



*'Homo vulner'.*

La experiencia artística a través de la fragilidad del cuerpo.

Guillermo Ramírez Torres

Trabajo Fin de Máster

Master Universitario en Arte: Idea y Producción

Facultad de Bellas Artes - Universidad de Sevilla





*'Homo vulner'.*

*La experiencia artística a través de la fragilidad del cuerpo.*

## **Trabajo de Fin de Máster**

para optar al Título de Máster Oficial en *Arte: Idea y Producción* por la

Universidad de Sevilla

### **Autor:**

Guillermo Ramírez Torres

### **Firma del alumno:**

### **Tutora:**

Dra. María Luisa Vadillo Rodríguez

### **Vº. Bº. de la Tutora:**

Sevilla, 3 de diciembre de 2016

## RESUMEN:

El presente Trabajo Fin de Máster plantea la experiencia de la enfermedad como un hecho fatídico que irrumpe en la vida del individuo y la cambiará para siempre, con unas consecuencias plásticas y artísticas definitivas para el autor de este trabajo. El cuerpo es el lugar donde se produce esta serie de conflictos que pondrán en jaque nuestra propia existencia, ya sea a través del contacto abrupto con la experiencia traumática o mediante la representación de ésta. Es por ello motivo de investigación la relación existente entre arte, vida y muerte, que dirigida hacia la experiencia de lo vulnerable, con el consiguiente estudio hacia lo efímero y lo corporal con una visión autobiográfica.

## ABSTRACT:

This End of Master Project proposes the experience of illness as a fatidic fact that breaks into single man's life and changes it forever with special consequences in the artistic work of the author. The body is the place where these conflicts happen threatening our own existence, either through the sudden contact with trauma or by the representation of it. All of these concepts lead this research to the relation between art, life and death, pointing to the experience of vulnerability with the consequent analysis to ephemeral and the body in an autobiographical way.

## PALABRAS CLAVE:

arte, cicatriz, cuerpo, enfermedad, abyecto, obsceno, autobiografía, Espaliú, González-Torres

## KEYWORDS:

art, scar, body, illness, abjection, obscenity, autobiography, Espaliú, González-Torres

# ÍNDICE

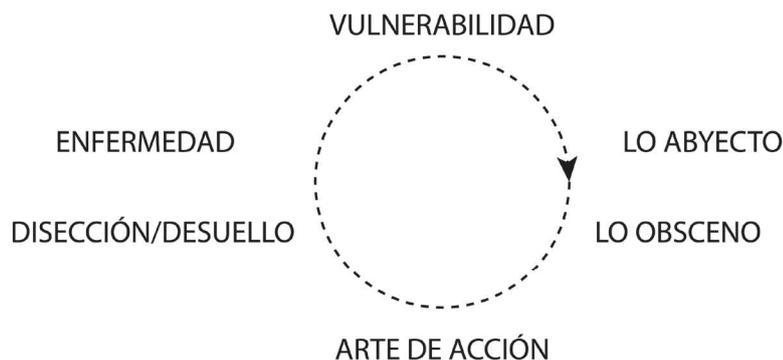
- INTRODUCCIÓN .....	[6]
<b>- 1.- PRIMERA PARTE: APORTACIONES ARTÍSTICAS .....</b>	<b>[12]</b>
- 1.1.- Aportación 1: <i>An die Freude (Oda a la alegría)</i> .....	[12]
1.1.1.- Aportación 1: <i>Catalogación de la obra</i> .....	[12]
1.1.2.- Aportación 1: <i>Proceso de creación-producción</i> .....	[16]
- 1.2.- Aportación 2: <i>Sin título (Humpty Dumpty)</i> .....	[18]
1.2.1.- Aportación 2: <i>Catalogación de la obra</i> .....	[18]
1.2.2.- Aportación 2: <i>Proceso de creación-producción</i> .....	[22]
- 1.3.- Aportación 3: <i>Sin título (Descendimiento#1)</i> .....	[24]
1.3.1.- Aportación 3: <i>Catalogación de la obra</i> .....	[24]
1.3.2.- Aportación 3: <i>Proceso de creación-producción</i> .....	[26]
- 1.4.- Aportación 4: <i>Acotación #3</i> .....	[28]
1.4.1.- Aportación 4: <i>Catalogación de la obra</i> .....	[28]
1.4.2.- Aportación 4: <i>Proceso de creación-producción</i> .....	[32]
<b>- 2.- SEGUNDA PARTE: ARGUMENTACIONES TEÓRICAS .....</b>	<b>[35]</b>
- 2.1.- <i>Detrás del telón</i> .....	[35]
2.1.1.- <i>Lo abyecto</i> .....	[36]
2.1.2.- <i>Lo obsceno</i> .....	[44]
- 2.2.- <i>Fronteras corporales, suturas y cicatrices</i> .....	[53]
2.2.1.- <i>El cuerpo llevado al extremo</i> .....	[54]
2.2.2.- <i>El cuerpo abierto. La disección y el desuello</i> .....	[62]
- 2.3.- <i>El cuerpo evanescente</i> .....	[70]
2.3.1.- <i>La enfermedad: Contenedor de metáforas</i> .....	[72]
2.3.2.- <i>'Homo vulner'</i> .....	[80]
<b>- CONCLUSIONES .....</b>	<b>[88]</b>
<b>- FUENTES DOCUMENTALES .....</b>	<b>[91]</b>
<b>- ANEXOS .....</b>	<b>[95]</b>

## INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Fin de Máster implica un acercamiento desde el campo de la creación artística y la estética a conceptos trascendentales que pueden encontrarse en la historia del pensamiento y cuya relevancia tienen especial incidencia en la idiosincrasia de las obras realizadas durante este periodo de formación académica. En torno a diferentes preguntas se intercalan reflexiones, comentarios sobre obras de arte de otros periodos que se relacionan con los asuntos aquí expuestos así como creaciones propias que han surgido al amparo de estas cavilaciones. En las diferentes asignaturas cursadas en el itinerario 'Cuerpo, identidad y representación' surge esta propuesta que recoge asuntos que atañen tanto a la morfología, la dinámica y la distorsión del cuerpo, pasando por los diferentes regímenes escópicos o el cuerpo como lugar, como material y como nexo espacial. También se reúnen aquí temas relativos a la identidad, el cuerpo social así como el arte de acción, donde se aprecia la interrelación existente entre todos ellos. Estos conocimientos han sido desarrollados en las asignaturas 'Morfología, dinámica y distorsión', 'Desnudo, retrato y construcción de identidad' o 'Cuerpo, espacio y acción en el arte', cursadas en el *Máster en Arte: Idea y Producción* y que se han visto ampliados con la consiguiente investigación teórico-práctica que se verá en estos capítulos.

La estructura del cuerpo teórico permite diferentes tipos de lecturas, hecho que posibilita su correcta comprensión en sentido lineal e incluso circular sin afectar a las conclusiones del mismo. Un elemento muy interesante que se genera en su elaboración es la ordenación radial o rizomática, una estructura que provoca que comentarios y contenidos del texto puedan saltar entre las diversas partes completando su significación o ejemplificación.

El origen de la producción teórica y práctica que sustenta este texto surge desde la propia experiencia de la enfermedad, lo que permite un trabajo en cierto modo autobiográfico del asunto que es canalizado por la expresión artística y la investigación teórica sobre los fenómenos relacionados con ella. Cuestiones como vulnerabilidad, exclusión, deformación, disección o sutura están presentes en mi vida de forma permanente, alguna incluso gráficamente, sobre mi propio cuerpo. Durante los últimos años del *Grado en Bellas Artes* y el transcurso del *Máster en Arte: Idea y Producción* he venido desarrollando una investigación relativa al cuerpo como soporte de registro gráfico, a la construcción de identidad, el trauma, a la piel como lienzo y frontera, la cicatriz como forma de consignación corporal, el fragmento y el múltiple, la irrupción de lo abyecto o la deformación, entre otros asuntos. Aunque, sin duda, el resorte que permite lanzar este trabajo es la lectura y análisis del capítulo publicado por María Cunillera titulado "Negarse a mirar: lo abyecto" en el libro *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX* editado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, compilado por Aurora Fernández Polanco. En ese texto la autora afirma que el poder de lo abyecto reside en su impacto: "Lo abyecto no deja indiferente" (CUNILLERA, 2007: 128). Ante esta capacidad de conmocionar comienza el cuestionamiento sobre lo que se puede considerar abyecto y qué vínculo existe entre la enfermedad, la muerte o la realidad.

