muerto, un cadáver que no puede morir. ¿Qué diferencia a una momia egipcia de un cuerpo tal, de un donante de órganos, que es atendido en sus funciones vitales por una máquina que no puede desintegrarse, descomponerse? ²⁰⁸

GROYS introduce la idea de que nosotros somos museos de los genes y al respecto explica; «La genética ofrece un camino para radicalizar la idea del museo. Nosotros somos los museos de los genes. Mediante la genética, el hombre mismo se ha convertido en un museo ambulante». ²⁰⁹

Si hay que tomar en serio la genética esto significa que todos estamos desde un comienzo muertos, en el sentido de que lo que nos convierte en vivos es una colección de genes que heredamos de nuestros ancestros.

La innovación es una operación que hace que pase el pasado, que convierta eso que es, en pasado, en algo que ya ha devenido y no vale más. Esto significa entre otras cosas la abolición de las humanidades clásicas, en un sentido hermenéutico que cuando vemos a los hombres no sabemos lo que se esconde en ellos. Las humanidades se basan en estas premisas. Lo interno del hombre se revela y nosotros interpretamos con la genética caduca todo el ceremonial porque la genética demuestra ya el interior del hombre.

²⁰⁸ GROYS. B: *Políticas de la Inmortalidad*. Op. Cit. p. 206

²⁰⁹ GROYS. B: Op. Cit. p. p. 207-208

Sabemos que es el hombre ya desde el comienzo, en el sentido clásico de la palabra.

La clonación, la producción del hombre nuevo, son demonizadas incluso antes de que se sepa si es posible lograrlas. Esta exclusión apresurada de los hombres producidos artificialmente, que no existen aún, pareciera ser el síntoma más claro de la concepción fundamentalmente racista del hombre.

En el caso de los trasplantes la prolongación de la vida implica una redefinición de muerte, y por tanto de la esencia de la vida y de la persona, la muerte de una persona se convierte en vida para otra.

Se define al hombre de hoy como homoplasta: «El que es capaz de hacerse a sí mismo otra vez, de hacer su propio crecimiento». ²¹⁰ En su intento por resolver las causas patológicas de la esterilidad, las expertas/os se encuentran ante una situación en la que pueden intervenir en el inicio de la vida humana y por tanto traspasar los límites de antaño de lo sagrado.

El cuerpo de los futuros seres humanos puede llegar a ser una expresión de elecciones y opciones. El conocimiento científico y tecnológico abre la posibilidad, a los expertos de modelar a los seres humanos, probablemente a aquellos que puedan financiarlo.

La ciencia y la tecnología como supuestos solucionadores de problemas pueden verse orientadas a lograr el producto corporal perfecto; hacia un futuro en que las diferencias sean definidas como defectos corregidos por la técnica.

En *Manifiesto para cyborg* HARAWAY afirma: «aceptar la responsabilidad de las relaciones sociales de la tecnología significa rechazar una metafísica anti-ciencia una estigmatización de la tecnología lo que implica aceptar la tarea de construir los límites de la vida diaria en conexión parcial con los otros en comunicación con todas nuestras partes». ²¹¹

Desde una perspectiva histórica, DAGOGNET identifica tres revoluciones importantes en nuestra actitud hacia el mundo.

²¹⁰ JERÉZ, M. RODRÍGUEZ, A: «El cuerpo humano ante las tecnologías médicas.» en Revista REIS, Octubre-Diciembre de 2004, No 68, p. 181.

²¹¹ HARAWAY, D: *Manifiesto para Cyborg: tecnología y feminismo socialista al final del Siglo XX*. Ed. Cátedra, Madrid, 2005, p. 191.

La primera fue la posibilidad de la mecanización del mundo, asociada con Galileo; la segunda, la Revolución Francesa, que mostró a la humanidad que las instituciones eran de su propiedad y que, en consecuencia, los hombres podrían convertirse en dueños de los vínculos sociales.

La tercera instancia que ahora depende de nuestra voluntad no se refiere al universo ni la sociedad, sino a la vida misma.²¹²

Sostiene que la naturaleza lleva milenios sin ser natural, en el sentido de haber conservado su pureza, y de no haber sido tocada por la acción humana.

Va incluso más lejos y afirma que el carácter maleable de la naturaleza revela una invitación a lo artificial. La naturaleza es un *bricoleur* ciego, una lógica primaria de combinaciones que produce infinidad de diferencias posibles.²¹³

El término *manipulación* conlleva las ambigüedades correspondientes, que implican tanto una urgencia por dominar y disciplinar como un imperativo de mejorar lo orgánico.

El reto de la artificialidad y la ilustración consiste en enfrentarse a la complejidad. Recordemos que la tecnociencia contemporánea constituye un saber que anhela superar todas las limitaciones derivadas del carácter material del cuerpo humano, a las que entiende como obstáculos orgánicos que restringen las posibilidades y ambiciones de los hombres. Uno de esos límites corresponde al eje temporal de la existencia.

La especie humana parece teñirse de una corporeidad que recuerda demasiado la humildad de su condición.

Reconstruir el cuerpo humano parece el desafío al cual se unen estos nuevos ingenieros de lo biológico.

En el caso de que se quiera argumentar a favor de la singularidad del hombre individual desde una perspectiva genética, esto presupone un espacio supratemporal de comparación entre distintos programas genéticos que, por otra parte, sólo pueden ser hallados en este espacio.

²¹² DAGOGNET, J: *Introducción a la medicina experimental*. Ed. Flammarion, París, 2008, p. 34.

²¹³ Ídem. p.34.

Entonces, el hombre también es banal cuando su programa genético es original, singular.

Por eso no hay que tomar en serio el discurso que busca la causa de la diferencia cultural en las diferencias entre los hombres. Las diferencias surgen, sólo en un espacio de la comparación estable, duradero, potencialmente eterno.

El hombre, sin embargo, vive demasiado poco tiempo y no tiene lugar en ese espacio; por eso los otros hombres nos parecen al mismo tiempo muy distintos y totalmente iguales.

«Es este cuerpo grotesco, como lo describe muy bien Bajtin, o este cuerpo sin órganos del que habla Deleuze, en que todos los estados corporales se mezclan simultáneamente». ²¹⁴ Éste es un sueño típicamente intelectual. Todo fluye porque el intelectual mismo empieza a fluir, y a eso se lo considera divino.

Así, la biotecnología o la medicina moderna privilegian al mecanismo corporal, la disposición en engranajes de un organismo percibido como una colección de órganos y de funciones potencialmente sustituibles. «El sujeto, en tanto que tal, aparece como residual, sólo se lo trata indirectamente por medio de una acción que tiende a la organicidad.

La versión moderna del dualismo opone al hombre a su propio cuerpo ya no como sucedía antiguamente, donde se enfrentaba el alma o el espíritu al cuerpo». ²¹⁵

²¹⁴ GROYS, B: Op. Cit. p. 137.

²¹⁵ JERÉZ, M. RODRÍGUEZ, A: «El cuerpo humano ante las tecnologías médicas.» en Revista REIS, Octubre-Diciembre de 2004, p. 182.

2.3.- La Era de la fusión: de las prótesis mecánicas al biodiseño

Las primeras herramientas de la humanidad fueron objetos que se encontraban por casualidad en la naturaleza, como los palos que se empleaban para desenterrar raíces y las piedras que se utilizaban para abrir nueces. Nuestros antepasados necesitaron decenas de miles de años para inventar una hoja con filo. Hoy construimos máquinas con mecanismos complejos y finamente diseñados, pero, considerada en escala atómica, nuestra tecnología aún es muy tosca.

Las biotecnologías a menudo consideran al cuerpo como un borrador a rectificar, mediante las técnicas de selección, de eugenismo y de biodiseño. La liberación del cuerpo natural de sus límites espaciales y de sus obligaciones llevaría a considerar el cuerpo como espacio ficcional, inmaterial, sin fronteras y sin distancias.

LE BRETON nos habla acerca de las características que posee la miniaturización que se implanta al interior de los cuerpos en el tiempo presente. Este hecho hace posible la interrelación de la carne, y las máquinas en el cuerpo, como ya ocurre con las personas que llevan marcapasos o válvulas artificiales en el corazón.²¹⁶

Este postulado científico insinúa que el cuerpo alcanzará un máximo potencial tanto físico como mental a través de la unión de elementos orgánicos y tecnológicos, del reemplazo de fragmentos del cuerpo por partes completamente artificiales, de la sustitución del tejido natural por tejido sintético.

²¹⁶ LE BRETON, D: *Antropología del cuerpo y modernidad*. Op. Cit. p.51.

Y explica; «Con los clones tocamos la imbricación de la maquinaria industrial y lo vivo. Con los tecno-trasplantes se pueden suplantar órganos. Las prótesis adicionales existen ya, y ahí se localizará esta otra mecanización-motorización de lo vivo que es el genio genético, es decir, la posibilidad informática de programar células y de producir organismos transgénicos clonados en el reino vegetal y animal (como hoy se les conoce). Esta tercera revolución es inconmensurable con relación a las otras, puesto que de aquí en adelante el robot ya no es el doble del hombre que se encuentra junto a él, sino que penetra en el interior mismo de lo vivo». ²¹⁷

Los tratamientos con la bioingeniería han reducido la cantidad de víctimas del cáncer, de enfermedades cardiacas y de una gran variedad de los problemas de la salud. Ahora se realizan un significativo progreso en la comprensión de la base del procesamiento de información de la enfermedad.

Dada la posibilidad de elegir, la gente preferirá preservar sus huesos de la ruina, mantener flexible la piel y fuertes y vitales sus sistemas biológicos. La mejora de la vida mediante implantes nerviosos, será algo muy solicitado.

Una de las modificaciones más importantes del dejarse tratar por algo externo entra en juego cuando el sujeto visita a su médico. «Aunque la reciente cultura del dejar-se-hacer-algo, que he caracterizado aquí como un dejarse operar, ha generalizado la figura del cliente, en el área de la medicina. Aparece una forma de pasividad más antigua, para la que, tradicionalmente, se ha reservado la expresión de «paciente», lo que del lado médico articula ese principio fundamental que dice *vulnerando sanamus* (sanamos hiriendo) se traduce, del lado del paciente, en esta hipótesis: al dejarme herir por manos competentes hago un servicio a mi curación». ²¹⁸

²¹⁷ LE BRETON, D: *La sociología del cuerpo*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2008, p. 78.

²¹⁸ SLOTERDIJK, P: *Has de cambiar tu vida*. Op. Cit. p. 481.

«Recordemos por ejemplo el *ether day* ²¹⁹ el cual se transformó en la situación antropotécnica de la modernidad de forma más radical que cualquier otro acontecimiento político o innovación técnica ocurridos desde entonces, incluyendo los experimentos biopolíticos de la Revolución rusa y todos los intentos de manipulación genética. El 16 de octubre de 1846 sería una fecha clave en la historia del hombre operable: desde entonces, el radio de acción del dejarse operar por cirujanos ha experimentado, gracias a las posibilidades encontradas por ese dejarse anestesiar, una enorme difusión». ²²⁰

A consecuencia del desarrollo de nuevos narcóticos, como el Eviapan (1932) o el Propofol (1977) así como de los altamente eficaces derivados del opio, están a disposición de la anestesia profesionaliza una serie narcóticos que permiten una notable reducción del tiempo del despertar de la anestesia; gracias a una investigación intensa, el narcótico casi se ha convertido en algo totalmente dominable. El resto de la optimización de la anestesia lo hace la continua mejora de los aparatos pertinentes.

Pero esta es otra de las pendientes resbaladizas. En efecto, no hay un punto donde detener esta progresión, hasta que la especie humana haya reemplazado en gran escala el cerebro y el cuerpo que la evolución les proveyera en un primer momento.

Según una visión entusiasta de la criónica, es posible reconstruir los órganos enfermos: «Estaremos en condiciones de reconstruir cualquiera de nuestros órganos y sistemas corporales o todos ellos y hacerlo en el nivel celular». ²²¹

Si la prótesis habitual era mecánica y servía para la reparación o reemplazamiento de un órgano desfalleciente, la prótesis de vanguardia tiende a fusionarse con el sistema nervioso, creando un vínculo absolutamente inédito en la tradicional dicotomía cuerpo-mente; inaugurándose la tricotomía cuerpo, mente, máquina.

²¹⁹ WILLIAM MORTON, dentista estadounidense, quien demostró públicamente un 30 de septiembre de 1846 el poder anestésico del éter mediante una operación de extracción dental. Este evento se celebra actualmente en hospitales y escuelas de medicina en todo el mundo como «Día de éter». Morton murió en 1868, y su tumba en el cementerio de Cambridge lleva el siguiente epitafio: Inventor y revelador de la anestesia de inhalación: ante quien, en todo tiempo, la cirugía fue agonía. En FENSTERM J: *Ether day*. Ed. Harper Collins Publisher, New York, 2001, p. 5.

²²⁰ SLOTERDIJK, P: Op. Cit. p.p. 483-484.

²²¹ KURZWEIL, R: *La era de las máquinas espirituales*. Ed. Planeta, Barcelona, 1999, p. 197.

A esto lo podríamos denominar; la «era de la fusión»²²² Este cuerpo máquina está construido por un saber tecnificado, mantenido por un saber médico, y listo para funcionar en una era que se caracteriza por su hedonismo. Medicina y tecnología aplican, en complicidad, sus posibilidades (implantes cerebrales, trasplantes, autotrasplantes de células etc.), generando una nueva máquina.

Las prótesis se han vuelto interiores e integradas, como el marcapasos cerebral (de reciente invención) cuyo fin es estabilizar la actividad bioeléctrica de quienes padecen Parkinson, por ejemplo.

Una de las ideas de evolución que importa conservar es la construcción de nuestro cuerpo a partir de células. Este enfoque retendría muchas de las cualidades benéficas de nuestro cuerpo. Hay una larga lista de enfermedades, efectos del envejecimiento y limitaciones que intentamos dominar alterando el código genético que controla nuestras células.

Un humano creado por la ingeniería genética no sería más que un robot de segundo orden, diseñado bajo la orientación de síntesis proteínica.

Un problema muy importante en medicina es la evolución de las enfermedades. Por supuesto, existen nuevos factores externos, nuevas formas de microbios o virus, nuevas condiciones sociales. Pero también existen una sintomatología, la agrupación de síntomas: en una escala de tiempo muy corta, los síntomas dejan de agruparse del mismo modo y se aíslan enfermedades que previamente se habían dividido entre varios contextos diferentes.

La historia de la medicina está hecha en estos agrupamientos, estos aislamientos, estos reagrupamientos que de nuevo aquí se hacen posibles con los avances tecnológicos, pero no son determinados por ellos.

El descubrimiento de la enfermedad de estrés, (ansiedad, depresión, frustración, agresividad, etc.) En la que el desorden ya no lo produce un agente atacante, sino reacciones defensivas no específicas con las que no se cuentan o que se han agotado.

Muchos autores, entre ellos TROTSKI, no se dieron por satisfechos con la exigencia de una transformación de la psique, sino que prometieron incluso una reconstrucción genética del ser humano, y hasta una reforma de alcance cósmico: entre las reivindicaciones revolucionarias ocupaba un puesto eminente la optimización física del hombre mediante la eliminación de las variantes enfermas y de menos valor.

Salta a la vista la analogía con las especulaciones del racismo científico en torno al cultivo de lo humano durante la dictadura nazi en Alemania. De hecho, la cotidianeidad iniciada tras 1917 imponía ya a la masa de la población la disposición a dejarse operar por los funcionarios del Estado revolucionario.

«Sólo se podía forzar el advenimiento del hombre nuevo si los humanos actuales estaban dispuestos a someterse a operaciones a carne viva. La revolución rusa no fue, por su diseño, ningún acontecimiento político, sino un movimiento antropotécnico revestido con hábitos político-sociales, basado en la exteriorización total de un imperativo absoluto». ²²³

Por otra parte, las revistas médicas de después de la Segunda Guerra Mundial estaban llenas de exposiciones sobre el estrés en las sociedades modernas y el nuevo ordenamiento de las enfermedades que podía extraerse de él.

Mecanismos de defensa que ya no reconocen las células del organismo al que se suponen que protegen o agentes externos que hacen que a esas células les resulte imposible distinguirlos de los demás. El *sida* queda en algún lugar situado entre estos dos polos de estrés y autoinmunidad.

La razón inmunitaria global se encontraría a un nivel más alto que todo aquello que pudieron lograr sus anticipaciones en el idealismo filosófico y en el monoteísmo religioso. Por este motivo, la inmunología general sería la sucesora legítima de la metafísica, constituyendo la teoría real de las llamadas religiones.

²²³ SLOTERDIJK, P: Op. Cit. p.p. 496-497

Quizá nos estemos dirigiendo hacia enfermedades sin médicos o pacientes, como dice DAGOGNET en sus análisis de la medicina contemporánea: con imágenes más que síntomas y portadores más que víctimas.²²⁴

Es un problema para el sistema del bienestar, pero también es preocupante en otros aspectos. Es sorprendente cómo este nuevo estilo de enfermedad se parece a una política o estrategia globales.

Nos habla de que el riesgo de guerra no proviene sólo de un potencial agresor externo específico, sino de nuestras reacciones defensivas fuera de control o rotas (que es el razonamiento para el control adecuado de los sistemas de armas atómicas). Ahora nuestras enfermedades siguen el mismo modelo: nuestra política mundial se corresponde con nuestras enfermedades.

Los homosexuales están en peligro de que se les asigne el papel de cierto agresor biológico, del mismo modo que las minorías o los refugiados cumplirán el papel de enemigo. Hay una razón más para insistir en que se rehúse esta imagen dual de enfermedad y sociedad. Hacer al cadáver visible a finales del siglo XX es, por tanto, limpiar para ver los tipos, para sacar a la superficie las líneas indefinidas y variables que distinguen lo vivo de lo muerto.

«El cuerpo se convierte en cadáver; discuten cómo, cuándo, y en qué circunstancias deberíamos emplear o rechazar las técnicas médicas para prolongar la vida; establecen claras distinciones entre lo vivo y lo muerto. Las autoridades ofrecen respuestas, aunque conflictivas».²²⁵

El ser humano, en definitiva, vive con prisa porque se valora la vida como un tiempo que está constantemente amenazado por la enfermedad y la muerte.

La visión del cuerpo enfermo y la intervención sobre él dan lugar a una serie de sentimientos.

La visualización de un cuerpo disminuido en sus capacidades hace reflexionar sobre la fragilidad humana. Ante la situación de enfermedad o de riesgo vital, el cuerpo es abordado por diferentes vías, las diferentes prácticas médicas trabajan sobre el cuerpo enfermo a su libre disposición.

²²⁴ DAGOGNET, J: Op. Cit. p.p.34-35.

²²⁵ CRARY J. KWINTER, S: (Comp.) Op. Cit. p. 507.

Según SLOTERDIJK: «Las relaciones modernas se caracterizan por el hecho de que cada vez más los individuos, que son autocompetentes, usan la competencia operativa de los otros para que influya en ellos mismos. La retroacción de ese dejarse operar sobre el operarse a sí mismo la llamo la encorvadura autooperativa del sujeto moderno». ²²⁶

Ésta se basaría en una fuerte evidencia: quien permita a otros que hagan directamente algo en él, hace algo para sí mismo. Lo que llevaría a un modo transformado de integración del padecer en el hacer. El sujeto competente tiene que prestar atención no sólo a la ampliación del radio de sus propias acciones, sino que está obligado asimismo a desarrollar su competencia de ser tratado por otros.

²²⁶ SLOTERDIJK, P: Op. Cit. p. 477.

2.4.- Arte robotizado

En 1992 se llevó a cabo la primera exposición *Posthuman* donde se hizo énfasis en la reorganización tecnológica del cuerpo y consecuentemente de los sentidos y de la psique, para así desentrañar las condiciones sociales y culturales de nuestra época.

Así, podemos decir que *lo nuevo* es una ley que también está vigente en la posmodernidad. Se reflexiona sobre el cuerpo como un organismo manipulado, de ese organismo como una atrocidad y de esa atrocidad exhibida como cualquier artefacto.

Si el arte por ejemplo ha dejado de representar el mundo visible, entonces—siguiendo esa lógica—debe representar, para seguir teniendo derecho a existir, una realidad oculta, interior; en otro caso, el arte vendría a ser la expresión injustificada y moralmente condenable de la mera búsqueda de lo nuevo por lo nuevo.

En la posmodernidad y rehén de una sociedad de la industria informática, de las nuevas tecnologías, del consumo y de la genética, aparecen como nuevos acercamientos al cuerpo que lo consideran como sostén de lo falso, de lo artificial y lo simulado más allá del ilusionismo vinculado al discurso clásico de la representación.

Al parecer en el futuro, lo nuevo hay que imaginárselo como una interminable variación de lo ya existente. La innovación no opera con las cosas mismas, sino con las jerarquías culturales y los valores, o sea transmutar el valor de algo visto y conocido desde siempre.

Tal y como es propuesta por el arte del siglo XX, la «imagen-cuerpo» señala, en sustancia, una doble evolución contradictoria: de un lado, la presencia radical la *performance*, el arte de intervención; de otro, la evanescencia o el rechazo del yo (el *poshumanismo*).

El proyecto moderno comprendió bien que el artista se da un cuerpo, tan pródigo en representaciones heroicas o autosuficientes de la figura humana.

Para autores como BELTING, la diferencia con la tecnología, si es que es posible determinarla, nos proporcionaría una nueva fundamentación del arte en nuestra praxis cultural.²²⁷

El hombre construye artefactos, instrumentos y máquinas con las que termina fusionándose y automatizándose cada vez más. «El cuerpo se va robotizando. Al parecer, lo que tenemos al frente es una remodelación del cuerpo humano mediante la tecnología».²²⁸

Esta noción de auto-experimentación del cuerpo caracteriza, más que ninguna otra, la relación que el artista del siglo XX entabla con su propia representación. Hasta entonces, en Occidente, la representación del cuerpo, ya fuera la raíz clásica o, incluso anterior, se resumía, esencialmente, en la escenificación del corpus divino y emblemático de la perfección.

«El pensamiento y el arte de la época moderna están preparados para situarse en contraposición al pasado; no lo están para situarse contra el futuro, al que entienden como un campo para su ilimitada expansión».²²⁹

Así el futuro se considera como una pura continuación del presente y esto es igualmente aplicable a las teorías de la modernidad que buscan integrar al máximo las exigencias de la historicidad.

Lo real no son las cosas mismas, presuntamente ocultas bajo sus descripciones y representaciones culturales, de manera que haya que penetrar en éstas para llegar a aquéllas, sino que lo real; son las relaciones entre las acciones y los productos culturales que son las jerarquías y los valores que determinan nuestra cultura.

²²⁷ BELTING, H: *La imagen y sus historias: Ensayos*. Op. Cit. p.34.

²²⁸ MEJÍA, I: Op. Cit. p.118.

²²⁹ GROYS, B: *Sobre lo Nuevo*. Op. Cit. p.37.

En los marcos convencionales de la cultura, cuerpo humano y tecnología parecían ser términos opuestos, ya que en la mayoría de las ocasiones la tecnología se utilizaba como un instrumento de manipulación del ser humano.

Si nos remitimos a otros ámbitos, la ciencia ficción, producto de la revolución industrial contribuyó a desvanecer toda mirada de disgusto, miedo, y repugnancia por los cambios inducidos en el propio cuerpo por influencia de la tecnología.

Hoy no sólo existe una correlación entre el hombre y la máquina, como lo sería un humano usando una herramienta, sino que las nuevas prótesis cibernéticas han dado origen a una progresiva simbiosis entre el cuerpo y la máquina que se va abriendo paso a paso en el organismo.

De esta forma, los artistas de lo *posthumano*—que iremos revisando a continuación— inventan un cuerpo, crean un cuerpo sin espacio, que no tiene y que no es, olvidan el cuerpo real en beneficio de un ser mutante, sorprendido por la metamorfosis.

En este caso el artista expone su propio cuerpo a «lo nuevo».²³⁰ Lo arranca al territorio de las imágenes para proyectarlo directamente al perímetro de la realidad, de un modo intervencionista. Para el artista el cuerpo es convocado según unos ángulos demasiados abiertos como para aparecer clausurado y circunscrito.

El cuerpo intervenido por la tecnología, se re-codifica en el paradigma del cuerpo *posthumano* puesto que las numerosas cirugías plásticas y raciales a las que se han sometido son el ejemplo más tangible del debate entre lo natural del cuerpo y lo artificial que lo modifica. La propia identidad cada vez depende más de cómo uno se siente percibido por otros. Y así, el mundo se ha convertido en un espejo.

²³⁰ CRUZ SÁNCHEZ, P. HERNÁNDEZ, M: (Comp.) Op. Cit. p.39.

El pensamiento moderno, a diferencia del pensamiento de la mayoría de los siglos procedentes parte del supuesto de que la verdad universal puede revelarse en el presente o en el futuro, y no sólo en el pasado.

La admiración del público en general por el antiguo papel del artista se ha desplazado a partir de los últimos años del siglo XX a las maravillas de la tecnología, las cuales, sin embargo, se desprenden de sus inventores y llenan otros sueños, los sueños de una superación de las barreras humanas.

WALTER BENJAMIN pudo decir alguna vez que el arte es gobernador de la utopía. En la actualidad el autor ya no asumiría esta postura, pues la utopía emigró a la tecnología, donde parece factible mucho de lo que en el arte era solamente materia para los sueños. Pero la utopía tiene otro sentido en la tecnología, ya que también se puede dirigir contra los seres humanos y su «obsolescencia»²³¹, y propaga la autoinvención del nuevo ser humano

Al parecer todos los cuerpos se están convirtiendo en cibernéticos, disipando la antigua creencia de que el humano era esencialmente diferente de los animales por un lado, y de las máquinas por otro. En este sentido, el cuerpo se ha convertido en algo virtual.

El cuerpo extendido tecnológicamente, conectado con el mundo, busca nuevas formas de percepción basadas en la tecnología.

Para muchos artistas contemporáneos la reflexión de SERRES resulta ser una parte olvidada o incompleta del arte moderno; «sólo nuestra carne divina nos distingue de las máquinas; la inteligencia humana se distingue de lo artificial por el cuerpo, solamente por el cuerpo».²³²

Es preciso dar razón del hecho de que la historia de lo artificial no puede ser ya tratada al estilo de la historia del ser. La cosa artificial—si es pensada desde el ser—jamás podrá ya liberarse de la sospecha de decadencia ontológica y de haber traicionado una plenitud inicial.

²³¹ BELTING, H: Op. Cit. p. 81.

²³² SERRES, M: *Variaciones sobre el cuerpo*. Op. Cit. p. 26.

Quien quiera leer la historia del arte y de la técnica como historia del ser sólo puede observar por doquier—como ilustra el caso de HEIDEGGER— padecimientos: olvido del ser, fin de la historia del arte concebido como sustancia, caída de la humanidad en lo imposible, formas multimediales para almas muertas.²³³

La estética y la teoría de la técnica bajo el signo del ser conducen siempre y necesariamente a denuncias más o menos explícitas del mundo de las apariencias como, una serie de añadidos innecesarios a la existencia auténtica.