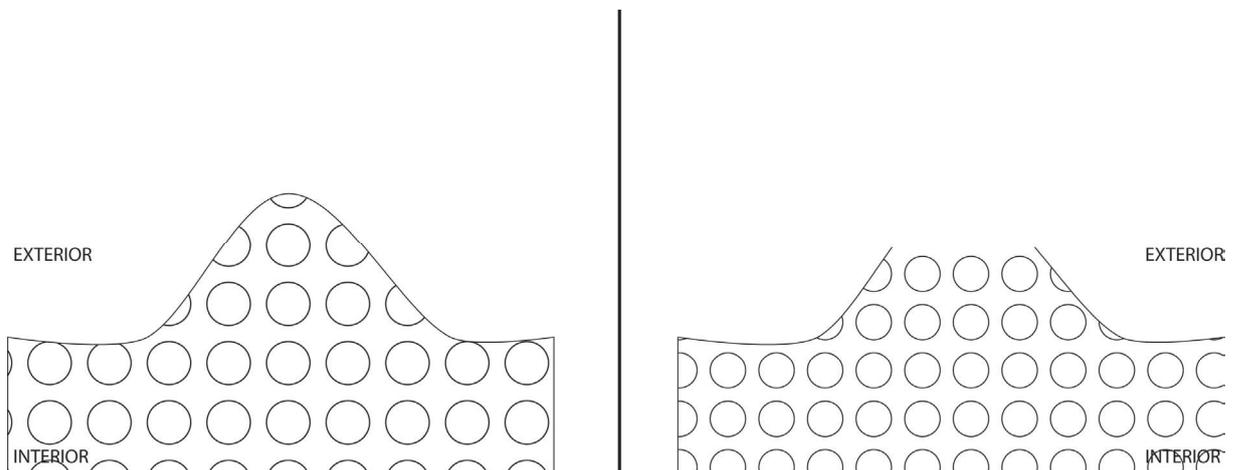


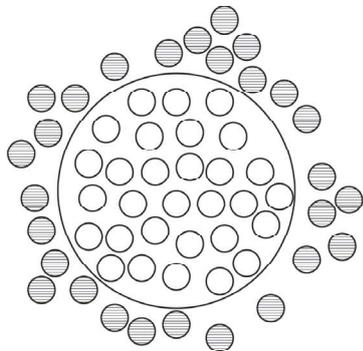
En este texto se reúnen varias de esas motivaciones desde un enfoque novedoso que permite conectar la experiencia autobiográfica con cuestiones que en la actualidad -y ya desde finales del siglo anterior- ponen en jaque nuestra cultura presente. La problematización del cuerpo y sus cánones así como el creciente interés por retomar los discursos que enfrentan a la centralidad con la periferia se ven mostrados desde el particular enfoque de la enfermedad, que aquí es presentada como epifanía de una realidad elidida culturalmente. Para ello me valgo de varias hipótesis que serán elementos comunes a todas las partes del texto y que generarán un trazado de ideas entre ellas, lo que motivará una lectura tanto narrativa como relacional de las partes como el todo; hecho similar al que ocurre cuando vemos nuestro cuerpo, que a pesar de su percepción fragmentaria somos capaces de concebirnos como un todo. A continuación paso a mostrar las hipótesis con las que se ha trabajado.

La primera hipótesis planteada es la siguiente: Lo interior suele ser abyecto, sino sería exterior. La sutura une interior y exterior o restituye las fronteras entre el interior y el exterior. Dentro de esta categoría se encuentra la piel abierta, las grietas en pavimentos o paredes, así como la rejilla de ventilación y la cloaca. La sutura aparece pues como lugar de contacto y conflicto, lo que hace que nunca sea una zona neutral, sino el lugar de crisis de aquello que se muestra/oculta. De esto pueden derivarse conceptos como 'liminalidad', contaminación e hibridación. Ahondando en este sentido la sutura se puede entender igualmente como un acercamiento hacia los límites del cuerpo, ya sea en el sentido sustancial del mismo -forma, contorno, volumen- o físico que implica resistencia y fragilidad.

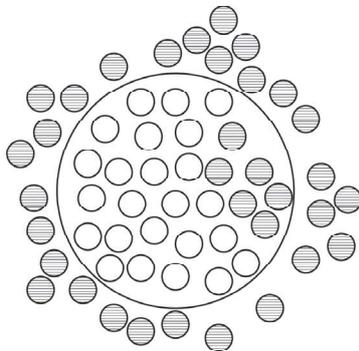
La siguiente cuestión abordada ha sido la posibilidad de plantear una topología del concepto de sutura. Si hay sutura y hay frontera, hay un adentro y un afuera, que en términos sensibles alude a algo que se muestra o que se oculta. En caso de ser ocultado la pregunta lógica remite al por qué se oculta, y si no se oculta la cuestión es por qué cuando aparece adquiere en numerosos casos un contenido moral. Esto permite acercarnos a esas otras suturas no físicas que todos tenemos, fronteras en ese mismo sentido, psicológicas, que pueden ser más potentes que las primeras. Normalmente, van unidas. En este momento surge el interés por lo abyecto, aquello que se lanza al lado o atrás, es decir, el desecho, el resto, lo otro. Motivo que sirve para sugerir la posible relación antagónica entre los términos 'abyecto' y 'proyecto'; es decir, lo que es lanzado hacia delante frente a lo elidido. Del mismo modo reflexiono sobre la correlación existente entre lo obsceno y lo abyecto a partir de su relación con la convención moral y la pretendida ambivalencia semántica de estos términos que incurren en errores que no sólo atañen a su significación sino a lo circunscrito a estas palabras. Como se podrá leer en las sucesivas páginas se concibe una vinculación entre ambos términos que remite tanto al cuerpo como al aspecto sensorial en varios mecanismos.

En relación a lo expuesto anteriormente se analizan dichos aspectos desde los trabajos previamente publicados por pensadores de reconocido prestigio como Julia Kristeva y su

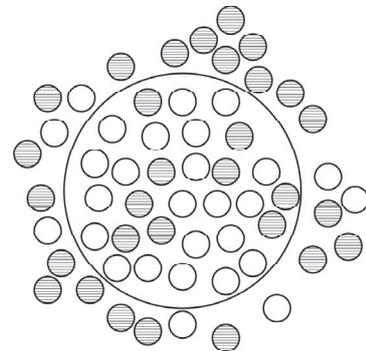




MARGINACIÓN



CONTAMINACIÓN



HIBRIDACIÓN

teoría sobre lo abyecto o Jean Baudrillard y su reflexión sobre la obscenidad contemporánea. Esa investigación previa me permite extraer los que serán algunos temas clave considerados como abyectos u obscenos, entre los que destaca el sexo y la muerte. A raíz de esta amalgama de intereses me sirvo de los mismos para elaborar la siguiente pregunta: ¿Qué suele ser considerado abyecto u obsceno en la contemporaneidad? Antiguamente el sexo se consideraba como uno de los grandes tabúes, hecho que ha disminuido por la proliferación de imágenes de contenido sexual a través de los diferentes medios visuales. Sin embargo, en la actualidad esa naturaleza del tabú se ha transferido a los temas vinculados con la muerte y la enfermedad. Esto se debe a que ambas son un recordatorio sobre la fugacidad de la vida, ya que somos seres tiempo, y del mismo modo nos revela como entes frágiles. Pasando por el filtro de la moral, la enfermedad, las anomalías físicas y lo grotesco son considerados como valores negativos. En este sentido conviene diferenciar entre grotesco y abyecto. Lo grotesco es lo oculto deforme y lo abyecto es la revelación de lo oculto deforme. Las vísceras, las cicatrices unidas a deformidades, o lo supurante serían un ejemplo de lo abyecto. Lo interior puja por hacerse exterior. Esto revela pus, sangre, heces, vísceras, músculos y tendones. La enfermedad se rige por principios similares, la revelación de la condición de enfermo implica en múltiples casos el estigma de ser marcado como 'Otro' al que se le aplican mecanismos -voluntarios o involuntarios- de exclusión.

La enfermedad nos remite directamente al cuerpo y a su condición temporal, por lo tanto es un indicio de la muerte del mismo modo que lo supone de la vida. ¿Por qué se demoniza la muerte? Conviene adentrarse en las *filosofías* orientales que exploran la poética del ahora, el camino del Samurái (que es la muerte), la belleza del instante, el *wabi sabi* y la estética de lo imperfecto, la sombra, lo bello deforme y el canto a la vida que todo ello supone, entendiendo la vida como una suma de pequeñas muertes/mutaciones que nos arrojan a vivir. Yukio Mishima habla de la dicotomía entre Oriente y Occidente, donde la muerte occidental es presentada como una señora con guadaña que lo domina todo; mientras que en Japón se asemeja más al fluir del agua en un río. Esto lleva a la pérdida del miedo -que no la inconsciencia- sino al goce puro y completo de la vida de una manera similar a la ideada por los filósofos epicureistas de la Antigua Grecia.