Ciertamente nos encontramos con los ecos de MCLUHAN cuando algún día afirmó: «la extensión de un solo órgano de los sentidos altera la manera en que pensamos y nos comportamos».²³⁴ Si esos parámetros cambian, el hombre cambia. El cuerpo humano heredado y natural devenido obsoleto, y por ende, insuficiente. La sociedad tecnologizada exige, de suyo, una modificación corporal, un cuerpo ampliado: el hombre ha de valerse de prótesis para afrontar el desafío tecnológico.

En este sentido, el arte del cuerpo afronta el desafío proteico desde dos puntos de vista casi enfrentados, que podrían ser sustanciados en, de un lado, una posición negativa, crítica y estética y, de otro, una postura afirmativa que propone verdaderas soluciones para el mundo real.

La unión cuerpo-máquina es real y tangible. Pareciera que los acercamientos a lo humano se alejan de lo que conocemos como natural, pues no existe un cuerpo puramente natural, y el hombre va perdiendo sus condiciones para encajar en esta definición bipolar que antes lo separaba de las máquinas.

Teóricos como MCLUHAN y BAUDRILLARD conceptúan la tecnología como parte de la extensión de lo humano, formando un circuito integrado, dando lugar a una nueva criatura híbrida.

²³³ SLOTERDIJK, P: Op. Cit. p. 252.

²³⁴ MCLUHAN, M: «El medio es el mensaje». En *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1995, p.44.

Entendido en términos de mutación cumplida. Se entroniza como una nueva cultura. «Cada vez somos más conscientes de que podríamos intervenir sobre nuestro cuerpo y nuestro status social, antes de aceptar lo que hemos heredado genéticamente».²³⁵

La proclama del cuerpo obsoleto, llevada a cabo por STERLAC y ORLAN, son un referente de nuestra época. Por ejemplo, en la performance *Substance* (1990) STERLAC muestra que es posible entrecruzar cuatro movimientos: el improvisado por el cuerpo; el de la mano robotizada, controlada por señales de los músculos del estómago y de las piernas; el programado, del brazo artificial, y, por último, el del brazo izquierdo, que reacciona independientemente de su voluntad, por intermedio de las descargas de la corriente eléctrica que pasa por él.

El cuerpo de STERLAC, declarado obsoleto, demuestra a través de sus performances o intervenciones corporales, en las que intervienen la fusión con la tecnología, y las posibilidades de movilidad e interconectividad a distancia del cuerpo, como sus funciones fisiológicas son interceptadas por la tecnología de la información.

Por otra parte ORLAN, convierte la sala quirúrgica en el espacio más emblemático para retratar las políticas tecnológicas del cuerpo contemporáneo.

Un ejemplo de esto es su performance; *La obra maestra absoluta: la reencarnación de Santa Orlan* (1990), la artista se sometió a siete operaciones. Primero, en una computadora remodeló la imagen de su rostro en la búsqueda de la belleza ideal renacentista. Con la imagen considerada perfecta, convocó equipos de cirujanos que le modificarían el rostro en la indagación de las formas ideales.

ORLAN, busca un nuevo concepto de *personalidad* cercano a un organismo cibernético mezcla de tecnología y humanidad. Por ello, se autodefine como la primera «transexual, mujer a mujer» Una especie de imagen atrapada en el cuerpo de una mujer.

²³⁵ ARDENNE, P: «El arte bajo el prisma de lo poshumano». En CRUZ, SÁNCHEZ, P. y HERNÁNDEZ, M.A: (Coord.) Op. Cit. p. 285.

Ambos artistas forman parte de una generación que vive cotidianamente las más diversas tecnologías proteicas y de comunicación y experimentan en el cuerpo los efectos de la relación íntima entre hombres y máquinas. Promueven mezclas entre lo orgánico y lo sintético, lo natural y lo superficial, exploran los límites físicos e intentan traspasarlos ampliando la capacidad y la potencia corporal por medio de las tecnologías.

El artista español MARCEL LÍ ANTÚNEZ ROCA en su pieza *Epizoo*²³⁶ (1995) conecta a su cuerpo organismos movibles en la nariz, boca, glúteos, orejas, al público de la sala de exposición y también vía Internet.



Marcel LÍ Antúnez Roca *Epizoo* 1995

De esta forma lo que se busca transmitir es la despersonalización de las relaciones humanas y el uso de ordenadores como instrumentos de mando.

²³⁶ MARCEL LÍ ANTÚNEZ ROCA (1959) es uno de los artistas más reconocidos de España en el uso de las tecnologías digitales en el campo de la performance mecatrónica y la instalación. La performance *Epizoo* permite al espectador controlar el cuerpo de Marcel.lí a través de un sistema mecatrónico. Este sistema consta de un robot corporal de forma exoesquelética que viste el artista, un ordenador, un dispositivo de control mecánico, una pantalla de proyección vertical, dos torres de iluminación y un equipo de sonido. La ortopedia robótica se sostiene al cuerpo a través de dos moldes metálicos, cinto y casco, donde están ensamblados los mecanismos neumáticos. Estos pueden mover la nariz, las nalgas, los pectorales, la boca y las orejas de Marcel.lí que permanece de pie sobre una plataforma circular capaz de rotar. Texto Extraído del sitio Web <http://marceliantunez.com/work/epizoo/>

La incapacidad estructural del cuerpo humano de STERLAC ya fue planteada anteriormente por BATAILLE a principios del siglo pasado en *El ojo pineal* (1930).

El cuerpo mejorado que BATAILLE proponía apelaba a una parte anatómica del cuerpo humano que, a lo largo del tiempo, sirvió de especulación como sede de interacción del cuerpo y alma en DESCARTES.

El lugar utópico de la anatomía, su parte mítica, servía bien a los propósitos de BATAILLE para denunciar la insuficiencia estructural del cuerpo humano, determinada por la contradicción existente entre el eje vertical de su posición evolutiva y el eje horizontal de la disposición de los órganos de la visión.

La propuesta de STERLAC es la valorización de una cultura delirante: la del necesario aumento corporal. La idea que late en sus obras es que el cuerpo es débil en sí mismo, y que únicamente después de maquinarlo se convierte en su propio más allá.

Se trata de un cuerpo al que, por esta razón se le dota de «súper miembros» cuya función según el uso clásico, es la de prolongar lo natural, pero esta vez de manera orgánica y no adicional. La evolución es lógica empezando por la explotación artificial.

El cuerpo es concebido como una «máquina de sangre caliente»²³⁷ cuyas piezas pueden ser reemplazadas por órganos electromecánicos, o dispositivos eléctricos.

Teóricos como MCLUHAN conceptúan la tecnología como parte de la extensión de lo humano, formando un circuito integrado, dando lugar a una nueva criatura híbrida.

Nos encontramos con los ecos de MCLUHAN en *El medio es el mensaje* (1964) en el que menciona que «la extensión de un sólo órgano de los sentidos altera la manera en que pensamos y nos comportamos. Cuando esos parámetros cambian, el hombre cambia».²³⁸

²³⁷ MEJÍA, I: Op. Cit. p. 119.

²³⁸ MCLUHAN, M: Op. Cit. p.48.



Sterlac *Structure/ Substance* 1991

Personajes como estos ponen en jaque los conceptos tradicionales de identidad, género, raza. Además en ellos se advierten las ideas de lo contaminado, lo híbrido, lo heterogéneo lo defectuoso y lo aleatorio, términos que hacen caracterizar la cultura de nuestros tiempos.

Por otra parte, frente a esta tecnofobia es posible atisbar una legión de tecnófilos que basan su trabajo en la aceptación de la tecnología y proclamación de ésta como vía de escape al *impasse* de lo humano, como se observa en el, ya mencionado *Epizoo* (1995) de MARCEL LI ANTÚNEZ, pero, sobre todo, en las prótesis e implantes del australiano STERLAC, donde *la ampliación y amplificación del cuerpo* (Tercera mano o Tercer Oído) se nos presenta como una modificación del cuerpo en toda regla, quedando éste como entidad combinada, en lo que no es sino el ejemplo más fidedigno de la arquetípica figura del imaginario tecnófilo, *el simbiote surgido de la combinación de lo humano y lo cibernético: el Cyborg*.²³⁹

²³⁹ CRUZ SÁNCHEZ, P. HERNÁNDEZ, M: (Comp.) Op.Cit. p. 24.

Estos condicionantes fisiológicos y anatómicos que obedecen a la estructura del ser humano en este estadio actual de su evolución, reconocidos como límites que pueden ser trascendidos por la tecnología, denuncian al mismo tiempo, la necesidad de una anatomía concreta y, al mismo tiempo, su superación mediante modelos extendidos de dicha anatomía.

De esta forma, denominamos al cuerpo electrónico a aquel cuerpo humano implementado por un conjunto de prótesis tecnológicas que le permiten acceder y ser activo en el entorno. Se trata de un tecnocuerpo, no de una identidad física ni biológica.²⁴⁰

Dos cosas se le exigen a una cultura tecnohumana que quiera ser algo más que una barbarie exitosa: formación psicológica y capacidad de traducción cultural. Los matemáticos han de convertirse en poetas, los cibernéticos en filósofos, de la religión, los médicos en compositores y los informáticos en chamanes.

Según SLOTERDIJK: «tan pronto como se consigan las máquinas inteligentes del futuro a juegos de relación semipersonalistas y semianimistas con los hombres, uno no debería angustiarse porque los hombres traben amistad con sus compañeros robots; en nuestro tiempo hay que desarrollar un humor posmoderno que autorice a los cibernéticos a tener relaciones colegiales con sacerdotes de vudú, mulas y cardenales».²⁴¹

La lucha entre idealismo y materialismo sostenida a lo largo de la historia de las ideas, confluye en una suerte de consunción en torno a la consideración de la obsolescencia del cuerpo, pero cuyos fines son disímiles: un mejoramiento tecnológico de la estructura humana como la base material o una desaparición total de ésta, es decir, la prescindencia del cuerpo.

Pero si los avances tecnológicos en materia cibernética propician un cuerpo proteico, el desarrollo de la ciencia médica, en especial de la cirugía y la genética van a dar paso a una nueva concepción del cuerpo.

²⁴⁰ XIBILLÉ, J: Op. Cit. p.45.

²⁴¹ SLOTERDIJK, P: *Sin salvación*. Op. Cit. p. 239.

La aplicación cotidiana de la cirugía estética y de las técnicas de reproducción asistida contribuyen, cada vez más en este sentido a la expansión de una mayor conciencia de emancipación del cuerpo, a una conciencia de que el cuerpo en realidad es físicamente modificable, que la metamorfosis en nuestros días es posible.

ORLAN EN *art charnel* 1990 (Arte carnal), proyecto de intervenciones quirúrgicas comenzando a principios de los noventa, se centra en la reconstrucción de su cuerpo en todos los sentidos. Y agrega: «*He entregado mi cuerpo al arte*». ²⁴² La artista, retoca plásticamente su cuerpo a través de una docena de cirugías como material privilegiado para la reconstrucción de su obra. A la vez que implica una cirugía estética crítica que enfrenta los esquemas de una adecuación del cuerpo a los cánones de belleza estereotipada, como dice ella misma. El arte carnal no critica la cirugía estética sino los arquetipos que arrastra.



Orlan *Art charnel* 1990

²⁴² AYERS, R: «Orlan conferencia». En *Live Art*, N° 4, marzo de 1999, p. 10.

«Puedo mencionarle las dos operaciones. Para una de ellas quisiera construir mi propio bloque operatorio, que será una enorme escultura de ocho por seis metros, y será algo que parecerá un huevo o a un diamante tallado irregularmente y me gustaría que fuese de hielo para que se parezca a un *peep show*. En el interior deberé someterme a una operación que no será una simple operación estética sino algo que cambiará mucho mi apariencia; es una operación destinada a aumentar mis facultades».²⁴³

De ahí la congruencia de sus autorretratos hibridados en los que ha venido trabajando desde finales de los años noventa. Lo carnal y lo inanimado en una entidad visual indisoluble. ORLAN ejecuta de manera virtual lo que no es posible hacer todavía en el ámbito orgánico real.

Lo que quizá resulta más sugestivo de ORLAN es su teoría de «autoescultura» de reconstrucción del yo en todos los sentidos: construir un nuevo cuerpo, modificado por la cirugía, pero también un nuevo yo social e, incluso, legal, mediante la tramitación de un nuevo hombre, de una nueva identidad.

El cuerpo activista se ha encargado de erosionar el cuerpo fijado y ahora es el momento de reconstruirlo. Reconstruir, pues, tras la deconstrucción. Orlan es la digna heredera de una rica tradición artística de cuerpos contruidos o modificados mediante injertos más o menos imaginarios.

Implicitos en muchas de estas interpretaciones se hallan supuestos sobre lo que los cuerpos deberían ser o hacer, qué forma deberían tomar y qué condiciones serían necesarias para las relaciones entre cuerpos y personalidades. Los cuerpos de la realidad virtual están contruidos por códigos descriptivos que encarnan expectativas de apariencia.

Por eso no existe una anatomía comparada propiamente entre el humano y la máquina, porque se ha perdido el modelo de unidad corporal funcional que albergaba la idea de perfección del cuerpo humano como el de una máquina y, en el fondo, la idea creacionista divina de la máquina y el ser que la crea.

²⁴³ Ídem. p. 10.

Hoy en día, el cuerpo no es un modelo de perfección como la máquina, sino que frente a ésta o a cualquier posibilidad creacionista, se revela como imperfecto como ella.

Es decir, el modelo de la máquina cartesiano ha sido subsumido por el cuerpo que ha fagocitado la máquina.

Antes de tratar características específicas del cambio social moderno que ha puesto la cuestión del cuerpo en el punto de mira más agudo en la teoría social, es importante tener en cuenta el hecho de que, en ciertas tradiciones teóricas y filosóficas, la importancia de la encarnación humana no ha quedado olvidada; en otras tradiciones de la teoría social, el cuerpo humano quedó sumergido como un asunto relevante y de algún modo disfrazado.

El intento de NIETZSCHE de implicar al cuerpo en el debate de la estética fue una crítica bastante compleja. La respuesta sensual y erótica del cuerpo, más que una pregunta neutral de la mente, fue el centro de toda experiencia artística.

Hay un tema común en este tipo de teoría social. El Hombre se ha visto arrancado del mundo natural por la creación de sociedades civilizadas que requieren regulaciones institucionales de violencia (especialmente control de la sexualidad).

El crecimiento de la civilización requiere simultáneamente del control del cuerpo y del cultivo del carácter en interés de la estabilidad social.

El conflicto entre mente y cuerpo representado en el trabajo manual y mental se puede superar. Por lo que no es sorprendente que encontremos una versión similar de la contradicción de naturaleza/civilización en la Escuela de Frankfurt y los teóricos críticos.

En *La Dialéctica de la Ilustración* de ADORNO Y HORKHEIMER (1947),²⁴⁴ hay una afirmación muy clara de este principio: Europa tiene dos historias: una historia conocida, escrita, y una historia subterránea.

²⁴⁴ ADORNO, T. HORKHEIMER, M: *Dialéctica de la Ilustración. Obras completas*. Ed. Akal, Madrid, 2007, p. 13.

Esta última se basa en el hecho de que los instintos humanos y las pasiones están desplazados y destruidos por la civilización... La relación con el cuerpo humano está estropeada desde el principio.

Los autores continúan sosteniendo que la cristiandad y el capitalismo han unido sus fuerzas para declarar que el trabajo es virtuoso, pero el cuerpo es la carne, fuente de toda maldad.

La relación amor-odio con el cuerpo domina la cultura moderna. Este punto de vista crítico del cuerpo en relación con las demandas del capitalismo fue, por consiguiente, desarrollado y elaborado por HERBERT MARCUSE.

Por ejemplo, en *Eros y la Civilización* (1969), MARCUSE sostuvo que, mientras en las sociedades simples sería necesario un cierto grado de represión sexual para asegurar los requerimientos mínimos de la reproducción económica, el capitalismo ha producido unos excedentes económicos altos, basado en su supremacía tecnológica.²⁴⁵

El análisis de FOUCAULT de la sexualidad en *La Historia de la Sexualidad: La Voluntad de Saber* (1961) dependía claramente de esta reevaluación de SADE en la evolución de la sexualidad occidental.

El cuerpo como banco de deseo, irracionalidad, emotividad y pasión sexual surgió, y de modo especial en la teoría social francesa, como tópico central en el escrito oposicional, como símbolo de protesta contra la racionalidad capitalista y la regulación burócrata.

Un representante de esta tradición de oposición (y casi romántica) fue GEORGES BATAILLE. A pesar de estas variantes distintivas, es claro que el pensamiento occidental ha estado profundamente influido por las dicotomías: cuerpo/alma y naturaleza/cultura.

Por otra parte, si nos atenemos a las sugerentes reflexiones de los fenomenólogos, en especial SARTRE, MERLEAU-PONTY y MARCEL la corporeidad es la forma de existir en el mundo de tal modo que nuestro propio cuerpo nunca puede constituirse, más que de forma sesgada y parcial, en objeto de nuestra percepción. Hay al respecto una distinción clara y tajante entre el cuerpo propio y el cuerpo objeto.

²⁴⁵ MARCUSE, H: *Eros y Civilización*. Ed. Ariel, Barcelona, 2003, p. 25.

La división de cuerpo y alma como la de intelecto y sentimiento responde a una concepción del ser humano según una filosofía mecanicista y es necesaria una concepción filosófica dialéctica en que el enfoque central sea la vida, la vida humana y sus expresiones; sería una filosofía vitalista, según dicen unos, o humanista, según dicen otros.

Esto nos llevaría a una nueva perspectiva en un tema muy controvertido: los afectos como conflicto frente a los afectos como actividad.

El mundo que habitamos y que somos tiene que ver con la mediación de los cuerpos de los otros con los otros. Y cada uno de nosotros responde a esos cuerpos, el mundo que me constituye —físico y social— se convierte, así, en símbolo que se ofrece ante los demás por medio del cuerpo.

Las relaciones que se establecen entre los seres humanos dependen del hecho de nuestra corporalidad, es decir, los significados están corporeizados y el mismo cuerpo es significado que se hace presente como representación del mundo.

No podemos entender el cuerpo y el mundo como realidades aparte, distintas ni tampoco reducir el uno al otro: el cuerpo comunica, hace presente su existencia, es decir su forma de ser mundo.

«Yo soy un hombre y una mujer»

*«Todas las civilizaciones, en todas las épocas, han fabricado el cuerpo,
pero han formado también nuestro pensamiento, el deseo y también nuestra
sexualidad»*

Orlan

2.5.- Acerca del cuerpo femenino

En este apartado proponemos una reflexión sobre la articulación del cuerpo sexuado con la construcción de la identidad subjetiva en el mundo contemporáneo, ya que los usos y prácticas actuales sobre el cuerpo señalan un profundo cuestionamiento de su supuesto carácter natural y proponen un nuevo abordaje en su relación con la configuración de las identidades sexuales y de género.

Partiendo de este contexto, el interés de estas líneas consiste en poner a discusión las significaciones y políticas posibles a las que nos abre la desnaturalización del sexo, que asumimos ya como parte de la producción cultural.

Por otra parte reflexionaremos sobre el hecho del fenómeno de la docilización del cuerpo femenino bajo los regímenes de la estética contemporánea, en el cual hemos albergado la esperanza de tener una buena salud y, especialmente si somos mujeres, de ser guapas.

Quienes veían su cuerpo como un templo, y se convertían, en magníficos atletas o en bellezas icónicas eran una excepción. De manera casi enfermiza una falsa estética intenta borrar no sólo el paso inevitable del tiempo, sino incluso la misma forma genéticamente dada a un cuerpo común.

Intentaremos marcar cómo y en qué sentidos estas (y otras) posiciones de sujeto desafían la estabilidad de las representaciones de las mujeres, poniendo en crisis la jerarquía socio-sexual en la que vivimos, signada por la heterosexualidad obligatoria, que unifica de forma incuestionada el sexo, el género, la orientación y la identificación sexuales.

2.5.1.- «Las mujeres no nacen, se hacen»

En cierto sentido toma coherencia aquella frase de WOODY ALLEN en la película *Misterioso asesinato en Manhattan* (1993): «A mí me gusta que mi cuerpo se atrofie». El culto al cuerpo, a su apariencia externa, ha pasado a ser uno de los rasgos distintivos de nuestra cultura.²⁴⁶

Es cada vez más frecuente, al menos por parte de las mujeres occidentales, el recurso de la cirugía estética para modificar su cuerpo en base a un ideal de belleza dominante.

Las imágenes mediáticas pueden ser particularmente importantes en la producción de cambios en la manera de percibir y evaluar el cuerpo.

El esquema *vigilancia y castigo*²⁴⁷ parece aplicarse a la ideología de la belleza femenina ya que mantiene el poder para controlar cierto disciplinamiento sobre el cuerpo, donde la dieta y el ejercicio logran hacerlos más dóciles.

Tener un cuerpo en forma, ágil, saludable y hermoso se ha convertido tanto en una ambición como en una obligación para millones de personas.

Nuestros espacios públicos y privados están transformando la manera en que consideramos el cuerpo, además se ha creado un clima cultural en el que mejorar el aspecto y las funciones de nuestro cuerpo se ve como una responsabilidad personal crucial. El cuerpo es tanto una declaración como un lugar para el empoderamiento.

Por este motivo, el dispositivo *fitness* recoge las exigencias de un cuerpo «adecuado», que «encaje» en el nuevo régimen de aparición-espectáculo; su principal valor es el de exhibición, y opera con eficacia allí donde la aspiración a una movilidad económica, social o cultural se desplaza hacia una búsqueda estética de redención por la apariencia. En el fondo, se da cabida a la incapacidad de aceptarnos a nosotros mismos como realidad corporal. Porque pareciera que hoy en día, nadie está a gusto con su cuerpo.

²⁴⁶ GARCÍA, F: «Mi cuerpo y yo». En BLANCO, C. MIÑAMBRES, A: (Coord.) *Pensando el cuerpo, pensando desde el cuerpo*. Op. Cit. p. 51.

²⁴⁷ FOUCAULT, M: *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1999, p. 88.

Si bien la esbeltez ha sido el motivo dominante desde la década de 1960, recientemente se ha añadido a la mezcla la altura, los pechos grandes y un trasero firme. Así pues, incluso el cuerpo esbelto es algo precario y con demasiada frecuencia es una fuente de angustia para la persona. El cuerpo ya no es abordado principalmente como valor de uso ni como valor de cambio (es decir, como fuerza de trabajo), sino como valor de exhibición, y en tanto tal se le extrae una nueva plusvalía.



Clase de Yoga

Se pasa así de la vigilancia disciplinaria y la corrección ortopédica a la gestión privatizada de posibilidades, riesgos y apariencias, donde las diferencias socioeconómicas se reflejan en diferencias físicas. Y donde aquellos que no pueden aspirar a una movilidad económica, social ni cultural, buscan una movilidad estética como sendero hacia una vida que merezca ser vivida.

Es el ciudadano, entendido como usuario-consumidor, el que — aterrorizado ante el riesgo de exclusión— se hace responsable de su vida, de su inserción y mantenimiento en el mercado del deseo (cirugías, gimnasio, cosmética), de su salud «espiritual» (yoga, turismo shamánico, bioenergética).

Cada trasgresión contempla su específico rechazo, a la manera de un bando/ abandono. A la vieja guerra de razas estatal y biológica, se suma o superpone una nueva batalla corporal.

Los cuidados corporales, la salud, la vida sana, la alimentación equilibrada, el aeróbico, la musculación, la moda vestimentaria, la belleza, la cirugía estética, además de otras inversiones económicas referidas al cuerpo, se muestran como las técnicas más adecuadas para lograr que este exprese nuestra auténtica identidad como seres únicos e irrepetibles.

No es de extrañar que el cuerpo, ese primer y más natural objeto y medio técnico del ser humano, se haya convertido en un centro neurálgico de acción y reflexión universales. Hoy entendemos que el cuerpo es cada vez más como un organismo que podemos modificar en función de nuestros deseos.

Este cambio se apoya materialmente sobre los saberes y las prácticas científicas y estéticas capaces de hacer realidad la corporeidad que mejor refleje nuestra identidad.

Se exige la aceptación del propio cuerpo a través de ejercicio y disciplina que son los requisitos ineludibles para que un cuerpo permanezca fiel a sí mismo y alcance su plenitud y madurez. Así, resulta natural que se exija el derecho de ser aceptados con peculiaridades inherentes al cuerpo propio, con la belleza o la fealdad, la esbeltez o el grosor, incluso con las limitaciones naturales o sufridas por los accidentes de la vida.²⁴⁸

De esta forma se lucha contra el viejo cuerpo. El «hecho desde afuera» resultado de «agregados» de prótesis e implantes, cirugías estéticas, entregan esa capacidad de autoproducirse nuevamente.

Este proceso de subversión culminará en nuestros días con el advenimiento de otro cuerpo, con las prótesis internas a través de las que se establece un compromiso de compatibilidad entre tejidos orgánicos y agregados inertes.

Ahí encontramos lo que TRAVERSA denominó *mutación figural del cuerpo*²⁴⁹; de esta forma las mujeres logran la verdadera silueta de la moda actual.

²⁴⁸ BLANCO, C. MIÑAMBRES, A: (Coord.) Op. Cit. p. 34.

²⁴⁹ TRAVERSA, O: *Cuerpos de Papel*. Ed. Santiago Arcos, Buenos Aires, 2007, p.236.

Cosméticos y productos de higiene y hábitos alimentarios en constante tensión se sitúan en un área de crisis.



Coco Chanel *Taller de confección y primer vestido (1919/1925)*

En esta misma línea, MARTÍNEZ BENLLOCH señala que en el siglo XX, sobre todo a partir de la década de los treinta, la moda ha sido el espejo en el que se miran las mujeres, imponiéndose, en los países industrializados, el denominado fetichismo de la línea. Esto conlleva a la transformación del estereotipo de la belleza.

Pero una de las cosas más importantes no es sólo el cambio o la mutación que ha sufrido la idea de belleza en la mujer sino también el culto a la juventud. «Lo que lleva a «maquillar» no sólo el rostro, sino la edad. (...) las mujeres de determinada edad y aquellas que representan la edad que tienen no aparecen salvo en la vida cotidiana. El hecho de que los rostros femeninos maduros no sean habituales en los medios de comunicación transmite un mensaje social sutil que deja huella en la imagen corporal».²⁵⁰ Las ausencias hablan muchas veces más que las presencias.

La publicidad nos avasalla con fotos de hombres y mujeres dotados de espléndidos cuerpos que sólo una minoría posee.

²⁵⁰ ESTEBAN, M: *Antropología del cuerpo: Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Ed. Bellaterra, Barcelona, 2004. p. 72.

Abocados a una inútil carrera para aproximarse a esos cánones de belleza, la gente se somete a dietas, acude a gimnasios va a las salas de bronceado, consume productos adelgazantes y, en último extremo, acude al cirujano.