## OBJETIVOS GENERALES:

- El principal objetivo de este trabajo es considerar los diferentes mecanismos posibles para abordar la experiencia de la enfermedad tanto en el campo artístico como en el de la investigación teórica por su importante presencia en nuestra producción artística personal.
- Proyectar lecturas alternativas y vinculadas de la práctica artística contemporánea que permitan la investigación de sus diferentes medios expresivos.
- Desarrollar una producción coherente a nivel artístico que abarque diferentes disciplinas y esté imbricada en el tejido de arte actual teniendo en cuenta las cuestiones, factores socio-políticos y culturales que intervienen en ese sector, con el fin de tener un impacto real en estos ámbitos.
- Realizar una investigación seria y correcta que permita la apertura de nuevas líneas investigadoras en el ámbito de la creación personal, así como el desarrollo de futuras publicaciones.
- Realizar un Trabajo de Fin de Máster que permita hilvanar disciplinas culturales dispares como la literatura, el teatro, el cine o las artes plásticas con el fin de generar un políptico que recoja la experiencia de la vulnerabilidad contemporánea.

## OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Analizar la importancia que la enfermedad como tema artístico ha tenido dentro de la cultura desde sus orígenes, especialmente las consecuencias de su continuidad temática desde el pensamiento pre-moderno hasta la actualidad.
- Abordar cuestiones sociales relacionadas con los fenómenos de marginación y exclusión a través de la figura del Otro, el enfermo y otros colectivos históricamente estigmatizados como han sido homosexuales, extranjeros y mujeres.
- Plantear las posibles relaciones existentes entre lo abyecto y lo obscuro en función a su formulación con respecto a la realidad, incidiendo en su afectación en la construcción del individuo dentro de la cultura.
- Vincular, si fuera posible, los términos 'abyecto' y 'obscuro' con el espacio así como su relación con lo intermedial.
- Indagar en el cuerpo como lugar donde se concitan los fenómenos socio-culturales y su relevancia en el arte.
- Presentar los diferentes medios en el que el cuerpo ha sido mostrado como lugar para el misterio y su irrupción en el campo de la presentatividad moderna a través del accionismo.
- Mostrar los condicionantes que combinan el arte con la transitoriedad de la existencia humana a través de la representación de la fragilidad y la vulnerabilidad.

Este Trabajo de Fin de Máster se plantea como un trabajo de carácter teórico-práctico en el cual se combinan las búsquedas expresivas de los intereses previamente presentados mediante diferentes técnicas, soportes y formatos que se adecúen al discurso dominante de las obras aportadas. En su planteamiento destaca la importancia de la hibridación o la transmedialidad, elemento propio de los tiempos actuales que están presentes en las vivencias de carácter personal aquí expresada en torno a la cicatriz, el cuerpo herido y lo mutable. La espacialidad referida a la experiencia limítrofe capacita a estos trabajos de un sentido relacional donde se deja espacio al espectador para llenar esos huecos, generando un poder proactivo frente al hecho artístico. Si todo arte puede entenderse como ideologizado y no inocente, las referidas aportaciones tanto teóricas como artísticas se desarrollan en terrenos donde lo íntimo confluye con lo público y se hace político. A partir de una reflexión puramente

existencialista existe una voluntad social en la que llamar a la tarea de la meditación sobre la vida, la exclusión o la realidad en último término.

La metodología de elaboración está basada en el sistema analítico-comparativo en el que se parte de reflexiones e inquietudes propias que serán las que determinen el enfoque subjetivo del texto y que son confrontadas a partir de las lecturas de autores que han abordado los mismos temas o similares, fomentando una red basada en la crítica/montaje fruto del análisis y la síntesis de los mismos. La reflexión durante el proceso será la que genere nuevas conexiones que amplíen las posibilidades del trabajo y se enriquezca presentando ejemplificaciones claras que acerquen la complejidad de los conceptos a todo tipo de lector o público. El enfoque de este proyecto no solo es personal sino que está anclado en los procedimientos propios de investigación y desarrollo en las Bellas Artes donde se aplican competencias artísticas e investigadoras por ambas partes atendiendo al rigor que corresponde a dicho área de la categoría humanística.

PRIMERA PARTE  
**(APORTACIONES ARTÍSTICAS)**

## 1.1.- APORTACIÓN 1: AN DIE FREUDE (ODA A LA ALEGRÍA)

### 1.1.1.- Aportación 1: Catalogación de la obra

*Alle Guten, alle Bösen (Todo lo bueno, todo lo malo)*

33 cm.

Terracota

2016

*O Freunde, nitch diese Töne! (¡Oh amigos, no en esos tonos!) #1*

Medidas variables

Mano de escayola deformada, sacos rellenos de escayola, cuerda y ganchos

2016

*O Freunde, nitch diese Töne! (¡Oh amigos, no en esos tonos!) #2*

2 m<sup>3</sup>

Palé de madera, tubos LED, correas de seguridad, cuerda de pita y polea de metal

2016

*Seid, umschlungen, Millionen! (¡Abrazaos, millones de seres!) #1*

30 x 30 x 40 cm.

Hierro forjado y pintado

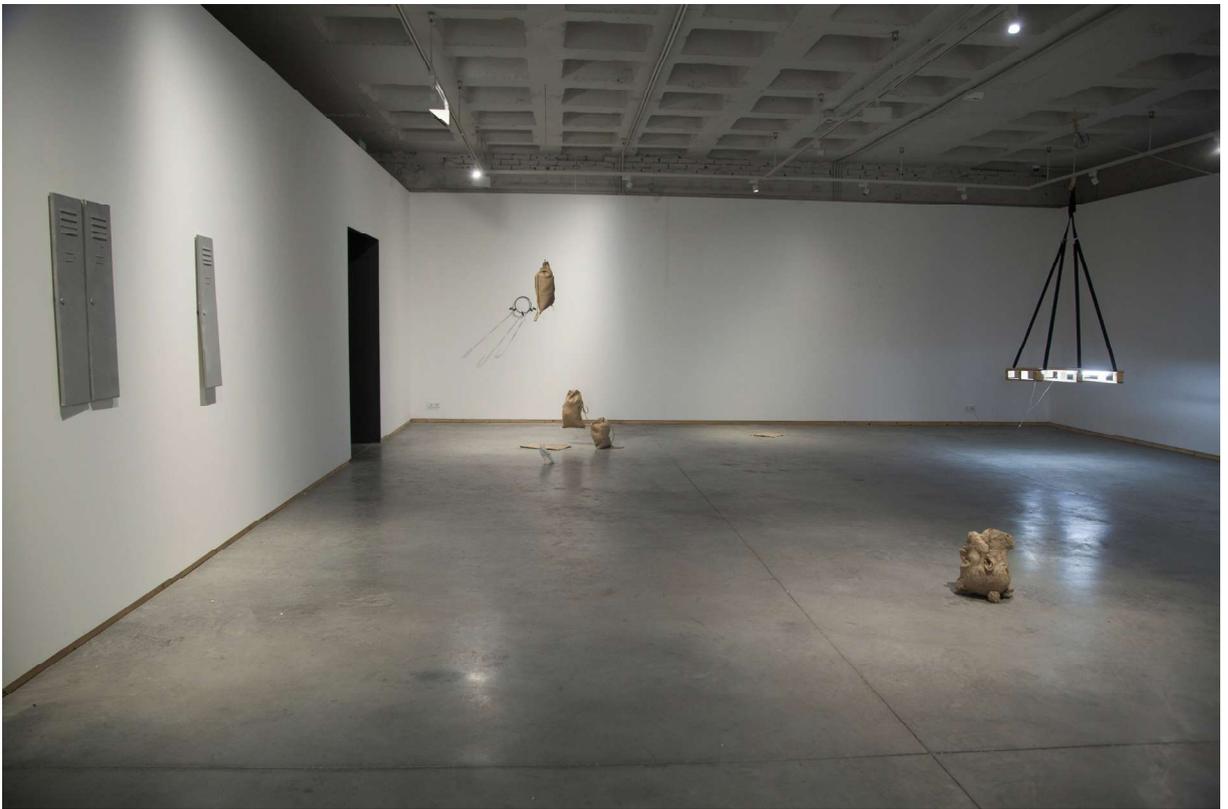
2016

*Seid, umschlungen, Millionen! (¡Abrazaos, millones de seres!) #2*

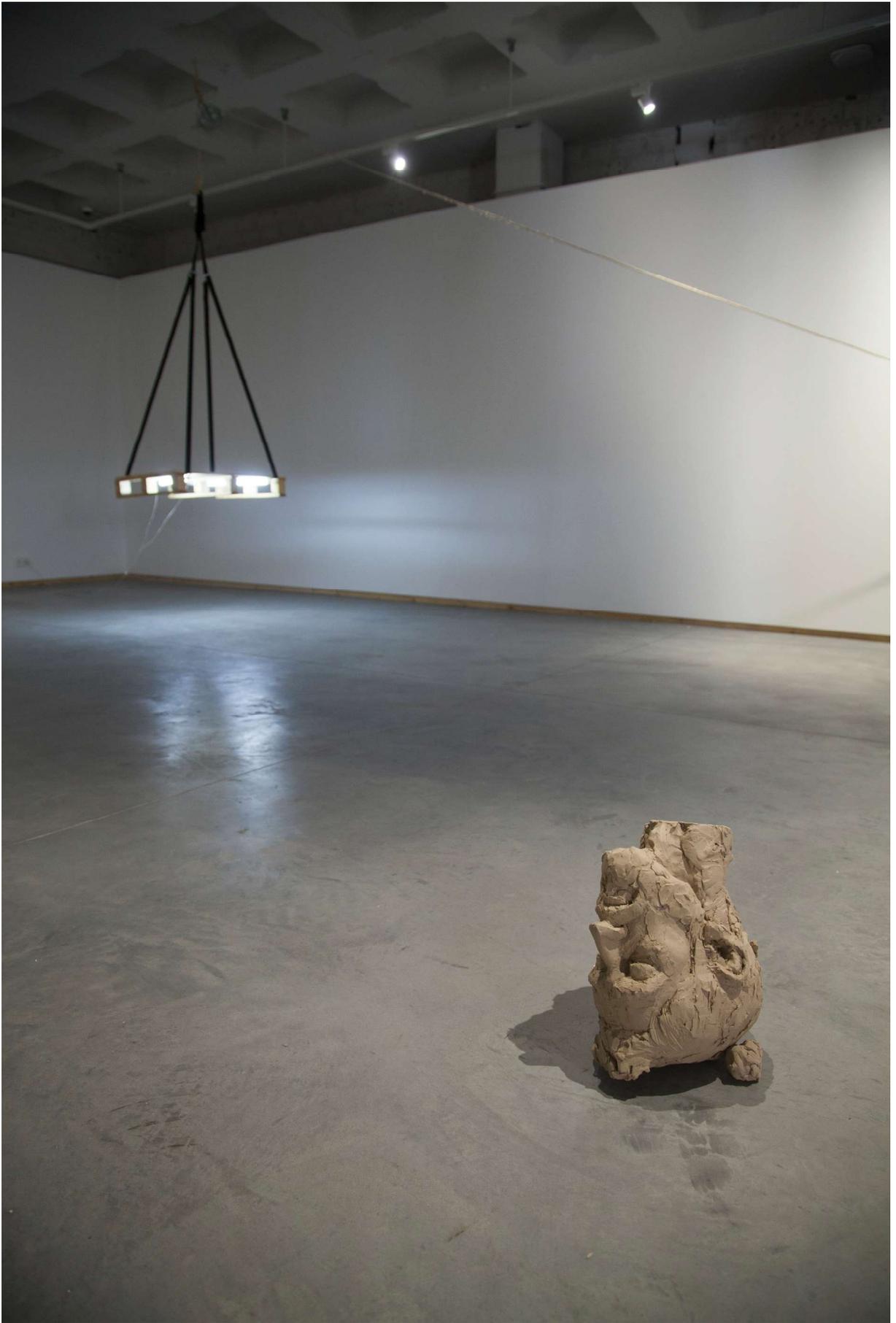
100 x 30 cm. (3)

Puertas de taquilla pintadas

2016







### 1.1.2.- Aportación 1: Proceso de creación-producción

Este proyecto engloba el interés por el cuerpo, la fragilidad y lo abyecto. Estos conceptos se relacionan entre sí en la enfermedad, que surge como punto de partida y no como fin. El cuerpo, tanto en cuanto cuerpo, posee unos límites físicos que lo demarcan, es decir, un *adentro* y un *afuera*, hecho que favorece diferentes relaciones con el entorno. Igualmente, estos límites se pueden trazar en función de su resistencia física y mecánica a otras variables. Esta importante presencia de la liminalidad entendida como lugar de *crasis*, zona de contacto o fractura se articula como motor creativo, lo que permite indagar en sus posibilidades plásticas a través de diferentes materiales y sus funciones. A partir de un pensamiento puramente modernista, la ocultación es revertida hacia la epifanía, mostrándose esta revelación como parte consustancial al propio cuerpo.

En las líneas de sutura, y en los puntos de fuga podemos encontrar un lugar donde el permanente movimiento permite un estado de inestabilidad fundamental para cuestionarse la realidad. Del mismo modo, se articula como lugar de intercambio, aunque también de separación. Este planteamiento liminal de una realidad mutable y contagiada -tanto en cuanto permeada por la presencia y acción de los 'otros'-, se aproxima a la 'Sociedad Líquida' que el sociólogo Zygmunt Bauman ha planteado, así como al trabajo de A. N. Whitehead sobre la 'Filosofía del Proceso'.

Con este proyecto se pretende abordar el cuerpo como un ente frágil, así como su rol de nodo o punto de colisión entre varios elementos. Este planteamiento cercano a las filosofías orientales, especialmente al Zen, y más concretamente a la estética Wabi-Sabi -como la disciplina principal donde se enfatiza la belleza en aquello donde se encuentra la imperfección-, permite un acercamiento al cuerpo como objeto finito y, por lo tanto, como un sujeto vivo. Esta visión vitalista retoma el contacto con el instante, en el que cada momento está sometido a un equilibrio inestable que puede ser fracturado repentinamente.

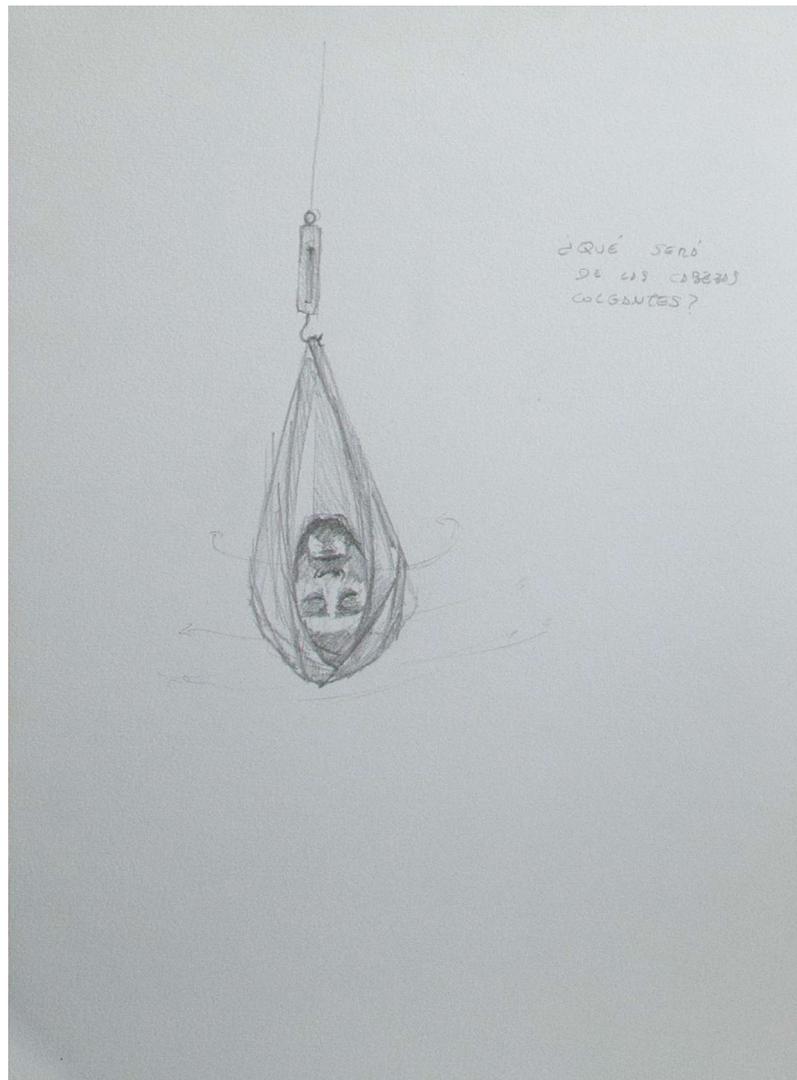
La serie *An die freude* es el sumatorio de varias propuestas individuales con intereses comunes. Han sido englobadas bajo el título de 'Ciclo del Himno de la Alegría' ya que surgen de una fascinación por el texto original del poeta alemán Schiller, así como en la interpretación que Beethoven hizo para su Sinfonía N° 9. Cada obra que se presenta procede de una evolución hacia la poetización de la imagen, alejándose de una autorreferencialidad evidente.