Así, tanto los modelos ideales de belleza femenina como la industria de la moda y de la cosmética, las dietas adelgazantes y la cirugía estética son algunas de las vías materiales que indican las directrices de los *habitus* corporales destinados a todas las mujeres.²⁵¹

Al decir de BOURDIEU: «El lenguaje corporal es señal de distinción social, incluyendo el consumo de belleza, del vestuario, la higiene y del cuidado y manipulación del cuerpo en general».²⁵²

La moda es uno de los terrenos predilectos y es, al mismo tiempo, motor cultural y movimiento perpetuo de superación y de progreso simbólico. En la mujer, la ética y la estética son instrumentos que sirven para poder identificarse.

Al estar, así, socialmente inclinadas a tratarse a sí mismas como objetos estéticos y, en consecuencia, a dirigir una atención constante a todo lo que se relaciona con la belleza y con la elegancia del cuerpo, de la ropa y del porte, ellas se encargan con absoluta naturalidad, en la división del trabajo doméstico, de todo lo que se refiere a la estética y, más ampliamente, a la gestión de la imagen pública y de las apariencias sociales.

Así, se constituye la mujer como objeto sexual mediante el artificio de la cara y el cuerpo. «La feminidad aparece como una totalidad abstracta, vacía de toda realidad (...) la mujer perdida entre máscaras de belleza y labios perpetuamente frescos ya no es productora de su vida real».²⁵³

Cualquier sujeto puede mejorar su apariencia y, consecuentemente, sus estados psicológicos. Respecto a esto, LIPOVETSKI señala: «La atención excesiva hacia el cuerpo (...) su preocupación permanente de funcionalidad óptima hacen al cuerpo como la conciencia disponible para cualquier experimentación».²⁵⁴

²⁵¹BLANCO, C. MIÑAMBRES, A: (Coord.) Op. Cit. p. 127.

²⁵² BOURDIEU, P: *La dominación masculina*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2003, p. 110.

²⁵³ BAUDRILLARD, J: *De la seducción*. Ed. Cátedra, Madrid, 1989, p. 89.

²⁵⁴ LIPOVETSKI, G: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2000, p. 18.

Las prótesis, al adaptarse y buscar funcionalidad óptima de los cuerpos, a la que se refiere LIPOVETSKI, generan acciones como: cortar, arrancar, extraer, quitar, o bien, insertar, pegar, cubrir, ensamblar, coser, articular, etc. Procesos que resultan atractivos para diversos autores de literatura y también de las artes visuales.

En todos estos sentidos se exploran los límites entre el cuerpo, los objetos y las culturas en un sentido biológico, para resaltar la materialidad del mundo como una clase de organismo viviente.

De ahí que los discursos de la ciencia jurídica, la estética, la ciencia política, la tecnología y la patología no pueden emplearse sino con condiciones para caracterizar el mundo posmoderno, porque con estos lenguajes pueden contabilizarse fenómenos y protocolizarse estados de cosas, pero no puede expresarse lo monstruoso superfenoménico de la posmodernidad.

2.5.2.- La ornamentación del cuerpo

En la antigüedad existían prácticas, además de la cosmética que con intenciones culturales y estéticas producían profundas modificaciones corporales; tanto los labios como los lóbulos de las orejas podían sufrir deformaciones.

El arte de la cosmética cuya raíz griega significa adorno, decoración, ha representado, ya desde hace siglos, un modo de mostrar la propia individualidad y comunicar mensajes.

Los cosméticos han sido empleados en el lenguaje de la seducción prevalentemente por las mujeres y se remontan a la época en que éstas tenían que hacerse notar para que las eligieran como esposas. «Las franjas ornamentales practicadas sobre la piel estaban muy difundidas entre ciertos pueblos primitivos».²⁵⁵



Pinturas y ornamentos ceremonia de iniciación de los Selk nam Chile. 1881

²⁵⁵ SQUICCIARINO, N: *El vestido habla*. Ed. Cátedra, Madrid, 1990, p.p. 61-62.



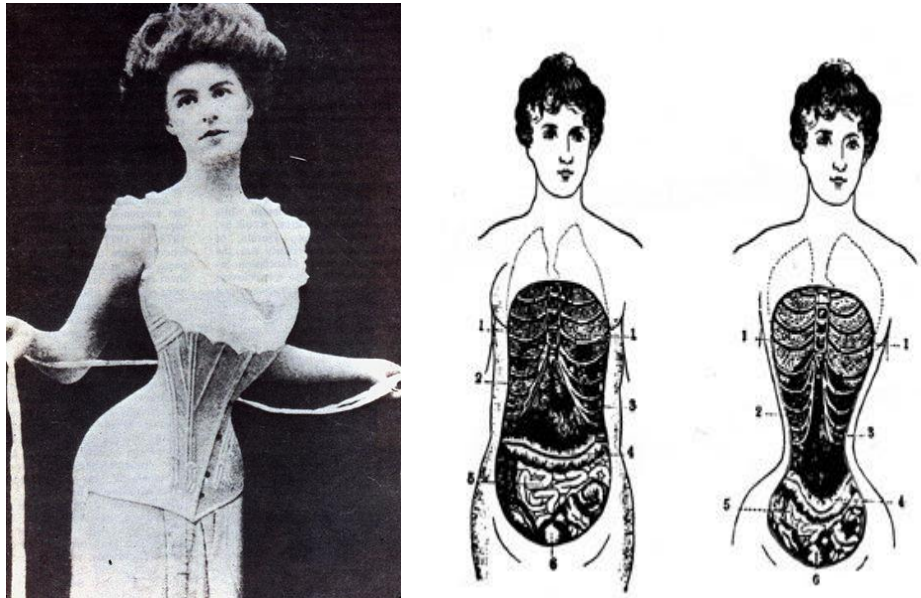
Pie de Loto o pies vendados deformación del pie para la búsqueda de marido y visto como símbolo erótico en china.

A menudo se habla de las dificultades ordinarias que las mujeres se topan en su intento por constituir una corporalidad segura frente al permanente ataque de las imágenes que nos hacen adoptar una actitud hipercrítica sobre nosotros mismos.

Volviendo a la historia, podemos encontrar un caso muy evidente de deformación: el corsé. Que las mujeres emplearon hasta principios de siglo XX para comprimir la cintura y dar al cuerpo una forma más atractiva. El corsé no solamente lastimaba la carne, sino que alteraba la posición de los órganos internos provocando con el tiempo distintas enfermedades.

Por otra parte, el empleo del corsé no estaba sólo motivado por una función social y estética, por la manía de la «cinturita de avispa», sino porque reflejaba también la convicción moral y religiosa de que el castigo de la carne era necesario, adquiriendo, por tanto, una función muy similar a la del cilicio.

«El corsé más que un soporte es un signo de virtud: de hecho las mujeres que no estaban oprimidas por los cordones de un corsé, olían a lujuria desenfrenada y eran consideradas receptáculos del pecado».²⁵⁶



El corsé 1900

En esa perspectiva ROLAND BARTHES, manifiesta que el cuerpo humano: «no es un objeto eterno, inscrito desde siempre en la naturaleza, es un cuerpo que ha sido verdaderamente sujetado y moldeado por la historia, las sociedades, los regímenes, las ideologías, que por lo tanto, estamos absolutamente autorizados para interrogarnos sobre lo que es nuestro cuerpo, de nosotros, individuos humanos de hoy, particularmente socializados y sociales ». ²⁵⁷

Los cuidados corporales, la salud, la vida sana, la alimentación equilibrada, el aerobio, la musculación, la moda vestimentaria, la belleza, la cirugía estética además de otras inversiones económicas referidas al cuerpo se muestran como las técnicas más adecuadas para lograr que este exprese nuestra auténtica identidad como seres únicos e irrepetibles.

²⁵⁶ SQUICCIARINO, N: Op. Cit. p. 80.

²⁵⁷ BARTHES, R: *El Cuerpo de nuevo*. Revista DIÁLOGOS. Diciembre 1985, vol.21, nº 3, p.6.

MAFFESOLI hablará de un neotribalismo contemporáneo; el cuerpo como una especie de barroquización de un conjunto social dado. Barroquización que estriba esencialmente en un vaivén entre lo natural y lo artificial: es el desnudo y la máscara.²⁵⁸

Desde los albores de la historia, se ha intentado huir instintivamente del riesgo de la homogeneidad que representa la piel, al constituir un uniforme, común para todos los seres humanos haciendo uso de la pintura corporal, del tatuaje, de los ornamentos y el vestido: embellecerse significa diferenciarse.

SQUICCIARINO plantea: «el estado de desnudez en el que el ser humano abandona el seno materno en el acto del nacimiento constituye el único momento de igualdad con sus semejantes».²⁵⁹

El mundo de los objetos tiene sentido en todas sus expresiones en el contexto de cada cultura. La indumentaria, el atuendo no es un mero conjunto de elementos que cubran nuestra desnudez sino que, como señalan WARWIK Y CAVALLARO: «la vestimenta, como la confesión, convierte al cuerpo en discurso».²⁶⁰

La indumentaria es la expresión más diferenciadora o –en sentido puro– discriminatoria de la vida social, que si bien es escenografía, es el único espacio vital en que podemos desplegar nuestra vida, instalando nuestros gustos en la realidad.

Cada uno de los grupos se reconoce a sí mismo y reconoce a los otros por su atuendo y su ornamentación. En ese contexto el objeto tiene un lugar vital, puesto que se produce, se consume, se posee y se personaliza. De cualquier modo, lo importante es, no tanto el objeto o el vestido en sí mismo, sino el efecto que produce.

Objetos, indumentaria, ornamentos y todo tipo de artefactos y prótesis han proyectado la corporeidad humana como una forma de extensión al cuerpo.

²⁵⁸ MAFFESOLI, M: *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Ed. Siglo XXI, México D.F, 2004, p. 55.

²⁵⁹ SQUICCIARINO, N: Op. Cit. p. 86.

²⁶⁰ CAVALLARO, D. WARWICK, A: *Fashioning the Frame: Boundaries, Dress and the Body*. Ed.Oxford, Berg, 1998, p. 47.

A esto hace alusión YEHYA cuando afirma: «el ser humano utiliza artefactos pasivos (ropa, zapatos) dispositivos removibles y prótesis que permiten reparar algunas carencias del cuerpo». ²⁶¹

Según ROLAND BARTHES: «en el mundo cultural la indumentaria adquiere, por fuerza de los procesos de semiosis que transforman su sentido e identidad propios». ²⁶² En este contexto, la indumentaria y en un sentido global el vestido y el uso de todo tipo de prendas accesorias como objetos naturales transformados por el ser humano, representan a través de un lenguaje corporal, formas de comunicación e integración cultural.

El contexto de la moda hace referencia explícita al orden de bienes de consumo y de estratificación social, permite descubrir su influencia en el orden de la realidad y profundidad estética del comportamiento humano en toda época.

El surgimiento de la moda en el desarrollo y evolución de la indumentaria marca un hito que se convierte, en palabras de GILLES LIPOVETSKY: «En un sistema regulado por innovaciones rápidas y permanentes, por una lógica de la fantasía estética, de la extravagancia, en una teatralización artificialista, no pudiendo pensarse en ella de forma correcta, independientemente de la personalidad singular, de la afirmación de cada cual, de la libertad de gusto». ²⁶³

La moda es, en efecto, una institución particular en la que hay que ser como los otros y no exactamente como ellos, siguiendo la tendencia del momento pero manifestando al mismo tiempo un gusto, una originalidad, una elección personal.

JEAN BAUDRILLARD encuentra que sólo hay moda en el marco de la modernidad. Esto es, en un esquema de ruptura, de progreso y de innovación.

En el atuendo, los signos del cuerpo juegan, mezclados abiertamente con los signos del no cuerpo. Más tarde el atavío se convierte en vestido, y el cuerpo se convierte en naturaleza. Se establece otro juego —la oposición del vestido y del cuerpo—en designación y censura.

²⁶¹ YEHYA, N: *El cuerpo transformado. Cyborgs y nuestra descendencia tecnológica en la realidad y en la ciencia ficción*. Ed. Paidós, México D.F, 2001, p. 81.

²⁶² BARTHES, R: Op. Cit. p.6.

²⁶³ LIPOVETSKY, G: «La Balcanización de la Moda. Libertad y ansiedad de las apariencias.» *Revista NÚMERO*. Bogotá. Septiembre, Octubre, Noviembre 2004, n° 11, p.105.

La moda en realidad comienza con esta división del cuerpo rechazado y expresado de modo alusivo, y es ella también la que la elimina en la simulación de la desnudez, en la desnudez como modelo de simulación del cuerpo.

El individuo moderno se ha definido como un ser sin contenido. Según los planteamientos de SQUICCIARINO, vive de los principios de la forma y de la expresión y considera la forma como sustancia, busca en el cuidado de la imagen un disfraz estéticamente agradable para poder crear y representar el personaje que ha elegido, en un intento de ocultar con arte todas las disonancias psíquicas que pudieran interferir en su ficción.

Motivado por una necesidad de aceptación social y por un aumento de la conciencia de sí mismo como actor, se somete a un opresivo y riguroso control de conformidad estética y de comportamiento en relación con los modelos de héroe.

Las actuales formas de ornamentación e indumentaria tienen poco o nada en común con las modalidades técnicas y las importantes funciones formativas que tenía la pintura corporal y el atuendo para los primeros grupos humanos.

Nuestra cultura, se ha recreado en función de la apariencia, estos nexos que fundamentaban el significado de la magia y del valor de la pintura corporal, del tatuaje y de las distintas formas de indumentaria.

BARTHES en *El sistema de la Moda y otros escritos* (1982) plantea que existe realmente una transformación del cuerpo a nivel del vestido y por tanto del cuerpo.²⁶⁴ Lo que da como resultado sociedades que aman el cuerpo, lo exaltan y valorizan.

En tal perspectiva, dirá MAFFESOLI que el *body building*²⁶⁵ que resurge en nuestros días no es un hecho individual o narcisista, sino, por el contrario, un fenómeno global, o más exactamente, la cristalización a nivel de la persona de un ambiente completamente colectivo. Un juego de máscaras generalizado.

²⁶⁴ BARTHES, R: *El sistema de la Moda y otros escritos*. Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 2003, p. 175.

²⁶⁵ El *body-building* es una actividad basada en ejercicio físico intenso, generalmente anaeróbico, consistente la mayoría de veces en el entrenamiento, actividad que se suele realizar en gimnasios, y cuyo fin suele ser la obtención de una musculatura fuerte y definida, sin olvidar mantener la mayor definición y simetría posible al músculo. Véase MAFFESOLI. M. Op. Cit. p. 55.

2.5.3.- Control y consumo: alimentación, ejercicio físico, cuidado estético y sexualidad

NAOMI WOLF, en su libro *El mito de la belleza* ²⁶⁶ (1991), hace un repaso de los cambios históricos en las imposiciones culturales sobre la imagen y la apariencia, y los ideales femeninos de belleza, como lo explica a continuación: «La belleza fue ganando terreno a medida que se destruía la unidad de trabajo de la familia, y que la urbanización y la aparición de las fábricas exigieron una esfera separada de domesticidad (...) Se expandió la clase media, se elevó el nivel de vida y de instrucción, disminuyó el tamaño de la familia y apareció una nueva clase de mujeres educadas y ociosas de cuyo sometimiento dependía el sistema del capitalismo industrial en pleno desarrollo». ²⁶⁷

El cuerpo mediático y publicitario es también vehículo de símbolos y valores, como la libertad, la solidaridad, el poder; las emociones, como la ternura, la amistad, el miedo, el sufrimiento, el placer; y esto debe ser también reconocido.

MARI LUZ ESTEBAN, sostiene que existen cuatro áreas bien definidas respecto a las dos dimensiones de control y consumo del cuerpo. Las cuatro áreas definidas como centrales para el cuerpo son: alimentación, sexualidad, ejercicio físico y cuidado estético.

Por otra parte, si nos fijamos en la alimentación, el consumo y la industria alrededor de la misma, también han crecido radicalmente: tenemos a nuestro alcance miles de productos alimentarios diferentes, no todos dirigidos a adelgazar, y las tecnologías y las dietas han proliferado muchísimo.

Por último, en torno al ejercicio físico existe también toda una industria: desde ejercicios, aparatos, técnicas diversas, vídeos de famosas animándonos a hacer tal o cual deporte, hasta ropa para hacer ejercicio y tratamientos acompañantes.

²⁶⁶ WOLF, N: *El Mito de la Belleza*. Ed. Emecé, Buenos Aires, 1991, p. 32.

²⁶⁷ ESTEBAN, M: Op. Cit. p.p. 71-77.

Es un gran negocio y todas/os estamos atrapadas/os en él de alguna manera, o en ciertos momentos de nuestra vida. «Y finalmente se da una auténtica mitificación del ejercicio». ²⁶⁸

Pero, aparte de esta potenciación general del consumo, cultivamos una especie de moral del yo, una idea del ser persona muy centrada en el trabajo, en la producción. Se nos evalúa como parte de la sociedad en la medida que podemos producir.

Hay que controlar el peso y la figura, y muchas personas, sobre todo mujeres, están todo el día inmersas en dietas; si no en las propias en las de las amigas, familiares o vecinas. Se engorda y se adelgaza continuamente y se prueban miles de posibilidades distintas.

La importancia de esto es que las actuaciones y la presencia en la sociedad a través de los cambios corporales, implica que; «lo que en origen era una imagen de liberación y autodeterminación, rápidamente se transformó en un instrumento de control exterior». ²⁶⁹

Contrario a este caso moderno sobre el culto al cuerpo esbelto, antiguamente en algunas tribus primitivas las muchachas que llegaban a la pubertad eran enviadas a ciertas «casas de engorde» creadas expresamente para esta finalidad. Allí la belleza se concebía en relación directa con el peso, la grasa se convirtió en un fenómeno de distinción social y de buen gusto en el cuidado del cuerpo propio.

ESTEBAN, en sus análisis de diferentes mujeres sobre el problema de la obesidad, considera que hacer dieta, parece una salida para cuando no quieres plantearte a fondo una serie de cosas.

Se podría afirmar que la vida, los conflictos, las penas y las alegrías se van gestionando, en hombres y en mujeres, simultáneamente a (o a través de) la gestión de la imagen, aunque sea más explícito en las mujeres.

²⁶⁸ Ídem. p.p. 71-77.

²⁶⁹ ESTEBAN, M: Op. Cit. p.125.

La gordura se identifica con el malestar y la delgadez con la felicidad, y se concluye que es difícil encontrar una mujer gorda que sea feliz y que adelgazar conlleva siempre una sensación de bienestar.



Exposición **Mujeres del siglo XXI: el peso de sus cuerpos**. Leonard Nimoy 2007

Existen diferentes instituciones que tienden a regular los comportamientos corporales, pero es desde la medicina desde donde se ha producido el mayor número de definiciones y criterios de actuación acerca de lo que es sano y lo que es patológico, lo normal y lo anormal y sobre lo ideal, en cuanto al peso y la imagen, la alimentación y la actividad física.

La gordura no es un valor en nuestra sociedad, aunque sí en otras. En nuestra sociedad se considera que los gordos son menos atractivos de lo normal, más perezosos, carentes de autocontrol, débiles y autoindulgente.²⁷⁰ La gordura es un estigma y a las personas gordas las hacemos responsables de su gordura, primero por haberse vuelto gordas y luego por dejarse de esa manera.

²⁷⁰ POLIVY, J y L. T: «Los regímenes y otros trastornos de la alimentación». En *Medicina conductual de la Mujer*, Ed. Martínez Roca S.A, Barcelona, 1992, p.301.

Esto contrasta con las personas delgadas a quienes se elogia su estado físico. Hombres y mujeres son cuerpo, son razón y son emoción, aunque no todo el mundo lo exprese o lo experimente de la misma manera. Pero, probablemente, las mujeres son más cuerpo que los hombres, o lo son de una manera más explícita.

Los hombres corporalizan también sus distintas vivencias, pero esto se evidencia menos que en el caso de las mujeres. La razón se relaciona menos con lo femenino y la emoción menos con lo masculino, y se ha dado una dicotomización entre cuerpo y razón, sobre todo en el caso de las mujeres.

El feminismo y otros movimientos sociales han difundido a veces lecturas simplistas de las preocupaciones acerca del cuerpo, olvidando que todos estamos centrados en él.

El control del cuerpo a través de dietas, ejercicio físico y un tratamiento concreto de la sexualidad se convierte en un control social muy eficaz. Las personas son reguladas desde fuera, pero ellas mismas se convierten en protagonistas directas de este control. Se podría afirmar que, por lo menos, en el caso de las mujeres, su vida está estructurada en gran manera alrededor del eje de consumo/control del cuerpo.

2.5.4.- La moda

En algún momento durante el renacimiento un hombre escribió: «Cuando yo imagino al hombre totalmente desnudo, sobre todo con lo que al sexo se refiere, que parece estar adornado de las cualidades más bellas, y reparo en sus fachas e imperfecciones, me convengo de que más que ningún otro animal, no hemos actuado imprudentemente al cubrir nuestras fealdades».²⁷¹

«La moda no es otra cosa que una determinada forma de la economía del intercambio simbólico que obliga a todos a intercambiar continuamente sus signos, para que esos signos parezcan siempre extraños y no pierdan la capacidad de remitir al abismo entre lo exterior y lo interior».²⁷²

La moda es imitación de un modelo dado y, de este modo satisface la necesidad de apoyo social, conduce al individuo al camino por el que todos transitan, establecen un plano general que convierte el comportamiento de cada uno en mera ilustración.

No menos, sin embargo, satisface la necesidad de diversidad, la tendencia a la diferenciación, a la variación y al destacarse. No olvidemos que la moda es una forma de la vida, como otras muchas, a través de la cual la tendencia hacia la igualación social y la tendencia hacia la diversificación y la variedad se confunden en una actividad. Los diferentes rasgos psicológicos que observamos en la moda se insertan en esta naturaleza básica.

La moda es un producto de separación clasista y se comporta como, por ejemplo, el honor, cuya doble función consiste en cohesionar y, al mismo tiempo, aislar un círculo de otros.

«La moda significa, por un lado integración en el círculo de lo socialmente iguales, la unidad de un grupo caracterizado por éstos y, por lo mismo, el aislamiento de éste frente a los inferiores que quedan caracterizados como no pertenecientes a él».²⁷³

²⁷¹ BLANCO, C. MIÑAMBRES, A: (Coord.) Op. Cit, p.19

²⁷² SLOTERDIJK, P: *Has de cambiar tu vida*. Op. Cit. p.177.

²⁷³ SIMMEL, G: *El individuo y la libertad, Ensayos de crítica de la cultura*. Op. Cit. p. 39.

Que la moda es un producto de necesidades sociales, pero también de necesidades formales psicológicas, se demuestra claramente por el hecho de que a menudo no está justificada por ninguna referencia de finalidad objetiva, estética o cualquier otra.

Mientras que, en general, nuestra vestimenta, por ejemplo se adapta racionalmente a nuestras necesidades, no existe ningún factor de utilidad en las decisiones con que la moda la crea: faldas amplias o estrechas, peinados altos o anchos, corbatas de color o negras.

El traje de luto, especialmente el femenino, también pertenece a estas manifestaciones negativas de la moda, aunque aislamiento o acentuación y agrupamiento o igualdad están presentes en este caso.

La esencia de la moda consiste en que siempre participa de ella un sector de determinado grupo, mientras que el grupo, como tal, se halla de camino hacia ella.

La expansión conduce a su fin porque anula las diferencias. Pertenece así a ese tipo de manifestación cuyo objetivo es la expansión ilimitada, la realización completa, pero que cae en la contradicción y en la aniquilación cuando alcanza su objetivo absoluto. De entrada posee el impulso expansivo, como si cada manifestación individual de la moda quisiera someterse a la totalidad de un grupo; pero en el momento de lograrlo, morirá como *moda* a manos de la contradicción lógica con su propio ser, ya que su expansión general anula el elemento de diferenciación.

El ritmo específicamente «impaciente» de la vida moderna no sólo expresa el deseo de cambio rápido de los contenidos cualitativos de la vida, sino el atractivo del encanto formal del límite, del comienzo y el fin, del marcharse y el llegar.

En el sentido más amplio de esta forma, la moda posee por su juego entre la tendencia a la expansión generalizada y la destrucción de su sentido, al que conduce precisamente esa expansión, el peculiar encanto del límite, el encanto de la simultaneidad en el comienzo y el fin, el encanto de la novedad y, al mismo tiempo, de la fugacidad.

«Un objeto es degradado al ser definido como «de moda» únicamente cuando deseamos rechazarlo y rebajarlo por otras razones objetivas; en ese caso, la moda se transforma en valor moral». ²⁷⁴

Quien ostensiblemente hace gala de no seguir la moda consigue la sensación de individualización que esta actitud conlleva, no por la propia cualificación individual, sino únicamente por la negación del modelo social: si la modernidad es la imitación de éste, la no modernidad intencionada es su imitación con signo contrario, que no deja de ser por ello testimonio del poder de la tendencia social.



Mujeres enlutadas de Almería 1919

Que la moda exprese y acentúe simultáneamente el impulso hacia la igualación y el impulso hacia la individualización, el deseo de imitación y de distinción, explica quizá por qué en general las mujeres dependen tanto de la moda.

La moda les ofrece esta combinación oportunamente: por un lado, es un campo de imitación general, un nadar en la más ancha corriente social, un descargo del individuo de la responsabilidad de su gusto y su acción, por el otro, también es distinción, excelencia, adorno individual de la personalidad.

De tiempos pasados sabemos que el capricho o una necesidad especial de determinadas personas crearon una moda: así surgieron los zapatos puntiagudos del medievo del deseo de un caballero elegante.

²⁷⁴ SIMMEL, G: Op. Cit. p. 48.

A diferencia de este origen principal en la actualidad las invenciones de la moda se integran más y más en el proceso de producción de la economía. Ya no sólo surge un artículo cualquiera, que luego se vuelve moda, sino que se crean artículos para que se conviertan expresamente en moda.

SQUICCIARINO nos habla de la «indumentaria de tipo masoquista», de la cual el auténtico Kimono Japonés, que parecía una especie de camisa de fuerza, es un ejemplo válido; estaba caracterizado por unas medidas ajustadas, extrema rigidez e incomodidad y se imponía inmediatamente después del nacimiento del niño.²⁷⁵

VEBLEN sostiene: «En la ropa femenina se reiteraban ciertas características que, sobre todo si implicaban disminuciones en su capacidad individual, pretendían atestiguar su «ineptitud física»²⁷⁶ para cualquier actividad y señalar una posición económica acomodada. El cuerpo ya no está reprimido bajo el vestido, puesto que este lo ha revalorizado y potencializado en su función liberadora y gratificante de elemento privilegiado de comunicación.

Precisamente la abstracción de la moda radicada en su más profundo ser, que concede como lejanía de la realidad un cierto cachet estético a lo moderno, en terrenos incluso totalmente ajenos a lo estético, funciona también en fenómenos históricos.

Antropológicamente no resulta fácil lidiar con una noción de *habitus* corporal que nos remite al menos parcialmente a procesos de interiorización.