*Alle Guten, alle Bösen! (Todo lo bueno, todo lo malo)* pivota sobre el cuerpo fragmentado, presentándose como escisión y por lo tanto como múltiple. Partiendo de una visión tradicional y vinculada a la cultura local sevillana se muestra una cabeza de terracota similar a las decapitaciones representadas en los cuadros de mártires cristianos. Este elemento es colocado tanto como objeto independiente así como acción. Mediante una serie fotográfica se documenta el tiempo en que puedo sostener el peso de mi propia cabeza -ahuecada y cocida-, jugando con los propios límites de mi cuerpo y su resistencia. El hecho de usar la terracota es por la especial fragilidad del material cerámico, lo que expone a la cabeza a su posible fractura en el caso en el que no pudiera ser sostenido durante la acción.

En segundo lugar, se encuentra *O Freunde, nitch diese Töne! (¡Oh amigos, no en esos tonos!)*, una propuesta que se va alejando paulatinamente de la referencia figurativa del propio cuerpo para empezar a usar elementos que lo representen poéticamente. Compuesto por dos piezas instalativas, en la primera de ellas aparece una mano con un dedo fracturado y con el dorso palmar ligeramente deformado, que se plantea como un móvil entre sacos rellenos de escayola y suspendidos a diferentes alturas. Acompañándolo se colocan un par de sacos vacíos dispuestos en el suelo que actúan como objetos escénicos, trampillas o rejillas capaces de conectar con otros lugares ocultos. La segunda pieza se trata de un palé de madera en voladizo que cuelga de una polea, cintas de agarre y cuerda. Debajo del mismo se sitúan dos tubos de luz que proyectan las rendijas del palé, actuando tanto como tramoya escenográfica como una sintetización gráfica de la cicatriz (sutura del espacio). Este elemento

tocado por la luz describe la paradoja de su propia vulnerabilidad así como la sensación de peso e ingravidez presente en la polea.

Por último, *Seid umschlungen, Millionen!* (*¡Abrazaos, millones de seres!*) es el alejamiento con respecto al autorretrato de manera directa usando exclusivamente objetos encontrados e intervenidos. En un lugar se encuentran las puertas con rejillas, nuevamente como referencia a la cicatriz y las zonas de contacto, que plantean un falso acceso a un lugar que no podemos ver, sino intuir, lo que entronca con cuestiones anteriormente mencionadas como lo obscuro, lo abyecto y el propio cuerpo. El elemento triple es fruto de la simplificación numérica de las barras de acero quirúrgico que sustentaban mi espalda y de la propia columna vertebral. Esto influye en la elección de los materiales, siendo en este caso todos ellos metálicos, y triples. Del mismo modo, el color gris tiene un alto poder significativo ya que era el color del gabán o capota que les daban a los leprosos en la Edad Media cuando eran expulsados de las ciudades. De este modo se aseguraban que todos le reconocieran como enfermos y no se acercara a ellos. El uso de este color sirve para denominar un elemento como enfermo o excluido, relacionándose con la idea de abyección con la que trabajo. La segunda pieza de la propuesta es un macetero que ha perdido uno de sus apoyos y es recolocado en un lugar que no le corresponde, convirtiéndolo tanto en un objeto absurdo como vulnerable, lo que refuerza su capacidad de sugerir imágenes poéticas, y se aleja de una imagen doliente y trágica.



## **1.2.- APORTACIÓN 2: SIN TÍTULO (HUMPTY DUMPTY)**

### **1.2.1.- Aportación 2: Catalogación de la obra**

*Sin título (Humpty Dumpty)*

50 x 70 cm. (c/u)

Impresión *inkjet* sobre papel *Arches*

2016

Observaciones: El montaje siempre se hará siguiendo un patrón impar igual o superior a tres obras, lo que permite su formalización con tres, cinco o siete piezas.







## 1.2.2.- Aportación 2: Proceso de creación-producción

*Sin título (Humpty Dumpty)* plantea la relación existente entre lo parasitario y el ejercicio de poder del artista. La constitución de la cicatriz como graña presenta a este elemento como una firma que remarca la existencia del individuo como cuerpo frágil y vulnerable. Esto produce un alejamiento del paciente de origen para expandirse, rompiendo con el estado marginal en el que se encuentra el cuerpo herido para ser impreso en el imaginario de los demás.

‘Quise dejar de ser Yo para ser los demás’.

La cicatriz actúa como elemento almacenador, es decir, deja una huella sobre un soporte de manera permanente. Esta anotación puede ser gráfica -en el caso de la piel humana- o anímica. Esta última no conformaría una huella visible de su impresión sino la consecuencia de la existencia de esa impresión sobre el soporte: una determinada conducta fruto de un número ‘x’ de experiencias almacenadas. La piel ejerce como soporte de registro, una *tabula rasa* lista para ser impresionada por el devenir, actuando como elemento fedatario de la existencia, o de la pertenencia a una comunidad, cuestiones que ha investigado con profusión el pensador Paul Valery. Es conocido por todos que cualquier tipo de desorden que conlleve una deformación grave del tejido cutáneo, como puede ser una cicatriz, tiene una incidencia negativa en la psique humana -trauma-. Esta repercusión del ‘afuera’ en el ‘adentro’ es un elemento modelador de nuestra personalidad en cualquiera de sus etapas. Sin embargo, nos encontramos casos en los que el impacto anímico es mucho menor, no tratándose más que de un registro gráfico similar al experimentado al ser tatuado. La principal diferencia es la etiología de cada uno, pero teleológicamente el resultado no deja de ser una intervención gráfica -punto, línea o mancha- sobre un soporte -la piel-. En ambos casos nos encontramos con el concepto de ‘ser marcado por’ o ‘dejarse marcar’, lo que implica, sintácticamente, la existencia de un agente o tercero que deje dicha impronta.

Si pudiéramos abstraernos y simplificar una existencia corpórea en el menos número de grafismos posibles, cualquier elemento diferenciador e *identificable* con un individuo concreto actuaría como una proyección absoluta del ‘Yo’. Sería en este punto en el que la cicatriz dejaría de ser el residuo de un hecho (*reliquia*) para convertirse en ‘sujeto ontológico’.

La abyección como tema vinculado a la imagen de la cicatriz compite con su carácter gráfico, aportándole matices que lejos de entroncar con el placer visual juegan con la displicencia en busca de las pasiones antiestéticas -aunque todo ello suponga finalmente un deleite estético más puro que el que encontramos en la belleza-. Esta misma imagen repulsiva y abyecta ha sido usada históricamente en la representación de Cristo en la cruz o durante su pasión. Nuevamente aparece la dicotomía entre lo bello y lo terrible, pero siempre con altas dosis de realismo y de *pathos*, un arma poderosa para los creadores de imágenes.

Ciertamente, reflexionar sobre el poder de la imagen es clave hoy día, ya que se nos hace inevitable manifestar aquellos recovecos ocultos de la significación más profunda de las imágenes. La cicatriz es un signo reconocible por todos, un atestiguar que se ha resistido a los avatares del devenir. A partir de esto, queda mostrada la cualidad que la cicatriz tiene como huella ontológica en esencia, y un archivo en *facto*. Un registro más de los posibles en el *arkheion* que constituye la psique humana y la piel como su soporte visible, siguiendo la terminología propuesta por Jacques Derrida para aludir al lugar de consignación del archivo.

Esta potente huella mnémica también puede revertir hacia procesos de marginación por la que el sujeto marcado es considerado como ‘Otro’. Estas huellas o signos permiten reconocer a simple vista a los individuos que son vistos como diferentes facilitando el control sobre ellos -véase el caso de los judíos y homosexuales en la estructura disciplinaria Nazi que aparecían señalados por una estrella de David amarilla y un triángulo rosa invertido, respectivamente-. Esta propuesta se inserta en los límites de la Otridad con el fin de salir del

propio cuerpo y eliminar la diferencia a través de la semejanza. La consideración del binomio sano/enfermo es excluyente en sí, motivo que permite la reflexión sobre la existencia real de la vida sin la enfermedad. Al marcar a otros individuos considerados sanos con la huella producida por una cicatriz se les está devolviendo a la condición de enfermos sin importar cuándo ocurriera ésta o su duración, mecanismo que llama hacia la eliminación de tabúes con respecto a la figura proyectada del enfermo como despojo o individuo marginal.

### **1.3.- APORTACIÓN 3: SIN TÍTULO (DESCENDIMIENTO#1)**

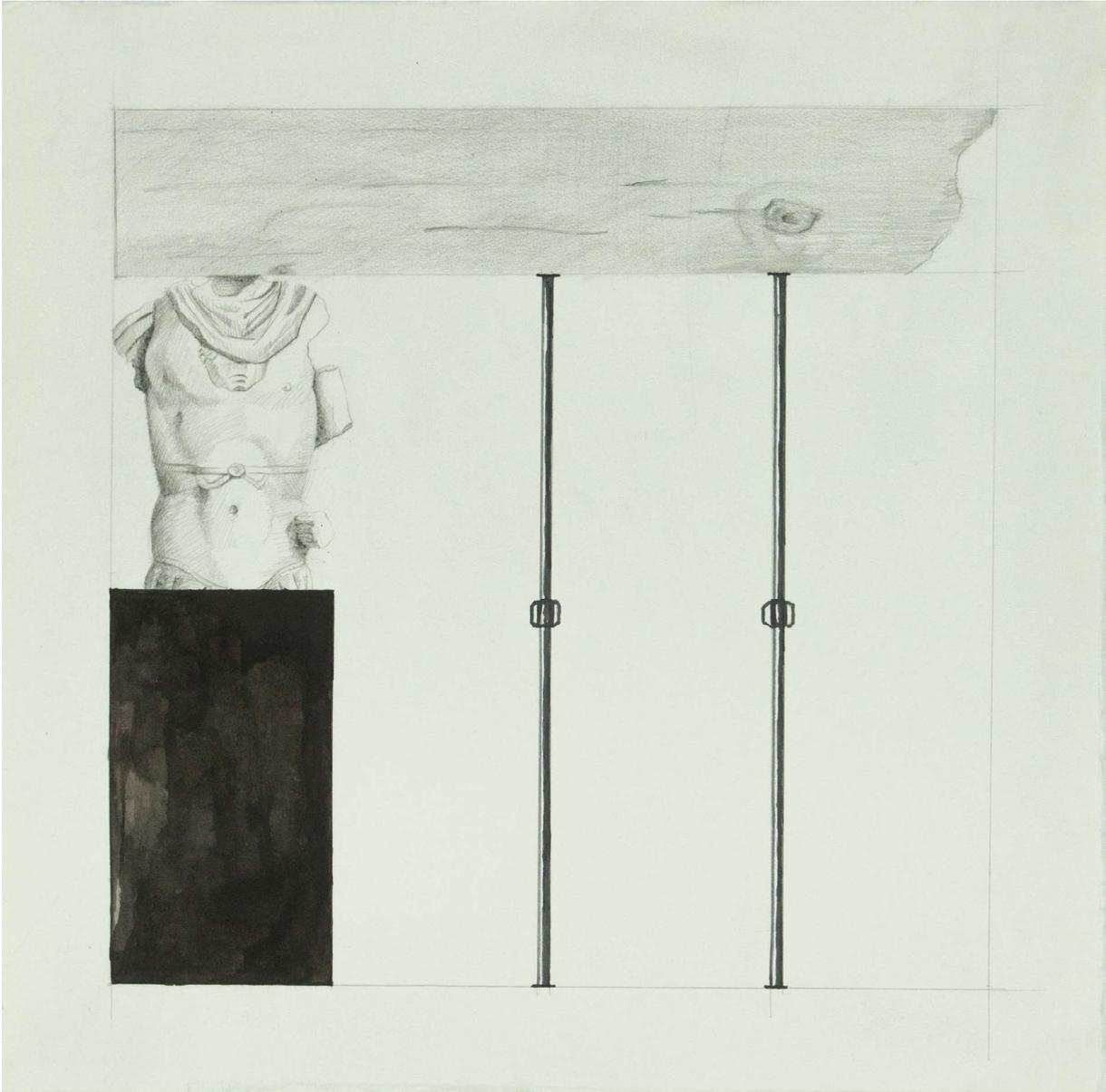
#### **1.3.1.- Aportación 3: Catalogación de la obra**

*Sin título (Descendimiento#1)*

50 x 40 cm.

Grafito y tinta sobre papel

2016



### 1.3.2.- Aportación 3: Proceso de creación-producción

Esta obra es un planteamiento acerca de la ruina y la vulnerabilidad a partir de la experiencia autobiográfica. Haciendo uso de varios elementos constructivos o arquitectónicos se proponen dos espacios que sirven como alusión para lo precario, del que nos valemos para crear una composición que aborde el cuerpo herido así como la necesidad de ayuda o soporte. La forma física usada es la que permite que los objetos no colapsen sobre sí mismos, una estructura que afiance su posición evitando que las relaciones de las partes con el todo se vean quebrada. Sobre esta idea de soporte, fijación o ayuda reposa gran parte de esta propuesta gráfica.

Durante varios años de mi vida he llevado diferentes tipos de corsés anatómicos que debían corregir la deformación de mi columna vertebral producida por la distonía de algunos músculos de mi espalda. Este espacio creado con el corsé es fruto de varios puntos entre los que se encuentra la constatación de su esencia como espacio vivencial ya que, como forma contenedora, aloja al cuerpo y lo amolda. En segundo lugar, para la creación de este tipo de objeto ortopédico es necesario generarlo a partir de un vaciado del torso sobre el que se actuará, previendo fuerzas y vectores que reordenen la anatomía del paciente. La idea del vacío está presente aquí al igual que ocurre en las obras de Rachel Whiteread, una visión que se aleja de la forma contenedora en pos de la revelación del contenido. El corsé en su cualidad de contenedor extraído del contenido es similar a una armadura o exosqueleto que protege las partes frágiles del cuerpo, lo que permite entablar un vínculo directo con los vaciados clásicos grecolatinos con denominación de *toracatas*, es decir, imágenes con armadura en el torso como el famoso *Augusto Toracato*.

Por otro lado la idea de ruina es un concepto interesante que proviene del abandono de un lugar, objeto o cuerpo que, en definitiva, sufrirá los desgastes originados por su exposición a la intemperie. La vulnerabilidad es inherente a lo ruinoso, que asiste a su propio desmoronamiento salvo por la acción de otros elementos que ayuden a recuperar la fortaleza perdida. Es frecuente ver en edificios en grave estado de deterioro el uso de puntales metálicos o de madera que eviten que la estructura que lo compone colapse y se derrumbe. La sensación generada al observar este tipo de sujeciones es la de inseguridad permanente producida por el hecho impredecible de saber cuándo habrá llegado al propio límite de resistencia, con la amenaza correspondiente para la integridad de la estructura y de los individuos que se hallaran próximos a ella. El puntal se diferencia de la columna en que, como elemento portante, no está ejecutado desde el inicio del proyecto arquitectónico sino que se coloca en casos de emergencia o riesgo alto de caída, viniendo a ayudar a la estructura original con el fin de impedir la fatalidad.

De modo similar y tras comprobar los efectos que el corsé ejercía en mi cuerpo, se optó por la retirada de éste así como la resolución de intervenir quirúrgicamente sobre la columna para proveerla de fijaciones que enderezaran el cuerpo vulnerable. Durante el plazo de un año mi cuerpo fue dado por perdido considerándolo del mismo modo que un edificio ruinoso, esperando a que cediera por su propio peso. Finalmente, con la intervención se añadieron dos soportes verticales metálicos que flanquearon la columna vertebral durante el plazo de dos años hasta que los implantes óseos afianzaron la espina dorsal.

Así pues, *Sin título (Descendimiento #1)* alude al cuerpo considerado ruinoso que requiere el sustento de elementos externos para soportar la estructura. El hecho de usar una vigueta de madera como pieza horizontal superior es por su cualidad orgánica que alude al propio proceso de degeneración corporal al que se ven sometidos los seres tiempo, seres vivientes. La división tripartita nuevamente remite al triple originario (columna vertebral y barras de acero quirúrgico), en el que dos objetos son similares y uno disímil, añadiendo la idea de la propia asimetría visual. El torso mutilado no deja de ser una revisión frecuente en la idea de lo arqueológico como introspección e indagación debajo de la superficie, que se asemeja a la disección por su capacidad de investigar bajo los estratos de la piel/corteza terrestre.

La elección del subtítulo de la obra se corresponde con la interrelación entre lenguaje escrito y visual que se puede ver en la obra *Libro del apuntador*, que se presenta dentro de los anexos, y que recoge escritos de carácter poético donde se alude a la presencia de la fragilidad, el teatro o la muerte. El descendimiento se corresponde tanto con el hecho de bajar algo o alguien así como un motivo iconográfico de la tradición cristiana en la que el cadáver de Cristo es bajado de la cruz por los Santos Varones y trasladado al sepulcro. Esta idea de resto o cuerpo ruinoso entabla conexiones con el cuerpo doliente conformado por la presencia de la enfermedad y la muerte en la que se tematiza el cuerpo abandonando gran parte de su carácter de sujeto para convertirse puramente en un objeto.

## **1.4.- APORTACIÓN 4: ACOTACIÓN #3**

### **1.4.1.- Aportación 4: Catalogación de la obra**

*Acotación #3*

168 x 41 x 120 cm.

Escultura. Estructura de madera de pino e instalación de sonido

2016







#### 1.4.2.- Aportación 4: Proceso de creación-producción

*Acotación #3* indaga en el espacio obscuro, corporal y límite donde se dan la mano lo interior con lo exterior, en un ambiente puramente teatral. La realidad queda deformada, creando un espacio para la imaginación y la experiencia.