No obstante la noción resulta útil para aproximarnos a un conjunto de prácticas de apariencia dispar—maquillaje, cirugía estética, cambio de sexo, moda— que sustentan las reglas referidas al cuerpo.

Saber quién recurre a esas prácticas, en qué condiciones y con qué objetivos permitiría profundizar en análisis de cómo la asunción de unos *habitus* corporales sexuados sustenta la diferencia entre varones y mujeres y configura formas particulares de conciencia en lo que concierne a la vivencia de las correlaciones culturales entre sexo biológico, identidad sexual e identidad social.

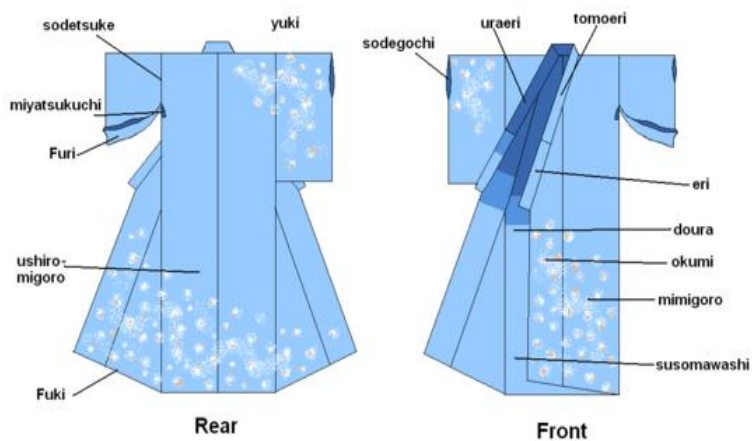
²⁷⁵ SQUICCIARINO, N: Op. Cit. p. 89

²⁷⁶ VEBLEN, T: *Teoría de la clase ociosa*. Ed. FCE, México D.F, 1974, p.21.

La relación entre abstracción y organización objetivo-social se manifiesta en la indiferencia de la moda, como forma, ante cualquier significado de sus contenidos específicos y en su conversión cada vez más decidida en elemento económico social-productivo.

Las formas sociales, el vestido, las opiniones estéticas, todo el estilo en el que se expresa una persona se halla en un constante proceso de transformación por la moda.

El recurso por parte de numerosas mujeres a alguna práctica dietética, quirúrgica, cosmética, que les permita adecuar su cuerpo a la moda del momento tendría que ser considerado como un poderoso indicador de la interiorización de unos *habitus* corporales.



Partes y dobleces de un Kimono Japonés

2.5.5.- El cuerpo de la mujer y la moda

Datos históricos nos permiten considerar la moda como la vía que las mujeres tienen, hacia un grado de reconocimiento y excelencia personal cuando se les niega su satisfacción en otros terrenos.

La mujer a causa de su ausencia en papeles política y religiosamente relevantes no han tenido la posibilidad de llevar condecoraciones honoríficas o de rango salvo en raras excepciones.

Por ese motivo, ha compensado esta falta de cuidado, con la elegancia de sus propios vestidos y con el empleo de joyas, collares, pulseras, pendientes, anillos, etc.; en el intento de hacer resaltar su propio cuerpo y de atraer la atención sobre su persona.

La relación privilegiada entre mujer y ornamentación, que es típica del sexo femenino, encuentra una curiosa correspondencia en el Corán donde para designar la vulva se emplean términos como adorno o decoración, así como en FREUD, para quien el joyero era un símbolo onírico de los genitales femeninos.

El rechazo de los cambios en terrenos externos, la indiferencia hacia las modas en el aspecto externo, son específicamente masculinos: no porque el varón sea un ser más unitario, sino porque es más versátil y por eso puede renunciar a aquellas diversiones externas.

«Por eso la mujer emancipada de hoy, que intenta aproximarse al ser masculino, a su diferenciación, personalidad y libertad de movimiento, subraya su indiferencia ante la moda». ²⁷⁷

Que la mujer del *demi-monde* sea muchas veces precursora de nuevas modas se debe a su forma de vida desarraigada; el papel de paria que la sociedad le impone despierta en ella un odio latente o patente hacia todo lo ya legalizado y establecido, un odio que halla su expresión más inocua, relativamente, en su afán de buscar siempre nuevas formas de manifestación; en su constante búsqueda de nuevas y hasta entonces insólitas modas.

²⁷⁷ SIMMEL, G: Op. Cit. p.p. 53-54.

Los modos de presentarse o expresarse, por muy extravagantes que sean, están protegidos, en la medida en que son moda, de esos penosos reflejos que el individuo suele sentir cuando se convierte en objeto de la atención de los demás.

A lo largo del tiempo, pero sobre todo en la sociedad actual la moda es, además, una de las formas por la que los seres humanos intentan salvar la libertad interior entregando lo externo a la esclavización por la colectividad. Por ese motivo la industria de la moda y de la belleza promueve diversas imágenes de la feminidad y, desde hace unos años, de la masculinidad. Y en este sentido el fenómeno de las *Top Models* poco tiene que ver con las figuras de la mujer común que vemos en nuestra cotidianeidad.

Las *Tops* se han convertido en la encarnación de la identidad femenina de nuestros tiempos. Identidad que se exhibe bajo la apariencia de un cuerpo sexuado ideal para las pasarelas. Estas modelos llamadas las *Top Models* en su calidad de encarnación del bello sexo, remiten a las mujeres a un ideal de belleza y de acción que se nos presenta socialmente como esencial para nuestra identidad, y sobre todo, como accesible.²⁷⁸

Por eso la moda, la forma de cambio y oposición de la vida, se ha vuelto desde entonces mucho más amplia y excitada; no hay que olvidar que el continuo cambio de la moda también es una tremenda esclavización del individuo y, en este sentido, uno de los *complementos* de la libertad social y política adquirida.

La relativa equiparación de las mujeres en nuestra sociedad, el reconocimiento de su diversidad, así como otros cambios socio-políticos, han provocado un reajuste en el seno de la teoría y la práctica feministas, con el surgimiento de nuevos puntos de discusión, reflexión y posibilidades de avance en los discursos.

²⁷⁸ ESTEBAN, M: Op. Cit. p. 106.

Pero, al tiempo que la transformación social general y la emancipación de las mujeres, se han ido dando modificaciones en el tratamiento global de la imagen de unos y otras; apariencia y exhibición del cuerpo masculino, polivalencia de la belleza femenina, mayores niveles de consumo en relación al cuerpo.

El mundo de la moda y la belleza es un mundo en construcción, con diversos protagonistas y actores en el que se recluían mujeres con éxito que van personificando diferentes definiciones de feminidad.

La modelo, creada por diseñadores, editores de moda, fotógrafos y clientes, no sólo representa un ideal físico, sino también un personaje, un carácter social.

El análisis del modelaje sirve para reflejar las variaciones en los conceptos de belleza, pero también las transformaciones respecto a la noción de persona y perfección social, de forma que las modelos se han convertido en identidades sociales ideales.²⁷⁹

Las modelos representan, de una manera casi mágica, con su *glamour* y sus hechizos de moda, un determinado orden social, escenifican rituales que van dando forma y carácter al mundo en el que vivimos.

Las supermodelos representan en estos momentos un paradigma de autonomía, éxito social y autodeterminación, aunque sean mujeres y aunque esa autonomía y ese éxito procedan del uso de su cuerpo.

El ámbito del modelaje constituye un nuevo espacio social para las mujeres, en el que se articulan elementos diferentes y aparentemente contrapuestos: utilización y exhibición del propio cuerpo, promoción social, valores relacionados hasta ahora con lo masculino, como la autonomía económica y el poder, y los valores femeninos como la belleza.

Para comprobar la modificación de los patrones de referencia en cuanto al cuerpo, es muy conveniente analizar los cambios en la imagen de las modelos, la figura ideal de la mujer se ha vuelto más delgada y, a partir de ahí, se ha pronunciado la presión social sobre las mujeres para que sigan regímenes.

²⁷⁹ SOLEY, P: «Alta pasarela, Un modelo de identidad postmoderna» En Geumakumeok, Asamblea de Mujeres de Bizkaia- 1995. nº 24 8-9.p.p

Como sugieren GUILLEMOT y LAXENAIRE en su libro *Anorexia y Bulimia: el peso de la cultura* (1994) Se define a las modelos como: «dotadas de cierta aureola de sacralidad que las convierte en una especie de deidades laicas; y esto contrasta a su vez con el declive de otras referencias religiosas». ²⁸⁰

Con la decadencia de las religiones, se han perdido referencias anteriores y esto se traduce en modificaciones en el mismo sentimiento de existir, de modo que el cuerpo y las sensaciones corporales se han convertido en un elemento central.

A falta de un vocabulario moral, se ha proyectado la noción de lo bueno y lo malo en las imágenes de los cuerpos: la idea de Dios, las cualidades de perfección, honestidad y bondad, están ahora contenidas de manera simbólica en la imagen de la delgadez; la del diablo, la corrupción, apetito, pereza y gula, están encarnadas por la gordura. No hay que olvidar que las modelos vehiculizan todos estos ideales culturales.

Estudiar la exhibición corporal de esta manera permite mantener una actitud crítica tanto con la utilización de la imagen en nuestra sociedad como con la conceptualización de la belleza ideal. Podríamos decir que las mujeres han puesto en marcha habilidades muy diversas para el acceso a cotas mayores de protagonismo, riqueza, prestigio y poder, entre las que estarían también la práctica de la seducción y la sexualidad, así como el cuidado de la imagen y la belleza.

Esta rigidez de los cánones estéticos que impone la cultura occidental de la imagen, supone para las personas una batalla contra el tiempo para conseguir ser aceptadas socialmente, produciendo problemas de inseguridad y de no aceptación del propio cuerpo.²⁸¹

²⁸⁰ GUILLEMOT, A. LAXENAIRE, M: *Anorexia y bulimia. El peso de la cultura*. Ed. Masson, Barcelona, 1994. p.15.

²⁸¹ BOURDIEU, P: «Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo». En *Materiales de Sociología Crítica*. Ed. La Piqueta, Madrid, 1986, p.p. 183-193.

Las probabilidades de sentirse incómodo en el cuerpo de uno, son tanto más fuertes en la medida que es mayor la desproporción entre el cuerpo socialmente exigido y la relación práctica con el cuerpo que imponen las miradas y las reacciones de los demás.

En respuesta a la sublevación del cuerpo, se presenta una forma de control-estimulación: «el ponerte desnudo».

FOUCAULT aclara en relación a los sujetos que: «El dominio, la conciencia de su cuerpo no han podido ser adquiridos más que por el efecto de la ocupación del cuerpo por el poder». ²⁸² La gimnasia, los ejercicios, el desarrollo muscular, la exaltación del cuerpo bello, la desnudez. Todo está en la línea que conduce al deseo del propio cuerpo mediante un trabajo insistente, obstinado, meticuloso que el poder ha ejercido sobre el cuerpo.

²⁸² FOUCAULT, M: *Microfísica del poder*. Ed. La Piqueta, Madrid, 1992, p.p. 104-105.

2.5.6.- Sobre la desnudez

SARTRE llama «gracia» a este ser ya siempre en situación del cuerpo del otro. «En la gracia, el cuerpo aparece como un psiquismo en situación (...) En la gracia, el cuerpo es un instrumento que pone de manifiesto la libertad. El acto gracioso en cuanto manifiesta el cuerpo como instrumento de precisión, le provee a cada instante su justificación de existir».²⁸³ En este punto aparece también la metáfora teológica de la gracia como vestido que impide la percepción de la desnudez.

La desnudez de la carne está integralmente presente pero no puede ser vista. De modo que la coquetería suprema y el desafío último de la gracia son exhibir el cuerpo sin velos, sin otro vestido o velo que la gracia misma.

En contra de este vestido de gracia es contra lo que se dirige la estrategia del sádico. La especial encarnación que éste busca realizar es «lo obsceno», pero lo obsceno no es más que ausencia de gracia. «Lo obsceno es un modo de ser para- el -otro que aparece en el género de lo no agraciado (*disgracieux*) (...) Aparece cuando uno de los elementos de la gracia es obstaculizado en su realización (...) Cuando el cuerpo adopta posturas que lo despojan por completo de sus actos y muestran al desnudo la inercia de la carne».²⁸⁴

Por eso, el sádico trata por todos los medios de hacer aparecer la carne, de hacer asumir el cuerpo del otro, por la fuerza, posturas impropias y posiciones tales que revelen su obscenidad, es decir, la pérdida irreparable de toda gracia. Incluso a las facciones del rostro, deformadas y alteradas por instrumentos especiales.

Para AGAMBEN el dispositivo sádico, con sus lazos, sus mordazas, y sus látigos, es el perfecto equivalente profano del pecado que, según los teólogos despoja al vestido de gracia y libera bruscamente en el cuerpo la ausencia de gracia que define la corporeidad desnuda.

²⁸³ SARTRE, J.P: *El Ser y la nada*. Op. Cit. p. 404.

²⁸⁴ SARTRE, J.P: Op. Cit. p. 406

«La corporeidad desnuda, como la vida desnuda, es sólo el oscuro, impalpable portador de la culpa. En verdad existe sólo la puesta al desnudo, sólo la gesticulación infinita que le quita al cuerpo el vestido y la gracia».²⁸⁵

La desnudez o el desnudamiento forma parte del vocabulario de la filosofía y de la mística, y no sólo en lo que concierne al objeto del conocimiento supremo que es el «ser desnudo».

La desnudez del cuerpo humano es su imagen, es decir, el temor que lo hace cognoscible pero que sigue siendo, en sí, inaferrable. De aquí, la fascinación tan especial que las imágenes ejercen en la mente humana.

BENJAMIN se interroga sobre la relación entre velo y velado, apariencia y esencia en la belleza, velo y velado la envoltura y su objeto están unidos por una relación necesaria que él define como «secreto».

Bello es entonces ese objeto al que le es esencial el velo. Que BENJAMIN fuera consciente del espesor teológico de esta tesis, que vincula irrevocablemente velo y velado, se sugiere por el hecho de que él la remite «a la antiquísima idea según la cual, en el desvelamiento, lo velado se transforma, porque sigue siendo «igual a sí mismo» sólo bajo la envoltura».²⁸⁶

Esta ley que, en la belleza, une de modo inseparable el velo y lo velado inesperadamente desaparece justo en lo que respecta al ser humano y a su desnudez.

Entre finales de la década del veinte y comienzos de la del treinta, BENJAMIN se vinculó a un grupo de amigas muy atractivas a las que veía unidas por una misma, especial relación con la apariencia.

En los diarios que llevó a la Costa Azul entre mayo y junio de 1931 intenta describir esa relación asociándola al tema de la apariencia que había abordado años antes en el ensayo sobre la novela de GOETHE.

«La mujer de Speyer me ha contado estas sorprendentes palabras de Eva Hermann, en los días de su más profunda depresión: Si ya soy infeliz, no por eso debo andar por ahí con una cara llena de arrugas.

²⁸⁵ AGAMBEN, G: *Desnudez*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2011, p. 99.

²⁸⁶ BENJAMIN, W: «Las afinidades electivas de Goethe». En *Angelus Novus*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1996, p.p. 49-56.

Esta frase me hizo comprender muchas cosas y, antes que nada, que el contacto periférico que he tenido con estas criaturas—Gert, Eva Hermann, etc. —es sólo un débil y tardío eco de una de las experiencias fundamentales de mi vida: la apariencia». ²⁸⁷

Esta actitud común a muchas mujeres bellas, podría definirse como «nihilismo de la belleza»; consiste en reducir la propia belleza a pura apariencia y en exhibir esa apariencia, después, con una especie de tristeza desilusionada desmintiendo con obstinación toda idea de que la belleza pueda significar algo diferente de sí misma.

En nuestra cultura la relación cara-cuerpo está signada por una asimetría fundamental, que establece que la cara permanezca por lo general desnuda, mientras que el cuerpo normalmente se cubre. A esta simetría corresponde una primacía de la cabeza, que se expresa de los modos más diversos pero que es más o menos constante en todos los ámbitos.

En el pensamiento de AGAMBEN, podría definirse la desnudez como la envoltura en el punto en el que se vuelve claro que no es posible esclarecerla.

En este sentido debe entenderse la máxima goethiana según la cual la belleza: «nunca puede esclarecerse a sí misma». ²⁸⁸ Sólo porque esta se mantiene hasta el final como envoltura sólo porque permanece en sentido literal inexplicable, la apariencia que alcanza en la desnudez, su estadio supremo, puede considerarse bella. En la inexplicable envoltura al contrario, no hay secreto alguno y, desnudada, ésta se muestra como pura apariencia. Y la desnudez sólo dice: «¿querías ver mi secreto? ¿Querías esclarecer mi envoltura? Entonces mira esto, ¡mira esta absoluta e imperdonable ausencia de secreto! ¡No hay nada más que esto!» ²⁸⁹

²⁸⁷ BENJAMIN, W: «Diarios» en *Obras*. Ed. Abada, Madrid, 2006, p.

²⁸⁸ GOETHE, J.W: *Las afinidades electivas*. Ed. Mondadori, Barcelona, 2007, p. 102.

²⁸⁹ AGAMBEN, G: *Op. Cit.* p.113.

Sin embargo es precisamente ese desencanto de la belleza en la desnudez, esa sublime y miserable exhibición de la apariencia más allá de todo misterio y de todo significado el que desencadena de algún modo el dispositivo teológico para dejar ver más allá del prestigio de la gracia y de los halagos de la naturaleza corrompida, el simple e inaparente cuerpo humano.

Ese simple habitar de la apariencia en la ausencia de secreto es su especial temblor: la desnudez que, como una voz blanca, no significa nada y, precisamente por eso, nos traspasa.

En los inicios de la fotografía erótica las modelos debían ostentar con el rostro una expresión romántica y soñadora, como si el objetivo las hubiera sorprendido. Con el transcurso del tiempo este procedimiento se invierte y la única tara del rostro se vuelve la de expresar una impúdica conciencia de la exposición del cuerpo desnudo a la mirada.

La desfachatez (la pérdida del rostro) es ahora la contraparte necesaria de la desnudez sin velos. El rostro devenido cómplice de la desnudez, mirando al objetivo o haciendo un guiño al espectador, da a entender una ausencia de secreto, expresa sólo un darse a ver, una pura exposición.

2.5.7.- El cuerpo y los territorios del placer

El término pornografía deriva etimológicamente de los vocablos griegos *porné* y *graphos* por lo que su transcripción vendría a ser algo así como «escritura de la puta». ²⁹⁰

En el campo de la literatura erótica, buena parte de la producción más primeriza se presenta propiamente como tal escritura de la puta. Es obvio que pocos campos de actividad formal, gráfica o literaria han estado sujetos a más persecuciones, ataques furibundos o condenas globales que la pornografía.

Parece evidente que ha cierto consenso en sostener que la pornografía consiste en la representación explícitas de prácticas eróticas. Pero quizá, la pornografía, como ha sucedido con tantas otras áreas de actividad humana al paso de la Ilustración y la modernidad ha ido reclamando y construyendo una autonomía que la eximiera de justificarse en relación a ideas mortales o religiosas ya instituidas.

La tesis que sostiene CLARAMONTE considera que las ideas eróticas, tenderán a construirse en dominios autónomos que no dependen de una relación servil con el poder instituido, político o religioso, fundamentalmente para desarrollarse.

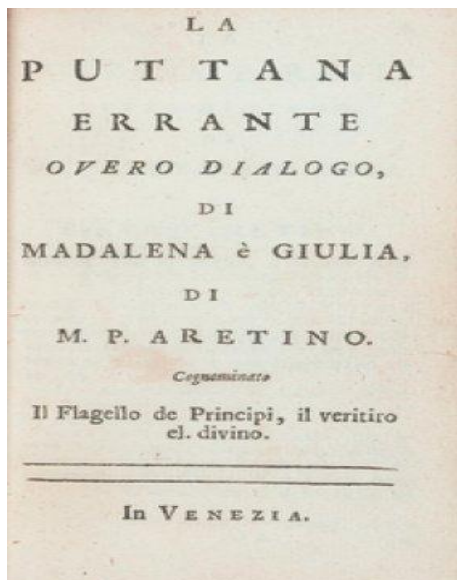
La importancia de este proceso de construcción de la autonomía de lo erótico difícilmente puede ser exagerada si consideramos que es acaso este movimiento el que ha contribuido en mayor medida a identificar la pornografía con la pornotopía por excelencia, no sometida a ninguna conveniencia, cálculo o consideración.

Las primeras narraciones eróticas modernas: La historia de *La Lozana andaluza* (1528), de FRANCISCO DELICADO, escribía acerca de la novela picaresca.

²⁹⁰ CLARAMONTE, J: *Lo que puede un cuerpo. Ensayos de estética modal, militarismo y pornografía*. Ed. CENDEAC, Murcia, 2009, p. 25.

Muy pronto ya con *La Puttana Errante* (1776) y *Fanny Hill* (1748), nos encontramos con narraciones específicamente dedicadas a construir un curioso personaje, el de la puta libertina, una mujer independiente, sensual y sensible, que dio paso posteriormente a la nueva mujer objeto de la literatura erótica, que empezará a aparecer hacia 1790 la cual entrará en la prostitución como víctima de abandonos y dramas, que sufre castigos y humillaciones. La puta libertina versus la puta ingenua de ideas roussonianas.²⁹¹

En su funcionamiento como despliegue de lo erótico como facultad autónoma, la pornografía ha compartido frentes de batalla con numerosos y variados aliados.



Portada de la novela **La Puttana Errante** 1776



Novela erótica **Fanny Hill** 1748

Por un lado, como han reconocido numerosas autoras feministas, resulta destacable la vinculación entre la pornografía y el feminismo respecto a su común ataque contra la limitación del sexo a los ámbitos del matrimonio heterosexual y la procreación dentro del mismo.

²⁹¹ Para ROUSSEAU toda la educación de las mujeres debe estar referida a los hombres. Agradarles, serles útiles, hacerse amar y honrar por ellos, criarles de pequeños hasta cuando sean mayores, consolarles y hacerles la vida agradable y dulce. Véase CLARAMONTE, J: Op. Cit. p.88.

Diríase que uno de los efectos nocivos más destacados y comentados de la pornografía consiste en su supuesta capacidad para convertir en objeto a las personas—en especial a las mujeres—que representa.

El argumento más habitual sostiene que dicha deshumanización deriva de la representación descontextualizada del cuerpo desnudo, o peor aún de algunas de sus partes.

En este sentido las limitaciones burguesas de la teoría feminista quedan claramente demostradas por su dificultad para enfrentarse a la prostitución, la cual se expresa exclusivamente en cansinos términos de victimización.

Es decir, las feministas profesan solidaridad con «las trabajadoras del sexo», pero denuncian la prostitución como un sistema de explotación y esclavización masculina.

La propaganda feminista general afirma que las prostitutas están obligadas a hacer lo que los hombres quieran.

Según PAGLIA, esto sólo es cierto en el caso de las aficionadas, ya que la mayoría de las prostitutas profesionales tienen el dominio absoluto del intercambio erótico y no hacen nada que no quieren.

«La mujer gobierna la esfera sexual y emocional, y ahí no tiene rival. La ideología victimista, una caricatura de la historia social, impide que la mujer reconozca su dominación en el reino más profundo y más importante. Los hombres son capaces de hacer cualquier cosa para obtener el favor de las mujeres». ²⁹² La prostitución debería ser descriminalizada.

Otras pensadoras aparte de PAGLIA han contraatacado desde el campo feminista, denunciando la corporeidad de las mujeres, y la de los hombres por cierto, en su conjunto o en relación a determinadas partes del cuerpo o sus funciones es una parte del ser humano tan digna de ser representada, como lo puede ser su vida mental o sus balbuceos poéticos.

²⁹² PAGLIA, C: *Vamps & Tramps: Más allá del feminismo*. Ed. Valdemar, Madrid, 2001, p. 123-124.

«Normalmente el término objeto sexual significa que las mujeres son representadas como cuerpos o partes del cuerpo, reduciéndola a meros objetos físicos ¿Qué hay de malo en esto? Las mujeres son tanto sus cuerpos como sus mentes o sus almas. Nadie se molesta si se presenta a una mujer como un cerebro o como un ser espiritual. Y sin embargo semejantes representaciones ignoran a la mujer como ser corporal)». ²⁹³

El hecho de que la pornografía se centre con casi toda exclusividad en la representación no ya de los cuerpos, sino de su funcionamiento estrictamente erótico, abundando en detalles o incidiendo en partes del cuerpo o procesos de relación que desde el punto de vista pornográfico resulten especialmente relevantes no es muestra de ninguna irreversible deshumanización, o que en cualquier caso no se puede defender que lo sea en un grado mayor que el que se puede interferir de los procesos normales de producción científica o estética, en los que se asume que ha determinada facultad o dimensión humana debe permitírsele funcionar autónomamente desarrollando sus propias especificaciones sin excesivas trabas.

Pese a los intentos neoconservadores por conceptualizar y reprimir la amenaza pornográfica, parece evidente que ésta es poco menos que imparable y que el proyecto ilustrado de autonomización de lo erótico sigue en marcha.

Sólo debemos recordar que desde hace años las mayores imágenes eróticas de las mujeres siguen siendo creadas por artistas y fotógrafos masculinos, desde BOTTICELLI, TIZIANO, INGRES Y COURBET A RICHARD AVEDON Y HELMUT NEWTON. Las mujeres siempre están ablandando, censurando, politizando una imagen, en cambio los hombres, gays o heteros, pueden aplicar belleza y obscenidad a una imagen.

Por encima de todo, no hay nada degradante en la exhibición de alguna parte del cuerpo humano. Sus respuestas naturales han sido restringidas por la ideología, religiosa o feminista. ²⁹⁴

Ya no sorprende el rápido despliegue y la exitosa implantación de las industrias del cuerpo. El porno sueña con fuegos eternos de deseo, sin fatiga, incapacidad, senilidad ni muerte.

²⁹³ McELROY, W: *XXX A woman's right to pornography*. Ed. St Martin Press, Nueva York, 1995, p.98.

²⁹⁴ La Iglesia cristiana de los primeros tiempos prohibió el baile debido a sus asociaciones paganas y su muy auténtica incitación a la lujuria. Véase, PAGLIA, C: Op. Cit. p.233.

«La exposición absoluta que hace la pornografía de la carne madura, su dinámica de vigor y vitalidad, está animada por la cruel idolatría pre cristiana de la belleza y la fuerza». ²⁹⁵

La autonomía de lo erótico, del mismo modo que la autonomía de lo estético, puede ahora convertirse en una autonomía modal que nos aparta por tanto de los escenarios de las grandes confrontaciones molares entre cosmovisiones globales y antagónicas que nos orienta a trabajar en terreno los modos de relación.

La esencia de la pornografía no se evidencia tanto en el primer plano anatómico como en su promesa de felicidad perfecta.

En tanto la demanda de goce se vuelve creciente y pregnante, tanto más se hacen imprescindibles las ortopedias y amortiguaciones garantizadoras de placer.