La pieza consiste en una pieza rectangular de 168 x 41 x 120 cm. perfilada con bastidores (similares a la escenografía teatral) en su exterior. Todas las caras aparecen cerradas salvo la frontal, único espacio para acceder. Construida partiendo de un canon antropométrico (salvo el largo de 120 cm.) se aborda la deformidad desde el propio espacio vivencial que invita al espectador a formar parte de la obra introduciéndose dentro de ella. Una estancia que recuerda a un pasillo, lugar intersticial que une dos puntos. Este planteamiento queda formalizado a partir de la creación de pantallas que eliden el resto del entorno salvo por los resquicios por donde interior y exterior se comunican.

Este espacio marginal tanto como recinto demarcado como límite, remite a lo teatral tanto por su componente escenográfico, donde el interior aparece en las caras exteriores y viceversa, como por la búsqueda de generar la sensación de encontrarse en el habitáculo del apuntador ubicado bajo el escenario, entre los límites de dos espacios. La idea de invisibilidad que enmarca esta obra sigue esta línea de investigación donde se da la mano con una estética minimalista a la par que oriental inspirada por los *shoji*, las puertas de papel japonesas que separan las diferentes estancias de la casa y por las que la luz se filtra delicadamente. Este hecho ocurre en esta pieza ya que el espacio de penumbra existente en su interior se ve roto por las proyecciones producidas por la entrada de luz a través de las diferentes hendiduras y vacíos.

En su interior se ubica un reproductor de sonido que repite en diferentes intervalos un poema incluido dentro de *El libro del apuntador*, presentado en los anexos, donde se recitan una serie de acotaciones teatrales que componen la escena, elidiendo cualquier tipo de acción posterior e invitando al oyente/lector/espectador a completar en su mente cada acto. La búsqueda poética viene en dos sentidos, por un lado a través de la creación de entornos sugerentes donde el absurdo abunda; y por otro con la sonoridad de las palabras elegidas para ser pronunciadas en inglés, que quedaría enfatizada por la narración -con pronunciación británica perfecta- de una voz femenina extraída de un generador de voz *online*. Del mismo modo este idioma permite el juego de palabras presente al inicio de cada texto donde el 'Hecho' (Fact) y el 'Acto' (Act) se confunden.

A continuación coloco el texto recitado:

(F)ACT 1: Two men staring at a broken book.

(F)ACT 2: A red light in a round room. A table with a tea cup and an old newspaper. Someone's is knocking at the door.

(F)ACT 3: An armchair in the middle of a square. Two hanging oak roots distorting a mirror. She's hiding behind a grey curtain.

(F)ACT 4: A ladder next to a French window. The floor is covered by a thin layer of green liquid. They are just switching the light. Then, the window opens.

(F)ACT 5: A blank space. Nobody inside, and nobody is expected to be. There is an upside-down chair. Everything seems normal.

(F)ACT 6: It's midnight in a ochre squared theatre. No clock on the walls and neither windows or doors. Led lights are on. A crowd of people are pointing at a descendant stair. Suddenly, starts raining.

(F)ACT 7: Finally, he's alone. The audience leaves the theatre, everything turns dark, only a scar of lights on the floor. There's no life in future form.

SEGUNDA PARTE  
**(ARGUMENTACIONES TEORICAS)**

## 2.1.- Detrás del telón.

En nuestro tiempo presente podemos observar la completa omnipresencia que lo transparente, en términos sociológicos, tiene en todas las cuestiones de la vida. Esta manera de eliminar cualquier resto de oscurantismo que se arroje en las acciones diarias más triviales parece proyectar un sendero vital predeterminado despojado de toda clase de malezas, piedras y obstáculos; un sendero aséptico en el que parece no tener cabida aquello que supone un contacto con una realidad no depurada que implique una potencialidad pura. Como si se tratara de un diamante en bruto el sistema pule una realidad prefabricada, de diseño, que elimina cualquier tipo de resto, sobrante o deformación. Dentro de esta exclusión formalizadora -que va en contra muchas veces de la forma natural o primigenia- se procede a ocultar el resto, la ruina o el desecho. El estado ruinoso puede ser entendido también como el propio cuerpo afectado por la enfermedad, como se verá en capítulos posteriores y que aparece como motor creativo dentro de mi producción personal. Lo invisible queda excluido de la realidad habitando en un limbo de indeterminación, en el mejor de los casos, y de represión en el peor de ellos.

El velo, el telón, la cortina son elementos que sirven para separar un espacio que queda bien insinuado u oculto. Es aquel precinto sagrado en el que se envuelve lo que *no-debe-ser-visto*. Adalid de la privacidad, sugiere la ocultación de un lugar, aquello que pasa a convertirse en secreto. Curiosamente, el efecto conseguido es la incentivación del deseo que se genera para revelar lo que permanece oculto. Esta pulsión es innata al Ser Humano que se ve empujado a retirar la cortina y ver tras ella. A partes iguales el miedo y el deseo pugnan al ser puestas al filo de la navaja que supone el acto de mirar. Mirar es poseer y a la vez ser poseído por los demás, lo que implica exponerse a ser vulnerado. Lo fenoménico, lo que se muestra, no deja de ser una desnudez absoluta que elimina las barreras físicas que establecen su seguridad.

En ciencia, cualquier avance hacia el conocimiento de las causas y desarrollos de múltiples enfermedades es celebrado con profusión, ocupando algunos de los titulares en los medios de comunicación más importantes de nuestra sociedad. Esta capacidad de acercamiento al origen de las cosas, a la cocina del truco de magia, no es más que el desarrollo lógico de los pensamientos racionalistas, ocupados de arrojar luz donde antes no la había. En ciertos terrenos como en la ciencia no nos ofrece duda alguna las bondades que supone esta *hípervisibilidad*, o de su papel altamente necesario en el control y punición sobre el fraude económico en sectores políticos. Sin embargo, el descubrimiento del truco de magia en la realidad vulgar en no pocos casos acaba con la ilusión retrotrayéndonos al hecho común y cotidiano, plagado de dosis de ingenio, lo que puede generar en ocasiones el artificio.

Esta palabra -magia- quizás tenga un papel más importante del que históricamente se le ha querido conferir, ya que nos aleja de la visión técnica más pura y nos acerca a otra de alto contenido metafísico. El creador de la ilusión se vale de numerosos recursos para hacernos partícipes de la ficción que está generando, para ello se vale de la distracción y del ocultamiento, amparados siempre por la salvaguarda que supone el secreto profesional dentro del sector de los espectáculos ilusionistas.

Imaginemos el arte como una más de estas disciplinas ilusionistas, ya que no existe duda de que históricamente se ha servido y se sirve de la ficción como mecanismo para generar realidad. El cambio de este paradigma artístico en la contemporaneidad es fruto de una nueva relación con la realidad donde, al llegar al límite máximo de ilusionismo solamente resta valerse de la realidad misma para hablar de ésta. Sobre estas cuestiones el crítico de arte Arthur C. Danto disertará con bastante claridad acerca de las *Brillo Box* del aclamado Andy Warhol:

*La caja Brillo del supermercado glorifica el producto Brillo al incluir eslóganes escritos, [...]. Sin embargo, la Brillo Box de Warhol no expresa el producto, sino las mismas cajas Brillo. Las encarna, en el sentido de que tiene su mismo aspecto. El arte siempre está a cierta distancia de la realidad. (DANTO, 2013: 62)*

Este alegato viene a completar su definición de arte propuesta en 1984 en su libro *Después del fin del arte*, donde precisamente afirma que el fin del arte llega en el momento en el que es imposible discernir los límites entre realidad y la obra artística. Este hecho, que puede parecer completamente básico a nuestros ojos, no es más que uno de los múltiples ejemplos donde los límites entre la realidad y la obra se ven seriamente comprometidos. El hecho de recaer Danto en 1984 en la aseveración antes expuesta es por no tomar en cuenta factores que denomina como “invisibles” (DANTO, 2013: 61), lo que explicaría que existe cierta parte de la obra artística que se articula mediante mecanismos ocultos que le otorgarían un poder casi taumatúrgico.

La entrada en juego de la realidad en el arte ha permitido abordar ciertas cuestiones desde la realidad misma, favoreciendo un diálogo directo entre sus interlocutores y generando mecanismos de reflexión acerca de aquello que pasa tan rápidamente delante de nuestros ojos que se nos antoja imposible de capturar/asimilar.

Precisamente aquello que ha sido desechado de muchos de los discursos históricos o normativos es traído de vuelta por el arte como método para asaltar las fronteras de lo considerado hegemónico para cuestionar los límites del individuo consigo mismo, con la sociedad, la cultura y hasta su propia relación con el objeto artístico. El objeto en serie ya entró en el campo del arte a comienzos de siglo, pero el cuerpo clama por encontrar una manera de salir de su representación inerte para cobrar vida, movimiento y acción demostrando su organicidad, alejado de cánones y modelos.