Saber cómo tener o inducir orgasmos múltiples o adosados pareciera un deber cívico, a ello hay que sumarle una multitud de publicaciones de difusión, libros, revistas y soportes cinematográficos que se encargan continuamente de recordarlo y de proporcionar nuevas claves para no fallar en el intento.

El género evolucionó y se diversificó buscando nuevos incentivos así por ejemplo la sodomización poco frecuente en los primeros años de despenalización del cine porno (aunque ya presente en *Garganta Profunda* 1972) ²⁹⁶ se difundió según el principio de la escalada de estímulos.

Las artes de la imagen son por naturaleza altamente funcionales para la gratificación pornográfica ya que el carácter analítico del encuadre permite operar una selección óptica de las zonas visualmente más erógenas mientras que la selectividad analítica del montaje permite guiar con los mismos criterios la mirada del espectador.

²⁹⁵ PAGLIA, C: Op. Cit. p. 133.

²⁹⁶ GUBERN, R: *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2005, p.14.



Garganta Profunda Gerard Damiano 1972

A diferencia de la pornografía escrita, que permite imaginar, o mejor, que activa la imaginación del lector, la pornografía icónica bloquea la imaginación del voyeur, sujeto a la imposición de lo imaginado y antes visualizado con el otro. Para PAGLIA: «la pornografía es un mundo encapsulado de pura imaginación».²⁹⁷

Los servicios por correo especializados normalmente pueden proporcionar escenarios sadomasoquistas no consensuados, pero son difíciles de encontrar, excepto en el inmenso *underground* del cómic, tan subversivamente individualista que ha escapado hasta ahora de la policía del pensamiento feminista.

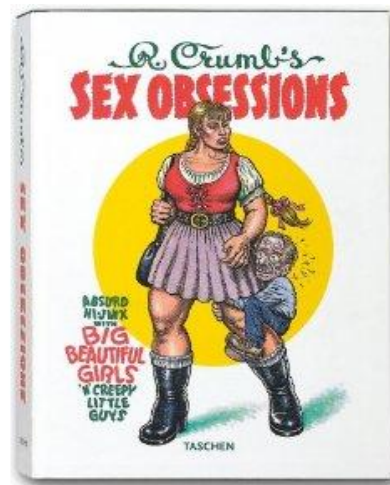
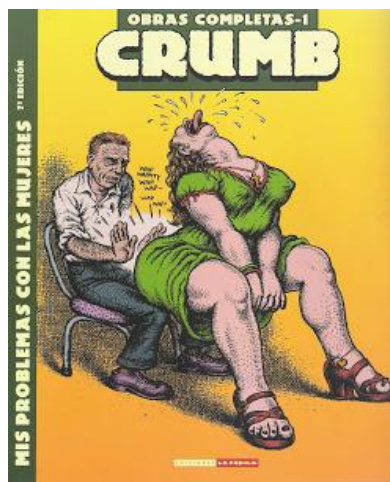
Los dibujos al estilo de los míticos sesenta de ROBERT CRUMB²⁹⁸ muestran el inconsciente cómico y desatado sin censuras.

²⁹⁷ PAGLIA, C: Op. Cit. p. 88.

²⁹⁸ ROBERT CRUMB, es de una forma u otra la piedra angular y la cara del comic *underground* americano y mundial, a lo largo de décadas ha sabido exorcizar con su ácida y crítica mirada al mundo, mediante sus alucinantes obras de arte secuenciales. Crumb creó personajes que se convirtieron en iconos de la contracultura, como Mr. Natural, el Gato Fritz, Flakey Foont, Shuman the Human o Angelfood McSpade, los cuales comparten el asco de la gran ciudad, y no participan del modo de vida norteamericano, con los cuales alcanzó una gran popularidad. [en línea] abril de 2010, (revisado 11 de septiembre de 2012) Disponible en web. [<http://archivo-de-comics.blogspot.com.es>]

Utilizando el estilo de las tiras de prensa de comienzos del siglo XX, CRUMB abordaba abiertamente el sexo y la crítica política, lo cual resultó enormemente transgresivo en aquellos años, sobre todo teniendo en cuenta que el cómic en Estados Unidos había estado tradicionalmente orientado hacia el público juvenil.

CRUMB, es de una forma u otra la piedra angular y la cara del cómic *underground* americano y mundial, a lo largo de décadas ha sabido exorcizar con su acida y crítica mirada al mundo, mediante sus alucinantes obras de arte secuenciales.



R. Crumb: *Historieta del cómic*

Otro discurso, aparentemente contrastante pero en verdad simétrico, enfatiza que el libertinaje obsceno es un efecto desagradable aunque disculpable, causado por la ampliación de las libertades de elección, y qué promueve el uso responsable de la libertad en asuntos sexuales y equivalentes.

²⁹⁹ Como hace décadas que las costumbres se han vuelto obscenas, entonces se hace necesario un género específico que las represente.

En el mundo de la animación, encontramos procedente de Japón, es decir, el manga y el anime de temática pornográfica y erótica.

²⁹⁹ FERRER, Ch: Op. Cit. p. 35.

Un ejemplo de nuestros tiempos es el *hentai* que en japonés, quiere decir «depravación o transformación». El *hentai* es un género del manga de contenido pornográfico.



Dame Hentai dibujos japoneses eróticos 2011

Y puede encontrarse su legitimación museística en el ciclo de videoarte «Por (no) pulsión»³⁰⁰ en el verano de 2003 en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.

Desde los destrozos ya lejanos de los Dadaístas habíamos aprendido que cualquier cosa puede acabar entrando, sin escándalo, en las vitrinas de los museos.

De manera que la producción de cómics de animación japonesa y corte pornográfico está empezando a ocurrir lo que ya había ocurrido con la literatura erótica, cuyas situaciones características han ido siendo absorbidas

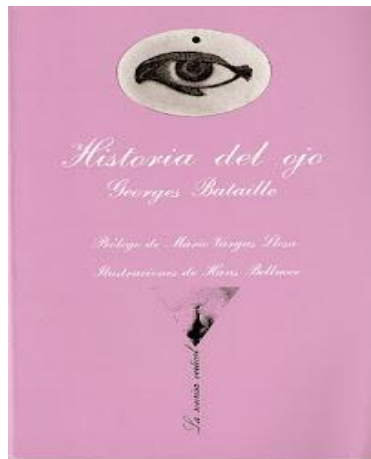
³⁰⁰ «Por(no)pulsión Comisariado por Fernando Castro Flórez, incluye películas de Jana Leo, Enrique Marty, Domingo Sánchez Blanco y Bernardí Roig, producido por Canal X, permite plantear una serie de interrogantes sobre las relaciones entre el arte contemporáneo y la pornografía. El imperio de la obscenidad estética y el avance mediático de la transbandalidad hacen necesario un debate sobre la codificación normativa, tremendamente cerrada y acaso aburridísima, del porno en el que están sedimentadas formas de la experiencia sexual y de la incitación al placer que no pueden ser anatematizadas. La aproximación plural de los artistas mencionados al dominio sofocante del porno permitió, tal vez, entrever una voluntad deconstruccionista o sarcástica con respecto a la «corporalidad victoriana-epiléptico-desvergonzada.» [en línea] abril de 2003, (revisado 5 de diciembre de 2012) Disponible en web. [http://www.cccb.org/es/audiovisual-pornopulsion_arte_o_porno-18423]

paulatinamente por la novela moderna, de modo que ha destrozado la especificidad y la razón de ser de la vieja novela erótica.

Pero la gran diferencia que impide una total homologación entre ambas tendencias reside en que los personajes literarios son meras abstracciones y en el cine son, en cambio, actores de carne y hueso, con su epidermis real, sus emociones y sus sentimientos.³⁰¹

La pornografía es un género, antes literario y ahora audiovisual e informático, que ha recorrido una larga marcha: de la vieja literatura «sicalíptica» destinada a ser leída en retretes, a la fotografía y *peep-show* en blanco y negro de la revista arropada en celofán en kioscos al video alquilado o comprado por correspondencia; a los canales codificados de televisión de pago; a los sitios gratis proliferantes en la red informática.

La Historia del ojo (1928) de GEORGES BATAILLE³⁰² es una narración profundamente erótica por excelencia. En la obra, el autor narra cómo los lineamientos o reglas morales y legales de la sociedad, son obstáculos para que los protagonistas accedan al placer perfecto, asistido por la muerte, el suicidio y la orgía.



Bataille Portada del Libro *La Historia del ojo* 1928

³⁰¹ GUBERN, R: Op. Cit. p. 68

³⁰² BATAILLE, G: *La historia del ojo*. Ed. Tusquets, Barcelona, 1990, p. 10.

La emancipación de la pornografía no fue obra de sus aficionados sino de la necesidad colectiva de identificar un género que diera cuenta de nuevas experiencias y expectativas sensoriales.

«Más específicamente, la pornografía puede ser englobada en un género mayor, al cual podemos llamar idílico». ³⁰³ En la tradición del idilio, el vínculo entre los enamorados, o entre un héroe popular y sus seguidores, no podía ser amenazado por ninguna peripecia o conflicto interno.

La pornografía se presenta en sociedad promoviendo una curvatura, haciendo presión sobre costumbres y expectativas sociales: sobre la dieta alimenticia, el trabajo de gimnasio, el consumo de apliques eróticos, el diseño de moda y sobre otros géneros mediáticos, en cuyos bordes proliferan decenas de industrias para un mercado emergente: del *sex-shop* a la cirugía estética, de la liposucción a la prostitución de lujo, del rastreo biotecnológico de los genes del placer.

JORDI CLARAMONTE propone a modo de hipótesis que la pornografía no puede sino ser considerada unitariamente como un género en sí misma, en la medida en que, los diferentes registros de su producción apuntan hacia la constitución de un *dominio autónomo de lo erótico*. ³⁰⁴

La pornografía como género se distingue pues precisamente en la medida en que tiene como fin esa autonomía de lo erótico, autonomía respecto a la moral, la política e incluso respecto de los cánones formales de otras poéticas diferentes.

La pornografía se encuentra por tanto en un momento en el que, como producto artístico, está produciéndose sobre el vacío crítico más absoluto puesto que en las escasas ocasiones en que se le juzga, normalmente se la prejuzga, no hacemos sino aplicarles categorías y parámetros, derivados directamente de géneros específicamente diferenciados como el cine o la novela y, consecuentemente, por completo ajenos a su consistencia como práctica artística.

³⁰³ FERRER, Ch: Op. Cit. p.p. 37-38.

³⁰⁴ CLARAMONTE, J: Op. Cit. p. 13.

Si la visualidad, la sonoridad o la especialidad han podido ser contruidos a lo largo de siglos como ámbitos autónomos de desarrollo de la antropomorfización, otro tanto debería poder suceder con la eroticidad; de hecho, así lo han sostenido algunos de los primeros historiadores de la pornografía, como, PETER WAGNER que han destacado como, «la pornografía se convirtió en un fin en sí misma». ³⁰⁵

Pero quien está ubicado en el otro extremo de esta nueva coordenada, y mucho más si carece de otros recursos, se encuentra sometido a intensas presiones que sólo pueden agravar su malestar. «Porque justamente las industrias del cuerpo se dedican a compensar la posición desfavorecida de quienes están ubicados en el extremo débil de la nueva coordenada. Antidepresivo, viagra, cirugía estética, turismo sexual, diagnóstico de pre implantación seguido de anhelos de remodelación de la dote genética de quien aún no ha nacido: tales son las ofertas actuales de amortiguación del sufrimiento». ³⁰⁶

Flujos de capital se encuentran con flujos libidinales sobre una mesa de disección del cuerpo.

Quizá lejos de envenenar la mente, la pornografía muestra la más profunda verdad sobre la sexualidad, despojada del barniz romántico.

Nadie debería sentirse incómodo con la pornografía, que se centra en nuestra identidad primigenia, nuestra animalidad cruda y ruda. El porno sueña con fuegos eternos de deseo, sin fatiga, incapacidad, senilidad y muerte. Las imágenes más asquerosas del porno son artefactos de *shock* para destruir las normas burguesas de decoro, reserva y limpieza.

Las formas extremas de expresión sexual sólo pueden entenderse a través de una mirada comprensiva a la pornografía, uno de los temas más polémicos del feminismo. Afirmaciones como: la pornografía degrada a las mujeres, o la pornografía es la subordinación de las mujeres, sólo son creíbles si nunca se ha visto pornografía.

³⁰⁵ WAGNER, P: *Eros revived: Erotica of the Enlightenment in England and America*. Ed.Secker and Warbung, Londres, 1988, p.6.

³⁰⁶ FERRER, Ch: Op. Cit. p.p. 36-37.

En los primeros tiempos de la pornografía moderna nos encontraremos con un alto nivel de hibridación: «La pornografía moderna más temprana muestra algunas de las características más importantes de la naciente cultura moderna. Estaba vinculada con el libre pensamiento y la herejía, con la ciencia, la filosofía natural y los ataques a la autoridad política del absolutismo». ³⁰⁷ Mientras que por otra parte al igual como sucede en todas las demás artes en los primeros compases de la modernidad su presencia e incluso su existencia misma aún deberán justificarse en términos ajenos al campo. La pornografía conllevará a menudo, una fuerte carga de sátira social y política.

Sólo podemos decir que frente a esta pluralidad posmoderna del mercado no cabe hacer una oposición frentista como en su momento pretendió la «autonomía moderna»³⁰⁸, oposición cuyos resultados a menudo mostraron una tendencia totalitaria difícilmente soslayable.

³⁰⁷ HUNT, L: (Ed) *The invention of pornography*. Ed. Zone book, Nueva York, 1996, p.10.

³⁰⁸ CLARAMONTE, J: Op. Cit. p.208.

2.5.8.- Cuerpos híbridos: lo *queer*

La teoría *queer* es una hipótesis sobre el género que afirma que la orientación sexual y la identidad sexual o de género de las personas son el resultado de una construcción social y que, por lo tanto, no existen papeles sexuales esenciales o biológicamente inscritos en la naturaleza humana, sino formas socialmente variables de desempeñar uno o varios papeles sexuales.

Sin embargo, algunos críticos de la teoría *queer* sostienen que algunas pruebas fisiológicas, genéticas y sociológicas, muestran que la orientación sexual y la clasificación sexual no pueden ser consideradas construcciones sociales y que varias características biológicas (algunas de las cuales son hereditarias) desempeñan un papel importante en la formación de la conducta sexual.

En el presente, no parecen existir pruebas concluyentes en uno u otro sentido, si bien la comunidad científica parece esperar que el estudio del genoma humano y de otras especies aporte más luz al respecto.

Para HARAWAY la identidad de género está irremediablemente unida al pensamiento liberal, cuyo interés radicaría en el mantenimiento actual del estado de cosas en el seno de una familia institucional y la perpetuación de roles. «El movimiento *queer* que surge dentro de la comunidad gay y lesbiana de USA en los 90, adopta el término *queer* para distanciarse de los planteamientos normativos que encasillan las sexualidades que desvían de la norma».³⁰⁹

Ser *queer* es algo más que lesbianismo u homosexualidad. Pone de manifiesto el carácter de simulacro al reclamar identidades que no están fichadas en el continuo que nos lleva de lo masculino a lo femenino pero que por sí mismo no se muestra capaz de desestabilizar el sistema sexo-género.

³⁰⁹ AGUILAR, T: *Cuerpo y texto en la cultura occidental*. Op. Cit. p. 220

La constitución del sujeto conlleva la formación colateral de lo excluido lo abyecto. Siempre que se constituye un sujeto, se constituirá lo abyecto como la exclusión normativa y necesaria para la existencia del primero. Aquí hay una dinámica dialéctica de construcción del sujeto por el que éste se constituye en oposición a otras identidades que rechaza.³¹⁰

La política *queer* tiene como objetivo la eliminación del género al igual que la política *cyborg*; esta lo hace a través de la hibridación con lo otro, aquella según la metamorfosis que desidentifica; y el resultado es la abolición del género porque el otro es muchos.

HARAWAY es capaz de romper con la dinámica de los sexos, de los géneros y del sustancialismo humano en última instancia, pues lo que pone en tela de juicio es la dicotomía última y final: humano-no humano.

La interrogante frente al concepto de transexual se proyecta también en el pensamiento de BAUDRILLARD.

Como un cuerpo sexuado que se entrega a un destino artificial, el sentido del transexual se inscribe en lo que el autor concibe como travestido de juego sobre la conmutación de los signos del sexo y, por oposición al juego anterior de la diferencia sexual.

Lo sexual reposa sobre el goce (es el *leitmotiv* de la liberación), lo transexual reposa sobre el artificio, sea éste el cambiar de sexo o el juego de los signos indumentarios, gestuales, característicos de los travestis.

«En todos los casos operación quirúrgica o semiúrgica, signo u órgano, se trata de prótesis y, cuando como ahora el destino del cuerpo es volverse prótesis, resulta lógico que el modelo de la sexualidad sea la transexualidad y que esta se convierta por doquier en el lugar de la seducción».³¹¹

³¹⁰ AGULAR, T: El Sistema sexo-género en los movimientos feministas. [en línea] Junio 2006 (Revisado el 4 de septiembre de 2011) Disponible en Web <http://es.scribd.com/doc/49963467/notes-on-existence-and-necessity>

³¹¹ BAUDRILLARD, J: *La transparencia del mal*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1991, p. 9.

Esta es la discusión entre BUTLER Y FRASER. Mientras que la primera piensa que el sistema capitalista se mina porque puede ser atacado así en sus raíces económicas con el activismo *queer*, la segunda argumenta que el capitalismo no necesita de la heterosexualidad obligatoria para la extracción de plusvalía. Inversamente que para BUTLER, para FRASER sexualidad y economía son dos esferas absolutamente diferenciadas.³¹²

La imagen del *drag*³¹³ actuaba como simulacro o parodia de la división sexual del sistema androcéntrico en el sentido en que MAGDA RODRÍGUEZ introduce el término simulacro de BAUDRILLARD en la teoría feminista.

En esa misma línea de argumentación en cuanto al concepto de *trans*, MAFFESOLI introduce el concepto de *incertidumbres inmediatas* estas pueden ser inmorales en comparación con las normas establecidas pero no dejan de ser prospectivas. Su futuro es instructivo; primero son combatidas, después toleradas, después aceptadas y finalmente, poco a poco, se capilarizan en el conjunto del cuerpo social.³¹⁴

El fenómeno *trans* se enmarca en el campo de las nuevas políticas identitarias y se relaciona específicamente con lo que en la actualidad se denomina movimiento de la diversidad sexual o LGBT (lesbianas, gays, bisexuales y transgeneristas. «Lo transexual hoy se incluye dentro de una categoría más amplia denominada transgénero, a la que pertenecen las personas que de alguna manera cuestionan la continuidad impuesta entre el sexo biológico y el género cultural y la estricta segmentación de lo masculino y lo femenino».³¹⁵

³¹² FRASER, N: «Heterosexismo, no reconocimiento y capitalismo». En Revista *EL RODABALLO*, Buenos Aires, febrero, 2000 N° 10, p.p. 19-23. Este texto es una intervención en el debate que mantuvieron las teóricas del feminismo Nancy Fraser y Judith Butler. Ese intercambio polémico, que abre una serie de interrogantes en torno a la potencia crítica de la teoría feminista, es aquí abordado desde las implicancias políticas de las reflexiones de las autoras para pensar la cuestión de la unidad de la izquierda en la actual coyuntura, y el lugar del feminismo y la teoría *queer* en la necesaria transformación política y social.

³¹³ La imagen del *drag* incluye las versiones masculina y femenina del *drag*: el *drag queen* y el *drag king*, mujer que adopta el papel de hombre.

³¹⁴ MAFFESOLI, M. Op. Cit. p. 109.

³¹⁵ GARCÍA, A: «Tacones, siliconas, hormonas y otras críticas al sistema sexo-género: feminismos y experiencias de transexuales y travestis.» Revista *COLOMBIANA DE ANTROPOLOGÍA*. Enero-junio 2009, vol. 45 n° 1, p.p. 119-146.

En esta categoría se incluyen: *cross-dressers* (quienes a veces usan atuendos propios del sexo opuesto), *drag queens* (hombres que se visten como mujeres y exageran los rasgos femeninos, por lo general en contextos festivos), *drag kings* (mujeres que se visten como hombres y exageran los rasgos masculinos, por lo general en contextos festivos), transformistas (hombres o mujeres que representan personajes del sexo opuestos para espectáculos), intersexuales (personas que nacen con genitalidades y corporalidades ambiguas, denominadas antes hermafroditas).



Drags Queens antes y después Leland Bobbe

El/ la *queer* se designa a sí mismo/a como excéntrico y raro o rara. La ambigüedad es el elemento que caracteriza esa proyección trasgénerica en la cual afloran distintas formas de expresar las masculinidades y feminidades en el ámbito de unas corporeidades que recrean otras maneras desde un estilo paródico.

ALMODÓVAR muestra, en la línea de una metáfora *cyborg*, cómo la noción fabricada del género en la cultura es igualmente un artificio.

En su película *Todo sobre mi madre* (1999), la pintura corporal, las prótesis, las pelucas, los tintes para el pelo, una forma de vestir particular, son evidencia de un poder en la producción de subjetividades alternas, incluso, subjetividades que, si bien no intentan impugnar la dicotomía hombre mujer, impugnan la naturalización del cuerpo mismo como una materialidad previa a lo que usualmente se denomina modificaciones corporales.



Antonia San Juan en su personaje **«La agrado»** *Todo sobre mi madre* 1999

En la materialidad corporizada se desdibujan los límites de una normalidad entre lo femenino y lo masculino, el universo de los objetos adquiere mayor relevancia e, indistintamente, son utilizados en el cuerpo de una humanidad masculinizada o feminizada: ornamentaciones e indumentarias que se funden en la piel, constituyendo en muchos casos, una corporeidad androgenizada.

Una aparente sociedad unisex en la cual los signos, de igual forma que el cuerpo, se re-territorializan en una imagen más individualizada.

La pintura, el tatuaje y las escarificaciones son marcas que convergen para diferenciarse o identificarse o para organizarse bajo otras lógicas con relación a otros elementos, como por ejemplo la música.

La performatividad, que es la capacidad anticipadora del lenguaje, forma a través del uso los futuros géneros que se engendran en el seno de las sociedades.

La tecnología informática y biológica, un paradigma desde el que pensarnos como humanos, comienza a gestar actos performativos de un lenguaje tecnológico que promete la desaparición de los sexos y privilegia todo tipo de componentes en el ser humano, que no sean la dimensión meramente sexual.

BUTLER, de forma similar, nos habla de desesencializar el género, en tanto que éste ha reforzado las estructuras normativas en la construcción dicotómica del sexo.

Lo que plantea BUTLER al respecto es que el género es una categoría normativa que materializa un cuerpo específico mediante prácticas reiterativas que lo demarcan, circunscriben y diferencian, además de que lo gobiernan y controlan. Puesto que el género es una asignación, se trata de una asignación que nunca se asume plenamente de acuerdo con la expectativa. Las personas a las que se dirige nunca habitan por entero el ideal al que se pretende que se asemejen.

Por su parte el carácter problemático que presenta el travestismo, es su crítica al régimen de verdad del sexo, esto es, la desnaturalización del hombre y de la mujer, así como su contingencia a través de ciertas construcciones del cuerpo. No se puede fijar a los cuerpos como simples objetos de pensamiento.

Aplicar una dicotomía no aristotélica, la que relacionaba cuerpo/alma, sino la que distingue forma de materia. Pero en todo caso, estas oposiciones binarias excluyen un campo de posibilidades disruptivas y son parte del *falocentrismo* que identifica la materia como lugar de lo femenino, lo excluido. «El cuerpo es marcado por el sexo, pero es marcado antes que la marca, la primera marca prepara al cuerpo para la segunda y después el cuerpo es sólo significativo sin lenguaje por ser marcado en este segundo sentido. El cuerpo es constituido como significativo sólo a través de la marca».³¹⁶

³¹⁶ BUTLER, J: «Reescenificación de lo universal: Hegemonía y límites del formalismo». En BUTLER, J. LACLAU, E. ZIZEK, S: *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Ed. FCE, Buenos Aires, 2003, p.34.

Para BUTLER lo que estructura el yo corporal y produce la morfología sexuada es un imaginario.



Marcha Orgullo gay Madrid 2012

Así volvemos al problema de la definición sexo-género, categoría que no puede impugnarse sin más por la existencia de identidades deslocalizadas: que el travesti no es subversivo por sí mismo, de la misma manera que el cyborg no es subversivo, ni garantiza la impugnación del sistema de la informática de la dominación.

En los años ochenta surge una desconfianza hacia la categoría de género, sospechosa de análisis posestructural y deconstruccionista ya que alberga la diferencia sexual. Las bipolaridades puestas en tela de juicio, masculino/femenino, cultura/naturaleza, etc.

El surgimiento de identidades sexuales transgresoras, tales como los travestis y homosexuales, que reivindican una identidad sexual propia hace que en 1963 se cree el concepto de identidad genérica, y veinte años más tarde pida su desaparición el llamado feminismo de la tercera ola porque no puede dar cuenta de las múltiples identidades que reclaman un *status*.³¹⁷ Las hormonas, los genes y la morfología serían los indicadores para cifrar la identidad sexual de un sujeto.

³¹⁷ BUTLER, J: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 67.

BUTLER afirmará que el discurso de la identidad genérica no es más que una función reguladora sin bases biológicas, que le es útil al paradigma masculino de dominación.

La autora denuncia la falsa naturalidad del género y propone liberar toda manifestación de género que haya sido excluida de la legalidad y reprimida por no participar en el marco del binarismo sexual imperante: gays, lesbianas y bisexuales son inclusiones necesarias, ya que rompen con lo binario y desenmascaran las estrategias manipuladoras y arbitrarias empleadas por la heterosexualidad obligatoria.

El concepto de subversión en BUTLER se relaciona con su teoría del género como práctica performativa. El género no es algo natural ni algo que se elige sino algo que se produce en virtud de la repetición de actos, gestos, discursos y estilos corporales que generan la ilusión de cierta estabilidad.

Esta construcción se hace dentro de una matriz de género heterosexista que da lugar a la aparición de sujetos legítimos y sujetos abyectos, es decir, sujetos inteligibles y sujetos que forman el exterior a partir de la cual la inteligibilidad asoma.

La lectura voluntarista del género podría ser caracterizada de la siguiente forma: como el género no es algo natural, entonces uno puede elegir qué género adoptar, así como uno elige qué carrera seguir o qué estilo de ropa utilizar.

Esta lectura voluntarista se apoya en la importancia que la autora da a las *drag queens* y su manera performativa de representar el género. Para BUTLER, las actuaciones *drag* hacen evidentes que el género no es algo que se es o se *tiene* sino algo que se *actúa*.

2.5.9.- ¿Ciberfeminismo?

Aunque el movimiento ciberfeminista bebe directamente de las propuestas teóricas de HARAWAY, esta autora no se reconoce a sí misma como ciberfeminista, sino que su propuesta ha dado lugar al nacimiento de un nuevo tipo de feminismo que contempla las nuevas tecnologías como un elemento definitivo a tener en cuenta para la liberación de las mujeres.

La idea es que en conjunción con la tecnología es posible construir la identidad, la sexualidad y el género como a cada cual le guste.

La discusión en la trama de una relación entre lo humano y lo (no) humano, permite a HARAWAY, indagar en diferentes conceptos y contextos sobre los cuales articular esa metáfora *cyborg*, esto es, cómo vincular esa existencia humanizada a figuraciones afirmativas y potenciadoras que conlleven una nueva relación con los animales, los mutantes y las máquinas.

Se trata, en la lógica de HARAWAY, de la invención de otro discurso en el cual las multiplicidades e identidades se desplazan en función de múltiples vectores; o permiten activar subjetividades no lineales.

El *cyborg* permite a HARAWAY evitar lo que llama cierre metafísico de identidad, acción por la cual el género queda atrapado en un sexo y una identidad que no favorece el discurso emancipatorio.

La diferencia sexual no es útil más que para afianzar brechas ilógicas, cavar fosas en la construcción de identidades fijas e inmutables, y, en definitiva, evitar el trasvase de códigos y la anulación de identidades fijas. «El *cyborg* rompe las barreras entre lo natural y lo artificial, lo humano y la máquina».³¹⁸

SADIE PLANT, representante del movimiento ciberfeminista, acuña el término ciberfeminismo ³¹⁹ en 1995 como una cooperación entre mujer, máquina y nuevas tecnologías.

³¹⁸ HARAWAY, D: Op. Cit. p.303.

³¹⁹ PLANT, S: *Ceros+Unos, Mujeres digitales+la nueva tecnocultura*. Ed. Destino, Barcelona, 1998, p.37.

El feminismo de las décadas de 1960 y 1970 es rechazado activamente por el ciberfeminismo, que detesta la asociación automática de la mujer con el instinto, los sentimientos y, en definitiva, con la naturaleza, lo que era propio del feminismo tradicional, que así se declaraba abiertamente tecnófobo.

En contrapartida, el ciberfeminismo, explícitamente tecnófilo, confía en la conjunción de máquinas cibernéticas y mujeres; y en el ciberespacio como territorio donde se ha de ganar la lucha feminista. Su lema es: «Prefiero ser un *cyborg* que una diosa»³²⁰, tomado de HARAWAY.

SADIE PLANT Opina que la tecnología es fundamentalmente femenina y no masculina, puesto que las capacidades de conectividad y fluidez, típicas del tradicional carácter femenino.³²¹

ZIAUDDIN SARDAR, por el contrario, considera que el ciberespacio es una recolonización de Occidente llevada a cabo por varones blancos de clase media, cuyos intereses mayoritariamente banales y pornográficos inundan las páginas web que se crean y multiplican, por lo que el mundo ciberespacial carece de profundidad.³²²

Cuando HARAWAY asume una concepción de *cyborg* que utiliza su condición desidentificada como forma de minar la ideología uniforme imperante, de iniciar maneras difusas de poder y frentes de lucha deslocalizada, muy al estilo de la concepción del poder foucaultiana.

Así, la performatividad, que es la capacidad anticipadora del lenguaje, forma a través del uso los futuros géneros que se engendran en el seno de las sociedades, la nuestra, que está haciendo de la tecnología informática y biológica un paradigma desde el que pensarnos como humanos, comienza a gestar actos performativos de un lenguaje tecnológico que promete la desaparición de los sexos y privilegia otro tipo de componentes en el ser humano que no sean la dimensión meramente sexual.

³²⁰ HARAWAY, D. Op. Cit.p. 109.

³²¹ PLANT, S. Op. Cit. p.39.

³²² SARDAR, Z: «Civilizations. Ciberespace as the darker side of the west»). En *Cybercultures Reader*. Ed. D. Bell B. Kennedy. 2000, p.p. 732-752.

En efecto, el sistema sexo-género es un paradigma obsoleto en el que se desarrollaron y pusieron en tela de juicio ambas categorías en un solo concepto.

El sexo que nos provee de un género, que se inscribe en prácticas sexuadas establecidas por la sociedad disciplinaria, es una lectura foucaultiana que a juicio de HARAWAY no explica la situación actual. Ahora, el discurso biopolítico será sustituido por la heteroglosia del *cyborg* como una ironía final sobre el lenguaje y toda su carga gramatical y performativa.

El lenguaje no es más que el reflejo de una época que para HARAWAY está marcada por la asunción de la hibridación y que recurre a una ontología nueva más allá de la dicotomía sexo-género para inscribirse en la superación de definición de la naturaleza humana.

La política *queer* tiene como objetivo la eliminación del género al igual que la política *cyborg*, ésta lo hace a través de la hibridación con lo Otro, aquella según la metamorfosis que desidentifica, el resultado es la abolición del género porque el Otro es muchos.

En cualquier caso el esquema yo/otro, al amparo de cuya dialéctica se construye el sujeto, queda subvertida. En definitiva, concepciones como discurso de la igualdad y discurso de la diferencia son finalmente subsumidos por un estado *cyborg* para el que la diferencia es igualdad.

Frente a las dicotomías clásicas en el pensamiento occidental: naturaleza/cultura, masculino/femenino, mente/cuerpo, se propone un nuevo concepto de lo humano más abarcador, que integre sin rupturas todas sus dimensiones e incardine al ser humano en el mundo natural, al que nunca ha dejado de pertenecer.

Esta perspectiva inaugura una nueva noción de existencia humana arraigada en lo orgánico, absolutamente vinculada a lo vivo. Se trata de situarse a la altura de la naturaleza, no por encima de ella, y adoptar nuevas actitudes de asociación y cuidado hacia todas las formas de vida.

A esto llamaremos ecofeminismo, a partir de la recontextualización de la existencia y la espacialidad del mundo basado en la interdependencia entre ser humano y naturaleza.

2.5.10.-Ecofeminismo

El ecofeminismo es una corriente surgida a partir del feminismo radical y socialista de Occidente durante la década de 1970.

A pesar de la gran heterogeneidad presente en este movimiento, se pueden señalar algunos aspectos comunes a todo el pensamiento ecofeminista.

Sitúa al cuerpo en el centro de la reflexión y lo ubica como mediador entre lo cultural y el mundo natural, como punto de articulación de la existencia humana encarnada. Al mismo tiempo, retoma el concepto de espíritu, liberándolo de connotaciones religiosas y aplicándolo a la totalidad del mundo vivo, en la que el ser humano está inserto.

Esta recuperación de la espiritualidad de lo natural, si bien tiene consecuencias positivas, como la de reconectar la humanidad con el entorno de lo vivo, conlleva también algunos aspectos controvertidos, entre ellos el riesgo de mistificación de la naturaleza o la atribución a ésta de unos valores morales que son una pura proyección de la ética en lo natural.

Superado ese escollo, el ecofeminismo plantea una noción de existencia como convivencia que puede servir como fundamento para la articulación de una teoría fuertemente crítica con el individualismo cartesiano.

323

FRANÇOISE D'EAUBONNE fue la teórica feminista que en 1974 acuñó el término ecofeminismo.³²⁴ Desde entonces hasta la actualidad se han desarrollado dos tipos básicos de ecofeminismo que, respectivamente, se adhieren y rechazan al determinismo biológico y que, partiendo ambos del vínculo entre mujer-naturaleza y cultura-hombre, y desarrollan posiciones divergentes en cuanto al sistema sexo-género.

³²³ FERNÁNDEZ, O: «Cuerpo, espacio y libertad en el Ecofeminismo.» En Revista NÓMADAS. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, Universidad Complutense de Madrid. Marzo de 2010 Vol.27, Nº 3, p.p. 2-14.

³²⁴ D'EAUBONNE, F: *Le féminisme ou la mort*. Ed. Ediciones Pierre Horay, París, 1974, p. 34.

Al igual que MERCHANT, PLOWOOD encuentra la denigración de la naturaleza y de la mujer como un producto típico de la cultura occidental, pero mientras la primera encuentra que es la revolución industrial la encargada de enlazar tales conceptos, la segunda ve en los filósofos griegos como PLATÓN, los instauradores del pensamiento dicotómico y su pervivencia a través del cristianismo.

Para VAL PLOWOOD «el racionalismo propio del pensamiento occidental es el culpable de la conexión mujer-naturaleza de tal suerte que antropocentrismo y androcentrismo están indisolublemente unidos».³²⁵

Este tipo de ecofeminismo constructorista analiza las relaciones de género según los conceptos de dominación y jerarquía, al estilo del feminismo radical. Según la autora, las dicotomías o parejas binarias, hombre-mujer, naturaleza-cultura han naturalizado la dominación de la naturaleza, la mujer, la raza y la clase y esto es así porque el dualismo es un modo de construir diferencias según la lógica de la jerarquía. Propone un ecofeminismo que se replantee una interpretación no jerárquica de la naturaleza y la identidad humana, así como sus relaciones entre ellas.

MERCHANT argumenta que la naturaleza antes del siglo XVII es vista como un modelo orgánico femenino y benevolente, pero después de la revolución industrial aparece como un modelo mecánico e inerte pero también femenino.

Este tipo de ecofeminismo tanto el sexo como el género son contruidos socialmente como afirma MERCHANT en el prólogo de su obra, *La muerte de la naturaleza*,³²⁶ (1980), y en la base de esa construcción se encuentra la asociación de mujer y naturaleza como conceptos infravalorados en la escala jerárquica del pensamiento de Occidente.

Esta demanda de una relación diferente con la naturaleza, no generizada, es recogida por HARAWAY, quien en su propuesta de una «reinención de la naturaleza» apela a la necesidad de crear una nueva naturaleza que tenga en cuenta una nueva ontología del ser humano, no generizado e hibridado con la técnica.

³²⁵ PLUMWOOD, V: «Naturaleza, yo y género: feminismo, filosofía medioambiental y crítica del racionalismo». En AGRA ROMERO, M: *Ecología y feminismo*. Editorial Comares, Granada, 1998, Op. Cit, pp. 227-253.

³²⁶ MERCHANT, C: *La muerte de la naturaleza*. Ed. Harper and Row, San Francisco, 1989, p.11.

Un *cyborg*, que demanda un nuevo mundo no dicotomizado por los pares conceptuales del pensamiento occidental.

Por otra parte, el análisis patriarcal como una estructura de dominación que opera junto con la clase y la raza, es un elemento también compartido por HARAWAY, quien retoma el concepto de opresión como fundamental para un análisis feminista.

Sin embargo, la asunción de la técnica como esencialmente liberadora, que forma parte del análisis de la autora está, ausente en la postura ecofeminista.

El primer ecofeminismo cree en la existencia de esencias femenina y masculina y la superioridad de la primera sobre la segunda. Se vuelven a centrar en la femineidad y consideran la masculinidad como un enemigo más importante que el sistema social.

Este abismo entre géneros asimila mujer con naturaleza y hombre con cultura. MARY DALY ³²⁷ representa bien esta facción del feminismo cultural que vuelve al determinismo biológico.

Este tipo de ecofeminismo, llamado clásico o esencialista, ha sido rejuvenecido últimamente por un ecofeminismo de corte más constructivista que se aleja de los supuestos del ecofeminismo esencialista que sustenta los supuestos de una diferenciación sexual y genérica propia de todas las culturas y una asunción de la relación estrecha entre mujer y naturaleza por la capacidad reproductiva de ambas en función de sus orígenes como ligada a la tierra y la correspondiente responsabilidad directa que las mujeres tienen respecto al deterioro actual del medio ambiente.

La tesis ecofeminista de redefinir las relaciones del ser humano con su entorno resulta atractiva desde un punto de vista teórico, pero también se hace necesaria desde el plano práctico, ya que la supervivencia de la especie humana en el planeta depende de la puesta en marcha de nuevas medidas ecológicas que promuevan un desarrollo sostenible y un uso adecuado de la energía.

³²⁷ DALY, M: *Gin/Ecology*. Ed. Beacon Press, Boston 1978, p. 98.

«En ese nuevo espacio más respetuoso con el medio ambiente se perfila también una mayor integración de las mujeres que, al introducir sus puntos de vista en la cultura tradicionalmente dominada por los varones, crean modelos de resistencia que podrán generar nuevos paradigmas de conocimiento y relación que valoren positivamente la diferencia».³²⁸

Uno de los mayores logros del ecofeminismo es su reivindicación de que no tiene sentido establecer dicotomías rígidas que encorsetan la realidad en lugar de dejar que ésta se manifieste como heterogeneidad, como entidad compleja.

No hay dos polos, sino muchos, porque la realidad es plural. Tomando esta argumentación como punto de partida, se propone que nuestro modo de actuar en el mundo habrá de ser más modesto, más respetuoso con la diversidad ontológica de la que nosotros, los humanos, formamos parte.

³²⁸ FERNÁNDEZ, O. Op. Cit. p. 13.

CONCLUSIONES

Dedicaremos estas páginas a un resumen sobre los temas vistos en el desarrollo de la investigación, a una valoración de los mismos y a esclarecer algunas de las ideas que han orientado la investigación.

Levantamos la mirada hacia la función estética y artística donde se debate hoy en día la experiencia humana y reflexionamos sobre sus límites y ambigüedades.

Recordemos el doble objetivo de este trabajo: reflexionar sobre los fenómenos del imaginario del cuerpo contemporáneo y describir sus expresiones tanto estéticas como tecnológicas señalando las posibilidades y límites de un discurso que describa tales fenómenos.

Los espacios que inscriben los cuerpos en la posmodernidad son, en palabras de JOSÉ. A. SÁNCHEZ, *espacios contaminantes* en el sentido de incorporar las producciones complejas de los márgenes de la cultura (inmigración, homosexualidad, discapacitados, etnias, mujeres, *tribus urbanas...*), para, de este modo, conseguir: «la supresión de los grandes muros y la multiplicación de los pequeños muros (franqueables / transgredibles)»³²⁹ en el interior de una sociedad cada vez más globalizada.

El marco general en el que se ha asentado la investigación reflexiona es el debate sobre la experiencia estética: las manifestaciones artísticas que suceden en el cuerpo como objeto y sujeto de la acción estética y la construcción tecnológica del cuerpo como soporte.

³²⁹ SÁNCHEZ, A. J: *Dramaturgias de la Imagen*. Ed. Universidad de Castilla- La Mancha. Cuenca, 1999, p. 193.

En el primer capítulo de nuestra investigación se ha ejercido una fundamental función prospectiva sobre las condiciones que hace del cuerpo una entidad de hibridación, mestizaje y diversidad.

La fragmentación constante del cuerpo en el imaginario y los límites entre los distintos géneros artísticos reflejan las paradojas de la sociedad posmoderna, y su necesidad de resignificación de las construcciones sociales y estéticas. Por eso no quisiéramos retroceder mucho en el tiempo para examinar la cuestión del cuerpo. Tampoco hacen falta demasiados argumentos para demostrar que, después de todo, nos hallamos ante un asunto muy característico del arte del siglo XX y hasta la actualidad.

En este entramado cultural, las expresiones del arte posmoderno estarán dominadas, en algunos casos, por la ambigüedad, entendida como multiplicidad de sentidos, que flotan libremente y son impersonales, marcados por una peculiar euforia.

El arte corporal se constituye como un espacio autónomo por derecho propio, capaz de compensar la cada vez más extendida imposibilidad que sentimos de forjar representaciones de nuestra experiencia actual y de comunicarla en la relación interpersonal.

En efecto, durante la época contemporánea se ha vivido la experiencia del desplazamiento corporal a una escala verdaderamente gigantesca. La tecnología, la experimentación biológica y la cirugía generalizada han permitido a los artistas de las últimas generaciones conocer de cerca más cuerpos fragmentados que en toda la larga historia de la humanidad.

El texto que inscribe el cuerpo contendrá en sí un potencial de transformación antropológica y espiritual. Es a través de él que se encarna la cultura, la moral, la «tecnología política de los cuerpos».³³⁰ Una gramática corporal en cuanto escritura en el espacio, plena de huecos, de signos, de silencios, de resonancias, lenguaje de lo oblicuo, del margen, del cruce, de la frontera, de lo posible. Por eso una de nuestras primeras conclusiones es acerca de la presencia del cuerpo en el arte, en efecto:

³³⁰ FOUCAULT, M: *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2008, p. 149.

1. *La presencia del cuerpo en el arte:* como contenido, reflexión, huella, traza o resto es innegable, que se encuentra como punto de referencia del discurso artístico desde sus comienzos. Y es que, a lo largo de la historia, los artistas han dibujado, esculpido y pintado, de un modo u otro, el cuerpo. Se ha investigado la temporalidad, la contingencia y la inestabilidad como cualidades inherentes de lo humano. El miedo, el riesgo, la muerte, el peligro y la sexualidad son los terrenos predilectos del arte corporal.

En la retórica del cuerpo un fragmento puede designar la totalidad orgánica, o adquirir tal vez una sorprendente autonomía que le permite funcionar artísticamente a varios niveles; estamos hablando de los cuerpos despedazados, *real o simbólicamente*,³³¹ un asunto fructífero cuyo desarrollo histórico ha sido estimulado por diversos factores sociales y culturales.

El cuerpo del arte contemporáneo en general muestra paradójicamente una clara tendencia hacia la fragmentación, duplicación, seriación, disolución e incluso desaparición de las formas humanas.

Como afirma PEDRO AZARA: «desde hace un siglo, incluso en la obra de pintores tan callados como LÓPEZ y FREUD, huele a descomposición».³³²

Los artistas impactan con formatos y conceptos nuevos, se observa una desfigurada y tenebrosa perversión de los valores que creíamos intocables plásticamente.

Otro rasgo destacable que hemos querido incluir en nuestro análisis se refiere a la teatralización del arte a través de la perversidad a lo largo de la historia.

2. *La teatralización social nos ha llevado a una suerte de «ética de la estética».*³³³ Estamos obsesionados por demostrar nuestra existencia aunque sea haciendo pública muestra perversidad.

A ratos pareciera que necesitamos inventar una serie de perversiones imaginarias sólo para mantenernos en este mundo, para estar activos.

³³¹ Véase el catálogo «Le corps en morceaux, Musée d`Orsay». París 1990. RAMIREZ, J.A: *Corpus Solus*. Op. Cit. p.201

³³² AZARA, P: *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.128.

³³³ MAFFESOLI, M: *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2011, p. 127.

En el arte contemporáneo lo que predomina es una cotidianeidad alterada y la intimidad transformada en escenario expositivo. No podemos contentarnos con entender el mundo del arte; incluso las teorías más sagaces quedan atrapadas por una suerte de barniz estético o incurren en una suerte de *pseudo-utopía*.

Esto hace del arte contemporáneo el exponente de una devolución traumática de la identidad personal a la substancia anónima, allí donde los cuerpos son aparato mórbido, mecanismo enfermo, fardo que deja rastro.

Nace la emergencia de una negatividad originaria, vinculada al quiebre de las estructuras de la subjetividad y de su relación con el mundo.

Las tradiciones de las reflexiones estéticas han reconocido como categorías estéticas fundamentales lo bello, lo feo, lo *siniestro*. Una de las condiciones donde mejor se manifiesta el arte es cuando se está al borde del abismo y nos encontramos con la belleza perturbadora de lo *siniestro* que forma parte substantiva de las preocupaciones teóricas del presente.

A propósito del arte contemporáneo se ha hablado muchas veces del feísmo y del gusto por lo feo, el límite de la representación estética tiene sesgo/signo de lo *siniestro*. Y es que, como bien dice EUGENIO TRÍAS: «se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto se hace, de forma súbita, realidad».³³⁴

Hemos acercado nuestra breve conclusión acerca del feísmo desde la mirada de DAVID LYNCH del que destacamos su siguiente idea: «En todos nosotros reside la capacidad de apreciar como igualmente bellas cosas contrapuestas.» Aproximarse a sus películas es descubrir la porosidad invisible de lo humano, de lo que no se ve pero se percibe, desgranando sus latitudes siniestras de un cine preocupado de mostrar el reverso tenebroso de lo humano.

³³⁴ TRÍAS, E: *Lo Bello y lo Siniestro*. Op. Cit. p. 34.

3. Acerca del concepto de fealdad: Podemos decir que nos parece un desafío ineludible, que puede ser tan repulsivo como fascinante al mismo tiempo.

Si la belleza es norma la fealdad es excepción y por eso nos interesa, en cuanto es excepcional.

El arte necesita recurrir a lo amorfo, a lo disonante, lo que rompe con la armonía y la tranquilidad. Hay un desplazamiento hacia mirar lo feo, como una atracción morbosa de nuestros tiempos.

La importancia que tiene la fealdad consiste en que es un componente muy de nuestro tiempo pero con raíces históricas, mitológicas o seculares de tiempos pasados. Quizá es necesario que el arte represente manifestaciones deformadas por eso aparece también el género de lo tétrico, aquello raro pero que no da miedo.

Durante el desarrollo de nuestra investigación la fealdad se enseñoreó a partir del momento en que el artista decidió tener un mundo propio y se sintió libre de la obligación de respetar la Naturaleza, como venía siendo costumbre.

Así se representan en los cuadros mundos oníricos con una ruptura con el mundo clásico, como *Saturno devorando a sus hijos* (1819) de GOYA. Ahí por ejemplo nos encontramos con el sentimiento de lo sublime y eso va a ser clave para entender el arte actual, las vanguardias, la abstracción. Pero todo esto no significa que se deje la belleza de lado, e incluso en algunos artistas se da a la vez la belleza y lo sublime, lo tranquilo y lo intranquilo (GOYA, PICASSO, WARHOL) por nombrar algunos.

Por otra parte, resumiendo el tema del arte corporal, nos remitimos a las primeras tentativas que fueron lanzadas a principios de los sesenta con artistas como PIERO MANZONI o los *Accionistas Vieneses*, aunque no fue hasta comienzos de los setenta cuando el *Body Art* o arte corporal se convirtió en movimiento artístico.

Muecas, mordiscos o marcas fueron la primera respuesta a la enfermedad social creciente tras el desorden político y cultural de 1968, y la exposición *Art corporel*,³³⁵ en la ya desaparecida galería Stadler de París, la primera en reunirlos.

El cuerpo humano ha sido el gran tema del arte a lo largo de varios siglos. Aunque una cosa es la representación anatómica, efectuada sobre cualquier soporte o con diversos materiales, y otra muy distinta es la consideración de los cuerpos reales como materia misma del arte. El cuerpo se transforma entonces en la desembocadura o el lugar de confluencia de muchas pulsiones.

Podemos decir, por ejemplo, que DUCHAMP se cortó el cabello de modo que éste dibujaba una estrella sobre su cabeza y, jugando con la ambivalencia fonética, dio a entender que la tela (el lienzo del pintor) era ese destello cósmico que apuntaba al lugar verdadero del arte: el cráneo, donde está el cerebro.

Esto conduce a la Tonsura con forma de estrella que GEORGES DE ZAYAS aplicó sobre el cráneo de DUCHAMP en 1921.

Pero no fueron obras de este tipo las que dieron su mayor celebridad al arte corporal sino otras más agresivas. Al respecto, y siguiendo la idea del arte de acción, veremos algunas en nuestras breves conclusiones.

4. El cuerpo como espectáculo artístico: Una de las cosas que conviene aquí distinguir es que existen dos actitudes muy diferentes que se vinculan al arte corporal: una de ellas consideró el arte del cuerpo como un espectáculo, más o menos estremecedor, dirigido primordialmente a un público que podía eventualmente participar en las acciones pero que era

³³⁵ La Galería Stadler se abre en París en 1955. Su importancia es que abre sus puertas a nuevos artistas y nuevos movimientos significativos a mediados de 1970, es aquí donde se le da un gran impulso al arte del cuerpo. En esta galería se aloja la primera exposición de arte corporal y su representación, donde se publicó el primer manifiesto. Algunos de los artistas que fueron los principales representantes de este movimiento fueron por ejemplo los estadounidenses Vito Acconci y Dennis Oppenheim, los franceses Gina Pane y Michel Journiac y el suizo Urs Lüthi. Aunque la exposición de la galería Stadler no fue la primera gran manifestación de esta corriente del arte corporal, sí contribuyó a catapultarla hasta que aquella problemática llegó a convertirse en una de las pulsiones básicas de la cultura contemporánea. RAMÍREZ, J.A: «*Art corporel o el mordisco hecho arte*». [En línea] Junio 2009 (revisado 8 de febrero 2013) Disponible en web <http://www.stadlergallery.com/>

básicamente un ente pasivo al que se le ofrecía una suerte singular de entretenimiento. Ni los actores coincidían necesariamente con los artistas ni los espectadores eran una entidad esencial en la creación de las obras. La otra actitud es:

5. *El cuerpo en acción:* También es de importancia recalcar en este recorrido por el arte y el cuerpo que otros *Accionistas Vieneses* sí adoptaron más claramente la idea de llevar a cabo con sus propios cuerpos trabajos artísticos muy estremecedores.

Es el caso de GÜNTER BRUS y OTTO MÜHL que ejecutaron ante el público acciones coprofilicas o se sometieron a pruebas extremadamente dolorosas. El destino escatológico del arte contemporáneo, la mierda, el vómito, lo repugnante, están por todas partes.

Lo repugnante quiere, simultáneamente, la represión y la exhibición. Parece como si algunas manifestaciones del arte contemporáneo se hubieran mimetizado con lo asqueroso para intentar, a la manera aborigen, escapar así del pánico abismal.³³⁶

Aunque lo cierto es que esos signos excrementales están en el lugar vacío. En realidad lo que estamos viendo es cualquier cosa y un marco vacío, esto es, lo que parece fuera de lugar en realidad es oblicuo, se trata de un enmascaramiento de lo real o, en otros términos, de un fenómeno estrictamente fetichista.

6. *Arte corporal femenino:* Un punto de hallazgo que nos causa curiosidad y que queremos incluirlo dentro de nuestras conclusiones tiene que ver con lo inevitable de la imaginación colectiva y su enganchamiento con los trabajos más autopunitivos de creadoras como GINA PANE, o de otras que emergieron en la escena poco después, como MARINA ABRAMOVIC u ORLAN.

Estamos hablando de mujeres, un dato incontrovertible que el arte corporal ha estado más feminizado que otras corrientes del arte contemporáneo.

³³⁶ Lo podrido es, efectivamente, medular en una preocupación somática que sólo tiene dos opciones: el camuflaje o la exhibición, la razón apolínea atenta al ser como puro estar o la inmediatez dionisiaca del ser. En SALABERT, P: *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*. Op. Cit.p.117

La primera acción ante el público de GINA PANE consistió en ascender descalza por una escalera en la que había cuchillas de afeitar (*Escalada sin anestesia*, 1971). Su experiencia del dolor debía considerarse catártica para ella y para los espectadores. Pero había también un sentido algo religioso³³⁷ implícito, un deseo de regeneración.

Se insinúa ahí una de las pulsiones más poderosas del arte corporal, tal y como éste se ha desarrollado desde la década de los 90: el deseo de superar las limitaciones del cuerpo humano.

Lo abyecto como categoría estética se inspira en la noción psicoanalítica de abyección, tal como la formula JULIA KRISTEVA en su obra *Poderes de la perversión*, (1987).³³⁸

KRISTEVA describe la expulsión de lo considerado abyecto como una condición necesaria para la formación sexual, psicológica y social de la identidad.

El niño debe renunciar a una parte de sí para transformarse en «yo». Tiene que aprender que caca, orina y vómito son sustancias sucias y no objetos de placer. La abyección se conecta con las tres fases del proceso constitutivo: oral, anal y genital. Esas aberturas del cuerpo humano funcionan como borde entre lo que pertenece al cuerpo y lo que, por incumbir al mundo exterior, debe ser considerado un objeto.

KRISTEVA distingue tres categorías de cosas que, según las circunstancias socio-culturales, se consideran abyectas: comida/residuos (oral), desechos corporales (anal), y signos de la diferencia sexual (genital). De modo casi literal, vemos estas categorías tanto en las obras de arte como en las diferentes *performance* vistas a lo largo de toda nuestra investigación.

«Los Agujeros y protuberancias de los fregaderos pueden ser ojos o pezones, tanto femenino como masculinos, y los desagües, ombligos, vaginas y penes».³³⁹

³³⁷ GINA PANE en una entrevista de 1989 decía: «que había mártires que han tenido cuerpos heridos, quemados y que ese cuerpo no es el mismo que el que cada uno de nosotros tenemos. Precisamente era ese segundo cuerpo el que comenzó a interesarme». En RAMÍREZ J. A: *Hitos del arte reciente. El cuerpo como campo experimental* «Art corporel o el mordisco hecho arte». Artículo Revista El CULTURAL, Madrid, 18 de Diciembre 2009, p. 3

³³⁸ KRISTEVA, J: *Poderes de la perversión*. Op. Cit. p.7.

³³⁹ GUASCH, A. M: *El arte último del siglo XX, del Posminimalismo a lo multicultural*. Ed. Alianza Forma, Madrid, 2000, p.91.

También podemos encontrarnos con un muñeco antropomórfico, conformado por genitales masculinos con muñones de muslos en la parte superior, y en la parte inferior un sexo femenino con sus respectivos muñones de muslos; ambas partes unidas por un lazo a manera de un regalo (CINDY SHERMAN *Untitled #263* 1992).

A pesar de sus diferentes lenguajes, estos artistas desafían al público mediante lo feo y lo horrendo. La mirada semiótica se interesa por el uso artístico de fluidos corporales y otras «sustancias naturales» que producen reacciones ambivalentes.

También dimos importancia al hecho de los «materiales naturales utilizados en diversas acciones artísticas, los cuales no sirven originariamente para actuar como signos. Las excreciones, que pueden conducir a respuestas físicas involuntarias, se aplican para mantener su identidad natural.

También la naturaleza ambivalente de la abyección es fácil de comprender, pues la experimentamos en la vida cotidiana. Los procesos naturales se ocultan, pero mantienen sin embargo su poder de fascinación. Así, aunque se considere que los materiales abyectos son repulsivos, continúan atrayéndonos. La pregunta es, ¿Por qué?

Pero el modo fisiognómico de significación no se aplica automáticamente a los materiales «naturales» usados: fluidos y excreciones corporales. Tanto el óleo como esos materiales naturales, en su aplicación, son significantes que actúan del modo más mediato.

Quizás una vez extraído el elemento de su ámbito natural se mediatiza: deja de ser él para transformarse en signo dentro de un código, adquiriendo así los valores culturales de su nuevo contexto.

Lo que *abyectamos* es la naturaleza transformada en cultura; tan pronto como algo sale de su espacio orgánico y entra en lo social, se vuelve sucio, repugnante e, inevitablemente, representa otra cosa.

Fragmentos corporales han sido presentados por los artistas contemporáneos. Nos encontramos en una especie de «políptico del cuerpo», que se despliega ante nosotros abierto y en fragmentos, sistemáticamente ordenado, como si fuera un verdadero tratado teológico. Pero sabemos que su veracidad es sólo ilusoria: no se presenta la anatomía real sino otra manipulada, falsa o fantástica. Por ejemplo obras en las que se reproducen de un modo realista algunos fragmentos del cuerpo humano, colocados en lugares insólitos como un oído en un brazo (STERLAC *Oído en el brazo* 1993)

Es por ello que en el capítulo dos de nuestra investigación se exponen las posibilidades y las manifestaciones artísticas que ha asumido la tecnología como soporte del cuerpo.

La presencia de la máquina dentro del imaginario de la humanidad, es tan antigua como el ser humano. Sin embargo la aparición de la máquina como sujeto autónomo, provisto de una cierta «inteligencia», es una característica de la modernidad.

En estos tiempos se hace necesario entender el cuerpo no sólo como algo orgánico sino también como un cuerpo que hace uso de las extensiones, prótesis, o suplementos que lo dotan de una realidad social actual.

El relato corporal puede provenir de una infinitud de ámbitos y de diferentes prácticas que lo ponen en evidencia tales como el *body art*, la cirugía plástica, la práctica del transgénero etc.

Dada, Surrealismo y Futurismo, son un referente de los movimientos que encontraron en la máquina una posibilidad de expresar el mundo contemporáneo.

Es así como la máquina va a reemplazar los paisajes o incluso la figura humana a nivel temático dentro de los procesos artísticos; por ejemplo MARCEL DUCHAMP es uno de los artistas que más se acercó a esta idea de cuerpo-máquina. Gran parte de su obra nos muestra esa metamorfosis de la máquina hacia lo humano y hacia lo animal.

Artistas como STERLAC inicialmente participaron de la corriente de la *performance*, sin embargo ahora consideran al cuerpo como algo obsoleto, el cual hay que modificar o reinventar.

Se desarrolla una interfase híbrida entre el cuerpo biológico y la tecnología creando imágenes de simulación. Este tipo de *performance* pretende dar una posibilidad al cuerpo obsoleto, que no puede sobrevivir si no se adapta al ritmo desenfrenado de la ciencia. Es por tanto cuando el cuerpo toma conciencia de su estado inferior y de su precariedad.

Podemos decir que el progreso tecnológico siempre ha seducido al artista por ejemplo LEONARDO DA VINCI y sus máquinas (o los Impresionistas y su relación con la fotografía etc.) La pregunta es: ¿si la ciencia está al servicio del hombre o el hombre está al servicio de la ciencia?

Las posiciones de los artistas que trabajan sobre el cuerpo post-humano, sobre la creciente simbiosis entre la carne y la técnica, lo orgánico y lo inorgánico, logran evidenciar cuán tenues son las fronteras entre la naturaleza y lo tecnológicamente potenciado. Concluimos por ahora que el cuerpo, vivo o muerto, es nada más y nada menos que una *performance* y que cada uno se debe perfeccionar siempre en escena.

7. Cuerpos robotizados: Cuando hablamos de la ampliación o renovación de las facultades y órganos corporales que se ha manifestado en el cine popular con todo tipo de *cyborgs* y de entes mutantes, ha condicionado seriamente el trabajo de artistas muy significativos, como MARCEL LÍ ANTÚNEZ o el australiano STELARC, que se construyó una tercera mano artificial, una aparatosa prótesis mecánica de dudosa utilidad práctica pero muy eficaz para suscitar las fantasías de la superación humana.

El caso de la artista francesa ORLAN es diferente: sus operaciones quirúrgicas tenían como finalidad trabajar en su propia carne y modificarla, como hace el escultor con la arcilla al elaborar una estatua.

Algunas de estas intervenciones, filmadas y retransmitidas en directo a centros de arte de todo el mundo, pretendían poner en cuestión los patrones convencionales de la belleza femenina y eran totalmente ajenas a la idea masoquista del autocastigo o a la experimentación deliberada con el sufrimiento y el dolor.

Entonces hemos deducido que si el hombre no existe más que a través de las formas corporales que le traen al mundo, toda modificación de su forma implica otra definición de su humanidad.

Si las fronteras del hombre están trazadas por la carne que lo compone, sustraer o añadirle otros componentes supone el riesgo y el reto de alterar su identidad personal y perturbar las marcas que lo conciernen a los ojos de los demás.

Para esto es preciso aclarar una cosa: la vida no imita a la máquina ni se reduce a una estructura mecánica. Es la máquina la que realmente imita a la vida.

La idea, en efecto, no es que la máquina pueda reemplazar a los procesos de la vida—no es capaz de tal conquista—sino que la vida es esencialmente conquista. Nos encontramos frente a un nuevo tipo de régimen antropotécnico, una nueva posición de combate, radicalmente modificada, de las distintas disciplinas.

Así nos encontramos con lo que llamamos un cuerpo post-humano. Si bien ninguno de los diferentes disfraces que usen los hombres hace de éstos un cuerpo post-humano, debemos reconocer que sus cuerpos protéticos nos dan indicios de que el cuerpo es un objeto a modificar y complementar.

El cuerpo se repara, se educa y se moldea por los códigos de la sociedad. Pues, ¿dónde hay algo del cuerpo que no esté escrito, rehecho, cultivado o identificado por medio de las herramientas de la simbología social? Hasta podríamos apuntar que los cuerpos sólo se convierten en cuerpos al ajustarse a estos códigos.

Nos interesó también la idea de la insatisfacción y la limitación corporal como arma de doble filo muy típica de nuestro tiempo.

8. *Cuerpo a la carta*: La insatisfacción existencial con respecto a la imperfección corporal es el irritador que más estimula la progresión del desfase del cuerpo humano. Frente a esto, cabe preguntarse en qué medida se trata al cuerpo como objeto sobre el cual es lícito intervenir técnicamente.

En la actual circulación de cuerpos e imágenes corporales, estas artes revelan que los cuerpos vivos o muertos entran al mercado del arte: se cuidan, embellecen, maquillan, reconstruyen, exhiben y comercializan, aunque sea bajo la forma de pago de entradas y del consumo directo de imágenes reales.

En este juego de la apariencia, en el sentido de «arreglo visual del cuerpo», se reconocerá un creciente éxito de la razón de orden técnico para ello: la facilidad en el manejo de los ordenadores y, debido a ello, la aparición de los programas informáticos de *morphing*, empleado primero por los institutos de cirugía plástica que permite el *lifting*, o sea la experimentación visual de su futura apariencia, pudiendo compararla con los rostros perfectos, aportando a la realización de los juegos plásticos en el que se retuerce la imagen del cuerpo, se violenta, se «horribiliza» a propósito etc.

La obsesión por la belleza, el cuerpo saludable, la postergación del envejecimiento con la tecnología quirúrgica, revelan la preocupante emergencia de biomercados y de las crecientes disputas comerciales acerca de la propiedad del material genético. El capitalismo ya reclama, en sentido estricto, su «libra de carne». ³⁴⁰ Quedando consolidado el auge de la juventud y la imagen como valores en las sociedades occidentales; la belleza, el atractivo físico y el culto al cuerpo se convierten en su estandarte.

En las sociedades postmodernas, el proceso social de construcción de la identidad está vinculado directamente con los valores de la cultura de consumo que predominan en la actualidad.

Esta imagen corporal idealizada se construye basándose en el concepto de «el buen cuerpo»; un valor al que se puede y se debe aspirar, provocando que uno se sienta mejor consigo mismo, más sano, más atractivo y que abrirá las puertas del éxito y el prestigio social.

³⁴⁰ FERRER, Ch: *La curva pornográfica*. Op. Cit. p. 28.

Volviendo a nuestra reflexión acerca de los cambios en los signos de status social promovidos por el imperio de la seducción, debemos atender a las exigencias que la moda hace al cuerpo, convirtiéndolo en un escenario de representación.

9. Moda y apariencia estética: Al igual que el arte, la moda sigue las leyes del progreso técnico y se hace autónoma respecto a la belleza.

Podemos decir que, al parecer, tanto la moda como el capitalismo producen un ser humano excitado, aspecto característico del diseño de la personalidad en la sociedad actual.

Muchas veces la constitución de nuestra identidad, como se intenta mostrar, tiene lugar desde la alteridad, desde la mirada del otro que me objetiva. En efecto, los tratamientos quirúrgicos orientados a mejorar la apariencia revelan un viraje por parte de los médicos, de la preocupación por las enfermedades corporales hacia el tratamiento de la apariencia física.

Sólo podemos decir que la dependencia de las mujeres, en el marco de la decisión de una cirugía cosmética, tiene un carácter paradójico, que implica una sujeción al poder impuesto por la publicidad y una habilitación de la agencia en virtud de la belleza.

Otro tema que vimos en esta investigación es sobre la articulación del cuerpo sexuado. Haciendo referencia a este tema encontramos un poema titulado *La efímera vulgata* (2012) de ENRIQUE LIHN el cual nos habla acerca de la similitud de los travestis en el carnaval de Sitges. «Vagaban de bar en bar en la llamada calle del pecado Dejando a su paso admiración o rechazo, nunca indiferencia.»³⁴¹

La articulación del cuerpo sexuado con la construcción de la identidad subjetiva en el mundo contemporáneo, a través de los usos y las prácticas actuales sobre el cuerpo señalan un profundo cuestionamiento de su supuesto carácter natural y proponen un nuevo abordaje en su relación con la configuración de las identidades sexuales y de género.

³⁴¹ El referente entorno el que se arma esta escritura está contextualizado en un pequeño pueblo al sur de Barcelona llamado Sitges en época de carnaval, durante el periodo de transición española hacia la democracia. En esta localidad, como en tantas otras, la caída del franquismo trajo de vuelta el carnaval, y con ello, al caer la noche y terminado el paseo de las familias, un incesante revoloteo de travestis con trajes especialmente preparados para la ocasión. Véase LIHN, E. POIROT, L: *La efímera vulgata*. Ed. UDP, Santiago, 2012, p. 20.

Partiendo de este contexto, el interés de estas líneas consiste en poner a discusión las significaciones y políticas posibles a las que nos abre la desnaturalización del sexo, que asumimos ya como parte de la producción cultural. Para ello, partimos del análisis de la *performance*.

10. *Cuerpo, sexo, identidad: Gays, lesbianas y bisexuales*, parecerían poner sobre el tapete un nuevo signo de comprensión acerca de las identidades sexuales contemporáneas, este campo de batalla que es el cuerpo humano, cuestionando nuevamente su supuesto carácter natural, y por ende último rincón de lo auténtico e inapelable, en definitiva, previo al orden de la cultura.

En el campo de la sexualidad vemos desarrollarse la lucha por la determinación del estatus ontológico y político del cuerpo: en paralelo con las políticas sexuales, que señalan al cuerpo como un espacio privilegiado donde parece inscribirse una nueva mirada sobre la subjetividad y la representación.

El cuerpo siempre ha sido y sigue siendo un espacio privilegiado de inscripción de discursos sociales y normativos, un campo de batalla en múltiples sentidos, pero de cara al momento actual, hay uno que particularmente nos llama la atención, esto es, la rearticulación del vínculo entre el cuerpo y la identidad del sujeto, particularmente lo que se propone como una relación indeterminada en el cuerpo sexuado.

11. *Identidad subjetiva*: Nuestra idea no sería tanto en el carácter supuestamente «material» de la intervención sobre el cuerpo humano ya que todas las luchas son materiales, y no podríamos afirmar de unas prácticas que fueran «más materiales» que otras, no podríamos deslindar una intervención simbólica de una material, como si éstas fueran dos zonas independientes de la lucha y el antagonismo social.

Pero sí, a la hora de pensar el cuerpo como soporte de la identidad, podemos vislumbrar una serie de dislocamientos en cuanto a los espacios y modos de su representación.

Pensar en el carácter «material» de la intervención sobre el cuerpo en oposición a la producción discursiva, seguir oponiendo lo material a lo simbólico, o en otros términos, lo real/verdadero a la representación, por no decir lo natural a lo cultural, implicaría de hecho, seguir estableciendo el debate en los términos impuestos por: «la metafísica de la sustancia que ontologiza y trascendentaliza un más allá o un más acá del lenguaje, en completa situación de exterioridad con respecto a él».³⁴²

Siguiendo a BUTLER, si es la performatividad de la norma la que viabiliza tanto al sujeto como a su práctica desestabilizadora, nuestra hipótesis es que el cuerpo metamorfoseado del *Queer* adquiere toda su dimensión política por virtud del grado de sedimentación de la norma que desestabiliza. Puesto en otros términos: porque sigue insistiendo en la materialidad del cuerpo, este discurso es capaz de desestabilizar la norma que sexualiza a los sujetos.

Según la autora, para deconstruir el sistema de sexo/género no basta con dejar sentado el carácter cultural del sexo, sino en todo caso, atender a la función que cumple, dentro del orden del discurso contemporáneo, como aquello que se pretende anterior al género.

Tanto el género como el sexo tienen cada uno una historia (paralela) cuyo entrecruzamiento no habilita a la homologación de uno y otro.

Su historicidad específica, performativamente, ha dado forma a la materialidad natural del sexo y a la normalización social del género. Y se han necesitado los dos términos (tanto al sexo como al género) para fijar las fronteras e inculcar las normas que han dado forma a la materialidad del cuerpo.

Sólo quisiéramos decir que nuestro cuerpo es importante desde muchos puntos de vista, la mayoría de las metas que intentamos revisar en este apartado están relacionadas con el cuerpo: protegerlo, proporcionarle alimento, hacerlo atractivo, hacer que se sienta bien, atender a sus múltiples necesidades y, por supuesto, satisfacer sus deseos.

³⁴² BUTLER, J: *El género en disputa*. Op. Cit. p. 98.

12. La máquina orgánica: En lo que hemos recorrido de nuestras conclusiones creemos de importancia para nuestra investigación evidenciar que: el hombre es la máquina más llamativa, sin embargo no es la más perfecta. Hay que evitar ver en las prótesis meros sucedáneos primitivos de órganos perfectos. Al contrario, la esencia de la protética es sustituir órganos imperfectos por máquinas capaces de mayor rendimiento.

De ahí la progresiva sustitución de la fuerza humana de trabajo por piezas que, en el límite, sean controladas, reparadas y aun engendradas dentro del proceso mismo de producción.

Como dice el historiador MICHAEL DE CERTAU: «las operaciones de retirar o añadir prótesis sólo son consecuencia de otra operación más general, que consiste en hacer decir el código de los cuerpos, hacerlos deletrear un orden mediante la ardua tarea de maquinizarlos».³⁴³ El cuerpo como elemento transgresor, un arma política y de reflexión artística, desde dentro o por fuera del cuerpo. Sólo podemos decir que la incorporación de prótesis busca corregir un exceso o un déficit, y adecuar al cuerpo a un código que lo mantiene dentro de la norma, es decir, de la funcionalidad.

13. Inmortalidad: Otro punto importante tiene que ver con el fenómeno de la Inmortalidad. En los discursos de la tecnociencia contemporánea, la superación de la muerte parece extrapolar todo sustrato metafórico para presentarse como un objetivo explícito: las que se han de llamar tecnologías de la inmortalidad. Hoy en día podríamos decir que se está discutiendo sobre las alteraciones necesarias en la definición de muerte.

Un aspecto importante sobre el que quisiéramos reflexionar es acerca del fallecimiento de un cuerpo. A ratos pareciera que el acto de fallecer perdió su sentido absoluto y su carácter sagrado, para someterse a la capacidad de «restauración» proporcionada por la tecnociencia de inclinación fáustica.³⁴⁴

³⁴³ DE CERTAU, M: *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. Ed. Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. México DF, 2000, p. 145.

³⁴⁴ SIBILIA, P: *El hombre postorgánico: Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Op. Cit. p. 157.

A ratos pareciera que las ansias de felicidad ya no están lanzadas hacia un eventual progreso civilizatorio, hacia las promesas de la política, o hacia la economía personal planificada y acumulativa. La exigencia de la felicidad está cronometrada por el minuterero, y entre sus consignas se cuenta la detención del deterioro corporal y de la extenuación cotidiana.

Se diría que se intenta invisibilizar la muerte. Aclaremos—por cierto—que los nuevos conceptos no son tajantes, sino probabilísticos.

HUBERT DREYFUS sostiene que «el logro de la inteligencia artificial es imposible sin un cuerpo, ya que una mente desencarnada se deprime pronto».³⁴⁵ Y agrega, por cierto, que si estamos dispuestos a transportar una mente humana a un medio informático, haríamos bien en proporcionarle un cuerpo.

Al respecto podemos decir que en términos de transformación del cuerpo, estamos mucho más adelantados en este proceso que en el progreso de la mente, en el sentido de que disponemos de una amplia gama de conductos sintéticos para reemplazar nuestros órganos, arterias, partes del cuerpo nuevas a través del implante.

Disponemos de brazos y piernas artificiales, válvulas cardíacas, implantes de médula espinal, vesícula, articulaciones maxilares, y prótesis de dientes, pechos, pene etc.

La Nueva Carne es la mutación del ser humano, en criatura material como expone claramente PEDRO DUQUE en su ensayo *Larga vida a la carne nueva*: «Estamos asistiendo a toda una fiesta de cambios corporales en los que el tatuaje, el *piercing* o el *body-building* son las más inocentes y vulgares de las prácticas, y donde la cirugía radical, la automutilación, los trasplantes y las drogas nos cambian por fuera cambiándonos por dentro».³⁴⁶

La enfermedad y la disfunción orgánica es uno de los momentos más intensos de experimentación de la otredad, es decir de esa Nueva Carne que surge. Sin embargo, creemos que la realidad todavía no ha superado a la ficción, pero compite muy duramente con ella.

³⁴⁵ DREYFUS, H: «Crítica de la razón artificial». En CROSSON, F: (Comp.) *Inteligencia humana e inteligencia artificial*. Ed. F.C.E, México D.F 1975, p.88.

³⁴⁶ DUQUE, P: «Larga vida a la carne nueva». En NAVARRO, A. J: (Ed) *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Ed. Valdemar, Madrid, 2002.p.17.

14. ¿Máquinas espirituales?: Los ordenadores han comenzado su extensión en nuestra mente, y en nuestra esfera más íntima, pero es una tarea que todavía tiene mucho por avanzar.

Podremos construir máquinas de inteligencia artificial que simulen nuestros patrones emocionales y de razonamiento; algunos plantean que los ordenadores se irán haciendo cada vez más inteligentes y lo harán cada vez más rápido hasta que sean tan inteligentes como cualquier cerebro humano.

No sabemos a ciencia cierta qué ocurrirá; para muchos esta realidad sólo es representada hasta ahora por la ciencia ficción. La linealidad es una metáfora bellísima e interesante. Pero, no podemos transferir ciegamente una metáfora de un lugar a otro.

El hecho de que un modelo haya sido exitoso en un campo, no significa necesariamente que lo será en todos los demás. El complejo cerebromente es un sistema auto-organizado que se modifica de manera dinámica y continua: este es el proceso de aprendizaje.

El cerebro y la mente, en el caso biológico, están completamente integrados e interactúan entre sí, conformando un sistema fluido, adaptable y elástico que evoluciona y se modifica con el tiempo a medida que la persona crece y aprende.

En definitiva, al cambiar la mente también cambia el cerebro y viceversa, esto es lo que se ha llamado «wetware»³⁴⁷ (sustancia o cosa húmeda), algo —por el momento— inimitable informáticamente.

Trabajando con sus cuerpos los artistas hicieron suyas las viejas exigencias de autenticidad y compromiso. También asumían los dramas del mundo, incorporándolos a su carne y a su sangre mientras expresaban el anhelo— ¿inalcanzable?—de una superación definitiva de nuestra pobre corporalidad.

La tecnociencia contemporánea parece realmente dispuesta a redefinir todas las fronteras y todas las leyes subvirtiendo la antigua prioridad de lo orgánico sobre lo tecnológico y tratando a los seres naturales preexistentes como materia prima manipulable.

³⁴⁷ VARELA, F. MATURANA, H: *De Máquinas y seres vivos: Autopoiesis la organización de lo vivo*. Ed. Lumen Humanitas, Buenos Aires, 2004, p.24.

Quizá en este siglo el progreso de la mente y las tecnologías de implantes nerviosos se fueron generalizado por completo, en condiciones de interactuar con los seres humanos.

Es por eso que el proceso de la vida ha de presentarse como una fuerza productiva apta para su conquista; la máquina es una extensión de la actividad de la vida y, por consiguiente, si el proceso de la vida tiene que ser mecánico es porque la máquina adquiere todas las capacidades atribuidas a la vida mientras hace uso efectivo de la energía.

Lo que podemos deducir de todo esto es que en realidad la vida tendría que ser considerada, por tanto, como parte de la misma esfera de la tecnología y no como término opuesto de ella. El desarrollo de las tecnologías conlleva una desmaterialización del cuerpo. De esta forma las tecnologías visualizan así el cuerpo vivido «como accesorio».³⁴⁸

Ahí arraiga lo que convierte el trabajo de los artistas en un gesto transgresor: que critica y escapa de los códigos marcados por la sociedad.

³⁴⁸ LE BRETON, D. Op. Cit. p.53.

BIBLIOGRAFÍA

ADDISON, J: *Los placeres de la imaginación y otros ensayos*. Ed. Antonio Machado, Madrid, 1991.

ADORNO, T. HORKHEIMER, M: *Dialéctica de la Ilustración. Obras completas*. Ed. Akal, Madrid, 2007.

AGAMBEN, G: *Desnudez*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2011.

AGUILAR, T: «El Sistema sexo-género en los movimientos feministas.» [En línea] Junio 2006.

— *Ontología Cyborg: el cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*. Ed. Gedisa, Barcelona, 2008.

— *Cuerpo y texto en la cultura occidental*. Ed. Devenir, Madrid, 2011.

ALARCÓN, T: *Superhéroes: del Cómic al Cine*. Ed Calamar, Madrid, 2011.

ARENDT, H: *La vida del espíritu*. Ed. Paidós, Madrid, 1998.

— *Los orígenes del Totalitarismo*. Ed. Alianza, Madrid, 2006.

ARDENNE, P: «El arte bajo el prisma de lo poshumano» En CRUZ, SÁNCHEZ, P. y HERNÁNDEZ, M.A: (Coord.) *Cartografías del cuerpo: La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Ed. CENDEAC, Murcia, 2004.

ÁVILA, R: «El cuerpo y la composición una reflexión metafísica sobre el dolor». En ROMERO, D. BOSCO, J: (Coord) *Variaciones sobre el cuerpo*. Ed. Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, Sevilla, 1999.

AYERRS, R: «Orlan conferencia». En *Live Art*, N° 4, marzo de 1999.

AZARA, P: *De la fealdad del arte moderno*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1990.

— *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

AZNAR, Y: «Insensatos» En CRUZ, SÁNCHEZ, P. HERNÁNDEZ, M.A: (Coord.) *Cartografías del cuerpo: La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Ed. CENDEAC, Murcia, 2004.

AZTARAIN, J: *El cuerpo teórico de la psiquiatría*. [En línea] septiembre 2004, (revisado 4 de enero de 2013) Artículo PDF disponible en web www.navarra.es

BAJTIN, M: *La cultura popular en la Edad Media*. Ed. Alianza, Madrid, 1987.

BATAILLE, G: *La historia del ojo*. Ed. Tusques, Barcelona, 1990.

— *La experiencia interior*. Ed. Taurus, Madrid, 1981.

— *El erotismo*. Ed. Tusquets, Barcelona, 2007.

—*De la seducción*. Ed. Cátedra, Madrid, 1989.

—*La transparencia del mal*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1991.

BARTHES, R: *El Cuerpo de nuevo*. Revista *DIÁLOGOS*. Diciembre 1985, vol.21, nº 3.

— *El sistema de la Moda y otros escritos*. Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 2003.

BELLMER, H. «Les jeux de la poupée». Revista *OBLIQUES*, Diciembre 1975, número especial.

BELTING, H: *La imagen y sus historias: Ensayos*. Ed. Universidad Iberoamericana, D.F México 2011.

BENJAMIN, W: «*Las afinidades electivas de Goethe*». En *Angelus Novus*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1996.

—«*Diarios*» en *Obras*. Ed. Abada, Madrid, 2006.

BERTHIER, N: *Carlos Saura o el arte de heredar*. Revista *HISPÁNICA DE FLANDES Y HOLANDA*, (Ejemplar dedicado a: Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005) Noviembre 2008, vol. 3, nº 32.

BLANCO, C. MIÑAMBRES, A: (Coord) *Pensando el cuerpo, pensando desde el cuerpo*. Ed. Popular Libros D.L, Albacete, 2002.

BOURDIEU, P: «Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo». En *Materiales de Sociología Crítica*. Ed. La Piqueta, Madrid, 1986.

—*La dominación masculina*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2003.

BOZAL, V: *El Gusto*. Ed. La balsa de la medusa, Madrid, 1999.

BUTLER, J: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001.

—*Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003.

—«Reescenificación de lo universal: hegemonía y límites del formalismo». En BUTLER, J. LACLAU, E. ZIZEK, S: *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Ed. FCE, Buenos Aires, 2003.

BRONSTEIN, Ch: *Superhéroes: Mitología Moderna*. [En línea] Nov 2009, (revisado 14 de octubre de 2012) Disponible en web: [<http://pijamasurf.com/2012/02/superheroes-y-mitologia-moderna-primera-parte-mitos-y-vinetas/>]

CABANNE, P: *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1960.

CALVESI, M: *La metafísica esclarecida*. Ed. Visor, Madrid, 1990.

CAMPBELL, N: *Top Model*. Ed. B-Grupo Zeta, Barcelona, 1994.

CARROL, N: *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2005.

CAVALLARO, D Y WARWICK, A: *Fashioning the Frame: Boundaries, Dress and the Body*. Ed. Oxford, Berg, 1998.

CIÉNAGA, E: «Mutaciones del cuerpo: hacia la construcción de nuevas formas de subjetivación y sus implicaciones éticas. Reflexiones en torno a lo abyecto en las prácticas estéticas contemporáneas.» [En línea] (Revisado 1 de enero 2013) [Disponible en web <http://www.iztacala.unam.mx>]

CLARAMONTE, J: *Lo que puede un cuerpo. Ensayos de estética modal, militarismo y pornografía*. Ed. CENDEAC, Murcia, 2009.

CORDERO, REIMAN K. SAÉNZ, I: (Comp) *Crítica Feminista en la Historia del Arte*. Ed. Universidad Iberoamericana A.C, México D.F, 2007.

COSTA, F: « Cambio de paradigma del cuerpo en el arte». En Revista KALEIDOSCOPIO. [En línea] N° 9 Julio 2008, (revisado el 12 de diciembre 2012) Disponible en web <http://www.kaleidoscopio.com.ar>

CRARY J, KWINTER, S: (Comp) *Incorporaciones*. Ed. Cátedra, Madrid, 1996.

CREED, B: «El horror, lo femenino y lo monstruoso: Una abyección imaginaria». En: JANCOVICH, M: (editor) *El lector de cine de horror*. Ed. Routledge, Londres, 2002.

CREGO, Ch: *Geografía de una península*. Ed. Abada, Madrid, 2004.

— *Perversa y Utópica: La muñeca, el maniquí, y el robot en el arte del siglo XX*. Ed. Abada, Madrid, 2007.

CRUZ ZÁNCHEZ, P: *Realismo en tiempos de irrealidad*. Ed. Caja Murcia, Murcia, 2002.

CRUZ SÁNCHEZ, P. HERNÁNDEZ, M: (Comp) *Cartografías del cuerpo: La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Ed. CENDEAC, Murcia, 2004.

DAGOGNET, J: *Introducción a la medicina experimental*. Ed. Flammarion, París, 2008.

DAHKAY: Diccionario telefónico. [En línea] Febrero 2007 [citado el 25 de noviembre de 2012] Disponible en sito Web www.vayatele.com

DALY, M: *Gin/Ecology*. Ed. Beacon Press, Boston 1978.

DANTO, A: «Arte y perturbación». En CRUZ, SÁNCHEZ, P. HERNÁNDEZ, M: (Coord.) *Cartografías del cuerpo: La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Ed. CENDEAC, Murcia, 2004.

D'EAUBONNE, F: *Le féminisme ou la mort*. Ed. Ediciones Pierre Horay, París, 1974.

DE CERTAU, M: *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. Ed. Universidad Iberoamericana. Instituto tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. México DF, 2000.

DE LA FLOR, F: *La Península Metafísica: Arte, Literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.

—*De Cristo: dos fantasías iconológicas*. Ed. Abada, Madrid, 2011.

—*Imago: La cultura visual y figurativa del Barroco*. Ed. Abada, Madrid, 2009.

DELEULE, D. En CRARY J. KWINTER, S: (Comp.) *Incorporaciones*. Ed. Cátedra, Madrid, 1996.

DELEUZE, G. GUATTARI, F: *¿Qué es la filosofía?* Ed. Anagrama, Barcelona, 2010.

DE VICENTE, A: *El Arte en la Postmodernidad. Todo vale*. Ed. Del Drac, Barcelona, 1989.

DREYFUS, H: «Crítica de la razón artificial». En CROSSON, F: (comp) *Inteligencia humana e inteligencia artificial*. Ed. F.C.E, México D.F 1975.

DERRIDA, J: *La escritura y la diferencia*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1989.

—*El animal que luego estoy si (guiendo)*. Ed. Trotta, Madrid, 2008.

—*El Tocar: Jean-Luc Nancy*. Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2011.

DESCARTES, R: *Discurso del Método. Meditaciones Metafísicas*. Ed. Espasa, Barcelona, 1999.

DETRÉZ, CH: *La construction Sociale du Corps. Editions du Seuil*. París, 2002, (Traducción del numeral 2 de la tercera parte: «Los Usos Sociales y Culturales del Cuerpo», por María del Pilar Perdomo Giraldo).

DUQUE, F: *Filosofía de la técnica de la Naturaleza*. Ed. Tecnos, Madrid, 1986.

— *Filosofía para el fin de los tiempos. Tecnología y Apocalipsis*. Ed. Akal, Madrid, 2002.

—«De cyborgs, superhombres y otras exageraciones». En *Arte, cuerpo y tecnología*. Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003.

— «La banalización de los monstruos (Lógica del exceso)» En *Revista de filosofía DAIMON* Septiembre-diciembre de 2007, N° 42.

—«El arte público es aquel *revulsivo* destinado a convertir gente en individuos libres y autoconscientes». En *Revista FEDRO de Estética e Historia del Arte*, marzo 2009, N° 8.

DUQUE, P: «Larga vida a la carne nueva». En NAVARRO, A. J: (Ed) *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Ed. Valdemar, Madrid, 2002.

ECO, U: *Apocalípticos e Integrados*. Ed. Tusquets, Barcelona, 1995.

— *Historia de la fealdad*. Ed. Lumen, Barcelona, 2007.

ESTEBAN, M: *Antropología del cuerpo: Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Ed. Bellaterra, Barcelona, 2004.

FAERNA, J.M: *Introducción a Kokoschka*. Ed. Polígrafa y Globus, Barcelona, 1995.

FERNÁNDEZ, J: *Filosofía Zombi*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2011.

FENSTERM J: *Ether day*. Ed. Harper Collins Publisher, New York, 2001.

FERRER, Ch: *La curva pornográfica*. Ed. Pepitas de Calabaza, Logroño, 2006.

FERNÁNDEZ, B: *De Rabelais a Dalí: La imagen grotesca del cuerpo*. Ed. Universitat de Valencia. Servei de Publicacions, Valencia, 2004.

FERNÁNDEZ, O: «Cuerpo, espacio y libertad en el ecofeminismo». En *Revista NÓMADAS*. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, Universidad Complutense de Madrid. Marzo de 2010 Vol.27, N° 3.

FOSTER, H. KRAUSS, R. y ALAIN-BOIS, I: *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Ed. Akal, Madrid, 2006.

FRASER, N: «Heterosexismo, no reconocimiento y capitalismo». En *Revista EL RODABALLO*, Buenos Aires, febrero, 2000 N° 10.

FOUCAULT, M: *Historia de la Locura en la Época Clásica*. Ed. FCE, México D.F, 1976.

— *Microfísica del poder*. Ed. La Piqueta, Madrid, 1992.

— *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1999

—*El nacimiento de la clínica*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 2007.

—*Una lectura de Kant*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 2010.

—*Historia de la sexualidad. Vol. 1. La voluntad de Saber*. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2011.

GARCÍA, A: «Tacones, siliconas, hormonas y otras críticas al sistema sexo-género: feminismos y experiencias de transexuales y travestis.» *Revista COLOMBIANA DE ANTROPOLOGÍA*. Enero-junio 2009, vol. 45 nº 1, p.p. 119-146.

GARCÍA, F: «Mi cuerpo y yo». En *Pensando el cuerpo, pensando desde un cuerpo*. Ed. Popular libros D.L, Albacete, 2002.

GIDDENS, A: *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*. Ed. Península, Barcelona, 1994.

GILSON E. *Introduction aux arts du Meaux*. Ed. Librairie Philosophique, Paris, 1963.

GRANONI, P: [en línea] Feb. 2010, (Revisado el 10 de octubre de 2012).
Disponible
web[http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/justicieros_del_imperio_los_superheroes_en_la_guerra_contra_el_terror.html]

GROYS, B: *Sobre lo nuevo*. Ed. Pre-Textos, Valencia, 2005.

— *Bajo sospecha*. Ed. Pre-Textos, Valencia, 2008.

— *Política de la Inmortalidad*. Ed. Katz, Buenos Aires, 2008.

GOETHE, J.W: *Las afinidades electivas*. Ed. Mondadori, Barcelona, 2007.

GUASCH, A. M: *El arte último del siglo XX, del Posminimalismo a lo multicultural*. Ed. Alianza Forma, Madrid, 2000.

GUBERN, R: *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2005.

GUILLEMOT, A. LAXENAIRE, M: *Anorexia y bulimia. El peso de la cultura*. Ed. Masson, Barcelona, 1994.

HARAWAY, D: *Manifiesta para Cyborg: tecnología y feminismo socialista al final del Siglo XX*. Ed. Cátedra, Madrid, 2005.

HEIDEGGER, M: *Ser y tiempo*. Ed. Trotta, Madrid, 2009.

HESS, B: *Jasper Johns*. Ed. Polígrafas, Barcelona, 2005.

HOBBS, T: *Leviatán. O la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Ed. FCE, Buenos Aires, 2011.

HUNT, L: (Ed) *The invention of pornography*. Ed. Zone book, Nueva York, 1996.

JAMESON, F: *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Ed. Paidós, Barcelona, 1991.

JAUSS, H: *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Ed. Taurus, Madrid, 1986.

JERÉZ, M. RODRÍGUEZ, A: «El cuerpo humano ante las tecnologías médicas» en Revista *REIS*, Octubre- Diciembre de 2004.

JONES, A: *Body-art Performing the Subject*. Ed. Minnesota, Minneapolis, 1998.

— «Survey». En WARR, T: (Edit) *The artist's body*. Ed. Phaidon, Londres, 2000.

KANT, I: *Crítica del Juicio*. Ed. Espasa, Barcelona, 2006.

KIRKMAN, R: *Los muertos vivientes 1. Días pasados*. Ed. Planeta Deagostini, Barcelona, 2005.

KOERNER, J. L: *Lo Abyecto en la Historia del Arte*. Res 3 1, 1997.

KOLNAI, A. *On Disgust*. Ed. Open Court Pub Co, Chicago, 2003.

KRESTOVSKY, L: *Le problème spirituel de la beauté et de la laideur*. Ed. Presses Universitaires de France, Paris, 1948.

KRISTEVA, J: *Poderes de la perversión*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1988.

KURZWEIL, R: *La era de las máquinas espirituales*. Ed. Planeta, Barcelona, 1999.

KUSPIT, D: *Signos del psique en el arte moderno y posmoderno*. Ed. Akal, Madrid, 2003.

LACAN, J: *El seminario, libro 20 Aun*. Ed. Paidós Argentina, Buenos Aires, 2006.

LE BRETON, D: *La sociología del cuerpo*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2008.

— *Lo imaginario del cuerpo en la tecnociencia*. [en línea] Agos. 2007, (Revisado el 15 de octubre de 2011.) Disponible en web:

Madrid.[<http://www.reis.cis.es/REIS/jsp/REIS.jsp?opcion=articulo&ktitulo=1017&autor=DAVID+LE+BRETON>].—*Antropología del cuerpo y modernidad*. Ed. Nueva Visión Argentina, Buenos Aires, 2002.

LIHN, E. POIROT, L: *La Efímera Vulgata*. Ed. UDP, Santiago, 2012

LIPOVETSKI, G: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2000.

— «La Balcanización de la Moda. Libertad y ansiedad de las apariencias». *Revista NÚMERO*. Bogotá. Septiembre, Octubre, Noviembre 2004, nº 11, p.p. 4-5.

LYOTARD, J: «*Si pudiéramos pensar sin cuerpo*». En *Inhumano*. Ed. Manantial, Buenos Aires, 1999.

—*La condición Posmoderna*. Ed. Cátedra, Madrid, 2006.

MAFFESOLI, M: *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Ed. Siglo XXI, México D.F, 2004.

— *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2011.

MANEN, M: *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)* Ed. Consonni, Bilbao, 2012.

MARCUSE, H: *Eros y Civilización*. Ed. Ariel, Barcelona, 2003.

MARTINEZ, OLIVA, J: «Acconci, Morris, Burden. La masculinidad en el body -art norteamericano: Entre el falocentrismo heterosexual y el masoquismo». En CRUZ, SÁNCHEZ, P. y HERNÁNDEZ, M.A: (Coord.) *Cartografías del cuerpo: La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Ed. CENDEAC, Murcia, 2004.

MARTÍNEZ-LUCENA, J: *Ensayo Z: Una explicación filosófica del fenómeno zombi y de su éxito como metáfora de nuestro tiempo*. Ed. Berenice, Córdoba, 2012.

—*Vampiros y zombis posmodernos*. Ed. Gedisa, Barcelona, 2010.

MASOTTA, O: *La historieta en el mundo moderno*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 1970.

McELROY, W: *XXX A woman`s right to pornography*. Ed. St Martin Press, Nueva York, 1995.

MCLUHAN, M: *El medio es el mensaje*. Ed. Paidós, Barcelona, 1995.

MEJÍA, I: *El cuerpo post-humano. En el arte y la cultura contemporánea*. Ed. UNAM, México D.F, 2005.

MERCHANT, C: *La muerte de la naturaleza*. Ed. Harper and Row, San Francisco, 1989.

MERLEAU-PONTY, M: *Fenomenología de la percepción*. Ed. FCE, México D.F, 1957.

MIÑAMBRES, A: «Encarnadura». En BLANCO, C. MIÑAMBRES, A: (Coord.) *Pensando el cuerpo, pensando desde el cuerpo*. Ed. Popular Libros D.L, Albacete, 2002.

MITCHAM, C: *Tres formas de ser con la tecnología*. Revista ANTHROPOS. Barcelona, Marzo, Abril 1989, nº 94-95, p.p. 9-27.

MONTSERRAT, J. RODRIGUEZ, J: *El cuerpo humano y las nuevas tecnologías médicas: Hacia una redefinición del principio y el fin*. Revista REIS. Madrid, Julio 1994, nº 68, p. p. 173, 196.

MORENO, SERRANO, Á: El monstruo prospectivo: El otro desde la ciencia ficción. [En línea] feb.2010, (Revisado el 14 de octubre de 2012) Disponible en web

[http://www.academia.edu/897861/EL_MONSTRUO_PROSPECTIVO_EL_OTRO_DESDE_LA_CIENCIA_FICCION]

MUÑOZ, D: *La estética de lo feo*. Revista SALOMÉ. Nº 3. 2003. (enero-febrero).

MURCIA, A. *Todos nosotros zombis (o del cine sobre existir)*. Ed. Hélice, Madrid, 2009.

NEBREDA, D: «Sur la schizophrénie, le masochisme et la photographie». En *Autoportraits*. Ed. Leo Scheer, París, 2000.

NIETZSCHE, F: *Así habló Zaratustra*, Ed. Cátedra, Madrid, 2008.

OCAÑA, E: *Sobre el dolor*. Ed. Pre-textos, Valencia, 1997.

ORTEGA Y GASSET, J: *Meditación de la técnica*. Ed. Santillana, Lima, 1997.

PAGLIA, C: *Vamps & Tramps: Más allá del feminismo*. Ed. Valdemar, Madrid, 2007.

PERRIN, F: «Mutant body: «Le corps Dans son champú élargi. Notes sur une connectique transformationnelle» En AA.VV. *L`art corps exposé de Man Ray à nos jours*. Catálogo de la exposición celebrada en Marsella, Galeries Contemporaines des Musées de Marseille, 6 de julio-15 de octubre 1996.

HARAWAY, D: *Manifiesta para Cyborg: tecnología y feminismo socialista al final del Siglo XX*. Ed. Cátedra, Madrid, 2005.

PISCITELLI, A: *Ciberculturas 2.0: en la era de las máquinas inteligentes*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2000.

PLANT, S: *Ceros+Unos, Mujeres digitales+la nueva tecnocultura*. Ed. Destino, Barcelona, 1998.

PLUMWOOD, V: «Naturaleza, yo y género: feminismo, filosofía medioambiental y crítica del racionalismo». En AGRA ROMERO, María: *Ecología y feminismo*. Editorial Comares, Granada, 1998.

POLIVY, J y L. T: «Los regímenes y otros trastornos de la alimentación». En *Medicina conductual de la Mujer*. Ed. Martínez Roca S.A, Barcelona, 1992.

PONTY, M: *Fenomenología de la percepción*. Ed. Península, Barcelona, 1994.

POSTMAN, N: *Divertirse hasta morir, el discurso público en la era del espectáculo*. Ediciones de la Tempestad, Barcelona, 2001.

POZA, T: «La invasión de los Ultracuerpos». En BLANCO, C. MIÑAMBRES, A: (Coord.) *Pensando el cuerpo, pensando desde el cuerpo*. Ed. Popular Libros D.L, Albacete, 2002.

QUINTERO, A. *La influencia de Kant en la Estética Contemporánea*, en VEREDA Red de Arte. [En línea] Nov. 1997 (citado el 10 de septiembre de 2012) Disponible en [www. Ula.ve](http://www.Ula.ve)]

RABINOW, P: «Artificialidad e Ilustración: de la Sociobiología a la Biosocialidad». En CRARY J. KWINTER, S: (Comp.) *Incorporaciones*. Ed. Cátedra, Madrid, 1996.

RADCLIFFE, A: *Los misterios de Udolfo* Ed. Valdemar, Madrid, 2001.

RAMIREZ, J: *Duchamp el amor y la muerte incluso*. Ed. Siruela, Madrid, 1993.

— *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Ed. Siruela, Madrid, 2003.

— *El objeto y el aura. (Des) orden visual del arte contemporáneo*. Ed. Akal, Madrid, 2009.

— «Art corporel o el mordisco hecho arte». [En línea] Junio 2009 (revisado 8 de febrero 2013) Disponible en web <http://www.stadlergallery.com/>

RIMBAUD, A: *Una temporada en el infierno*. Ed. Hiperion, Madrid, 1997.

RODRÍGUEZ TOUS-J: *Idea estética y negatividad sensible: La fealdad en la teoría estética de Kant a Rosenkranz*. Ed. Suplementos Er, Barcelona, 2002.

ROMERO: El Maquis de Dios y el otro maquis, en Revista. *DESTINO*, Ed. Catalunya [en línea] N° 617-620 jun. 2010 (revisado el 23 de noviembre 2012) Disponible en web [\[http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/destino/id/213471/show/213385/rec/69.\]](http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/destino/id/213471/show/213385/rec/69.)

ROMO, M: «Los autorretratos más terribles». [En línea] nov 2005 (revisado 2 de enero 2013) Disponible en sitio web <http://www.solromo.com>

ROSENKRANZ, K: *Estética de lo feo*. Edición de Miguel Salmerón Ed. Julio Ollero, Madrid, 1992.

ROUSSEAU, J: *Discurso sobre las Ciencias y las Artes*. Ed. Losada, Buenos Aires, 2006.

ROYOUX, J: «Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos». [En línea] En Revista ACCIÓN PASARELA, Nº5 Abril 2008, (revisado 8 de enero de 2013) Disponible en sitio web <http://www.accpa.org/numero5/index.htm>.

RUIZ DE SAMANIEGO, A: «La estética nazi. El poder como escenografía». En HERNÁNDEZ, D: (Editor) *Estéticas del arte contemporáneo*. Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002.

SALABERT, P: *La redención de la carne: Hastío del alma y elogio de la pudrición*. Ed. CENDEAC, Murcia, 2004.

SÁNCHEZ, A. J: *Dramaturgias de la Imagen*. Ed. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, 1999.

SANTISO, R: «El cuerpo como delito». En M. AZPEITIA, M.J. BARRAL, L.E. DÍAZ: (Eds.) *Piel que habla: viaje a través de los cuerpos femeninos* Ed. Icaria, Barcelona, 2001.

SARDAR, Z: «Civilizations. Ciberespace as the darker side of the west». En *Cybercultures Reader*. Ed. D. Bell y B. Kennedy. 2000.

SARTRE, J.P: *El Ser y la Nada*. Ed. Losada, Buenos Aires, 2005.

SCHEGEEL, F.W.J: *Filosofía del Arte*. Ed. Tecnos, Madrid, 1999.

SCHOR, M: «Autoridad y aprendizaje». En CORDERO, REIMAN K. SAÉNZ, I: (Comp.) *Crítica Feminista en la Historia del Arte*. Ed. Universidad Iberoamericana A.C, México D.F, 2007.

SERRES, M: *Atlas*. Ed. Cátedra, Madrid, 1995.

— *Hominiscencia*. Ed. Le Pommier, Paris, 2006.

—*Variaciones sobre el cuerpo*. Ed. FCE, Buenos Aires 2011.

SIBILIA, P: *El hombre postorgánico: Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Ed. FCE, Buenos Aires 2005.

SLOTERDIKJ, P: *Has de cambiar tu vida*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2009.

—*Sin salvación*. Ed. Akal, Madrid, 2011.

SIMMEL, G: *La significación estética del rostro*. En *El individuo y la libertad, Ensayos de crítica de la cultura*. Ed. Península, Barcelona, 1986.

STEPHEN King. *Danza macabra*. Ed. Valdemar, Madrid, 2006.

SQUICCIARINO, N: *El vestido habla*. Ed. Cátedra, Madrid, 1990.

SOLANS, P: *El Accionismo Vienés*. Ed. Nerea, Madrid, 1999.

—SOLANS P: «Del espejo a la pantalla.» En HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, D: *Arte, cuerpo y tecnología*. Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003.

SOLEY, P: «Alta pasarela". *Un modelo de identidad postmoderna*». En Geuemakumeok, Asamblea de Mujeres de Bizkaia- 1995. nº 24.

TALON-HUGON, C: *Goût et dégoût*. Ed. Jaqueline Chambon, Nîmes, 2003.

TAYLOR, SUE: *Hans Bellmer. La libido errante y el Órgano Hysterical*. Ed. Universidad de Chicago. En el Instituto de Arte de Chicago, Chicago, 2001.

TRAVERSA, O: *Cuerpos de Papel*. Ed. Santiago Arcos, Buenos Aires, 2007.

- TRÍAS, E: *Lo Bello y lo Siniestro*. Ed. Ariel, Barcelona, 1988.
- VALSECCHI M: *Cremonini*. Ed. Edizione del Milione, Milano, 1960.
- VARELA, F: *Entrevista a Hervé Kempf*, en la *Recherche*, N°308, abril 1998.
- VARELA, F. MATURANA, H: *De Máquinas y seres vivos: Autopoiesis la organización de lo vivo*. Ed. Lumen Humanitas, Buenos Aires, 2004.
- VARZEL, A: (Edit.) *El Arte del siglo XX*. Ed. Debate, Madrid, 1999.
- VEBLEN, T: *Teoría de la clase ociosa*. Ed. FCE, México D.F, 1974.
- VERGNE, P: «En Corps!» En CRUZ SÁNCHEZ, P. HERNÁNDEZ, M: (Comp.) *Cartografías del cuerpo: La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Ed. CENDEAC, Murcia, 2004.
- WARBURG, A: *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento europeo*. Ed. Alianza Forma, Madrid, 2005.
- WAGNER, P: *Eros revived: Erotica of the Enlightenment in England and America*. Ed. Secker and Warbung, Londres, 1988.
- WOLF, N: *El Mito de la Belleza*. Ed. Emecé, Buenos Aires, 1991.
- XIBILLÉ, J: «La velocidad de escape y el aligeramiento de los signos». En: *Revista de EXTENSIÓN CULTURAL. UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA-sede Medellín*. N° 43 (2000) Medellín.
- YEHYA, N: *El cuerpo transformado. Cyborgs y nuestra descendencia tecnológica en la realidad y en la ciencia ficción*. Paidós Amateurs, México, 2001.

FILMOGRAFÍA DE INTERÉS

Aventuras del Capitán Maravillas de John English, William Witney (1941)

Alien de Ridley Scott (1979)

Batman de Tim Burton (1989)

Blade de Stephen Norrington (1996)

Depredator de John McTiernan 1987

Doce Monos de Terry Gilliam (1995)

Dick Tracy de Alan James, Ray Taylor (1937)

El Exorcista de William Friedkin (1973)

El planeta de los simios de Tim Burton (2001)

Flash Gordon de Frederick Stephani (1936)

Fido de Andrew Currie (2006)

Garganta Profunda de Gerard Damiano (1972)

Hulk de Ang Lee (2003)

Héroes de Tim Kring et al (2006)

Hellboy de Guillermo del Toro (2004)

Las tres caras de Eva de Nunnally Johnson (1957)

Los amantes de Philip José Farmer (1967)

La noche de los muertos vivientes de A. Romero (1968)

Misterioso asesinato en Manhattan de Woody Allen (1993)

Por (no)pulsión» en el verano de 2003 en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona

Soy Leyenda de Francis Lawrence (1954)

Superman la película de Richard Donner (1978),

Terminator de J. Cameron (1984)

Todo sobre mi madre de Pedro Almodóvar (1999)

The Walking Dead de Robert Kirkman (2011)

2001: Una odisea especial de Stanley Kubrick (1968)

We are the night de Dennis Gansel (2010)

X-Men de Bryan Singer (2000)