La realidad ha abierto una brecha en su representación y desde ahí emana todo aquello que ha sido barrido debajo de la alfombra. La naturaleza recupera el lugar del que había sido desposeída en pos de su imagen, y todo quiere fluir dentro del propio ciclo vital del mundo. Surgen monstruos, cuerpos deformes, vísceras, líquidos que amenazan nuestra integridad y parecen devorarnos. En cambio sólo son aquellas cosas que habíamos querido ocultar y que no desaparecen, porque forman parte de nuestro mundo. Se hace necesario abrir los ojos a este nuevo mundo, el mundo en el que siempre hemos vivido.

### **2.1.1.- Lo abyecto.**

La experiencia de lo abyecto surge como una nueva manera de interpretar la realidad, distanciada de pensamientos puramente ilusionistas y como un vehículo para poder presentar aquello tradicionalmente marginado en el cuerpo social. Como se irá desgranando en este texto, la importancia de lo abyecto radica en su aproximación a lo Real, entendiéndola en términos similares a lo expuesto por filósofos como Rosset o Lacan. Del mismo modo, es determinante las connotaciones topológicas que tiene como espacio liminar o *in between*.

Todo ello nos acerca a un lugar que, si bien había sido explorado a través de mecanismos muy disímiles a lo largo de la historia del arte, con el arte contemporáneo se ha alargado su sombra, ocupando casi la totalidad de las salas de arte de nuestros tiempos, lo que le sitúa como un aderezo perfecto para muchos proyectos artísticos. Este hecho lo convierte en una poderosa arma que debe ser tenida en cuenta para no caer en sus propias trampas que la acercan hacia la espectacularización de la misma. En este Trabajo de Fin de Máster no se pretende hacer un juicio sumarisimo al caso de lo abyecto, sino ahondar e indagar en la presencia real de aquellos conceptos que son sugeridos -nunca revelados- a través de este fenómeno.

Imaginemos que somos visitantes en una sala expositiva donde pudiéramos observar una selección de obras de artistas como Robert Gober, Damien Hirst, Louise Bourgeois, Judith Scott, Paul McCarthy o los Hermanos Jake y Dinos Chapman. Imaginemos la reacción que cabe esperar ante semejante carnicería donde se agolpan fardos informes, cuerpos troceados, o figuras que lindan entre lo monstruoso y lo caricaturesco. Esto poco menos que provocaría

una multitud de reacciones en el visitante, principalmente emociones de disgusto, desazón e incomodidad. Estas obras, a través de un lenguaje altamente agresivo golpean al espectador que trata de huir de esta sala de los horrores con la mayor premura posible. Hagamos el mismo esfuerzo imaginativo pero con obras de artistas como Félix González-Torres, Pepe Espaliú, Jo Spence, Marc Quinn e incluso, un Caravaggio. El espectador poco menos que se encontraría ante obras que *a priori* pueden resultar más amables, llenas de poética, de alto contenido 'real' entendiéndolo por su valor mimético, aunque no por ello serían menos abyectas. En 1993 en el Whitney Museum de Nueva York hubo una exposición que abordaba estas cuestiones a través de algunos de los autores anteriormente citados. Bajo el título *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art* (COTTER, 1993) se abordaban las inquietudes de un grupo de artistas que horrorizaron en su momento a la sociedad artística. ¿Qué es aquello que puede aglutinar estas obras bajo la categoría de arte abyecto? Tratemos de encontrar una respuesta.

Para abordar este tema se hace imprescindible recurrir a nuestro diccionario para buscar el significado de 'abyecto'. La Real Academia Española (RAE) lo define como un adjetivo para referirse al algo "despreciable, vil en extremo". Del mismo modo indica la procedencia etimológica de la palabra, siendo su origen el verbo *Abicio*<sup>1</sup>. Por desgracia la RAE ha elidido otros significados de esta palabra, quedándose exclusivamente con el significado más puramente moralista. Entre aquellos que han sido 'abyectados' -valgame el juego semántico- se encuentran algunos de los más relevantes para esta investigación como son "echar de sí, tirar, arrojar, dejar a un lado, perder, abandonar" e incluso "desanimar". Al final de todos ellos se incluye otra acepción que, ahí sí, recoge lo expuesto en la RAE<sup>2</sup>. Es cuanto menos paradójico que desde una institución encargada del saber lingüístico de un país con la amplia riqueza cultural como es España se supriman significados que pueden ser encontrados en un simple diccionario Latín-Español en favor de una interpretación moralista que, como veremos, será el gran hándicap al que habrá de enfrentarse 'Lo abyecto'. La explicación de este hecho se debe a que las Academias de la Lengua no marcan la pauta en sí, sino que son fiel reflejo de la sociedad y del uso que le da a su patrimonio lingüístico. Por el contrario, desde ciertos sectores vinculados al campo artístico se sigue la propuesta de Julia Kristeva, -reconocida por todos como la gran teórica de lo abyecto- para propiciar el uso del término 'abyectar', como verbo para calificar a lo arrojado o expulsado de sí. No deja de ser sino un acto testimonial pero necesario para la correcta comprensión de la línea argumental aquí expuesta.

El marco contextual que permite el surgimiento de lo calificado como arte abyecto es el de una Europa herida por dos guerras mundiales, que veía cómo se desangraba en las trincheras en Francia o era exterminada en los campos de concentración alemanes y rusos. Adorno dirá que "escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie" (ADORNO, 1984: 284), convirtiendo esta expresión en un aforismo repetido hasta la saciedad en la crítica de arte. Esta frase es una cicatriz supurante que recoge todo el dolor, el asco y a la vez la decepción de una cultura que lejos de oponerse a la catástrofe se esconde tras ella. En sincronía a esto, la capacidad destructiva del ser humano se veía incrementada a la enésima potencia con la devastación de Hiroshima y Nagasaki.

Este pesimismo generalizado sumado a la necesidad de cambios a nivel global propiciará el surgimiento de los discursos contraculturales en paralelo al desarrollo de la posmodernidad. 'El fin de los relatos universales' y el reconocimiento de lo fragmentario anunciado por Lyotard será la tónica general de las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, donde el cuerpo se convertirá en 'un campo de batalla' como Barbara Kruger proclamaba en su obra de 1989 *Untitled (Your body is a battleground)*. El accionismo ocupa un lugar preeminente en la creación artística con figuras tan relevantes como Joseph Beuys, Allan Kaprow o Gilbert & George -entre otros tantos- sacando el arte de las galerías y llevándolo al espacio público.

---

1 El enunciado completo sería *Abicio, -ieci, -iectum*, de donde se extrae el participio pasivo *Abiectum*, que será el punto de partida etimológico para 'abyecto'.

2 Esto mismo ocurre en otros idiomas que reniegan en su mayoría del significado activo de 'abyecto'.

No es extraño que en la década de los ochenta surgiera una tendencia que englobara bajo la denominación de arte abyecto a artistas que trabajan “asuntos que transgreden o amenazan nuestro sentido de limpieza o que aluden particularmente al cuerpo o a las funciones del mismo”<sup>3</sup>. Será en esta misma década cuando el Sida se revele como la gran enfermedad del momento, atemorizando a la población mundial que se enfrentaba a un enemigo invisible. El desgaste de los iconos Pop y la erosión del pensamiento humanitario derivará en una estética futurista y transhumana basada en un cierto optimismo tecnológico que se manifestará en múltiples obras que involucran nuevas tecnologías o el desarrollo del Post-Humanismo como corriente filosófica y artística, así como la estética ciborg, que tendrá a Donna Haraway como precursora.

Ante este espacio limpio como el propuesto por Kubrick en *2001: Una odisea del espacio* surgirán lugares marginales, antros y tugurios que serán el germen del ‘Grunge’, una expresión de la rabia interna contenida, una desilusión puramente nihilista contra una sociedad que intenta purgarse de todo aquello que remita al pasado. Erika Patricia Ciénega Valerio contrapone lo abyecto al arte conceptual que reinaba en épocas anteriores calificándolo como “reacción a la asepsia del arte conceptual” (CIÉNEGA VALERIO, 2011). Esta afirmación puede inducir a errores ya que gran parte del arte conceptual tiene más de abyecto en su conceptualización que en su formalización estética. Del mismo modo cabe afirmar que no todo el arte abyecto mancha, huele o produce repulsión, lo que lo degradaría a un arte puramente efectista -aunque es innegable su potencia- sin más poética que la de la casquería.

En 1988 Julia Kristeva publica su obra *Powers of Horror. An Essay on Abjection* (traducida al castellano como *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*) donde plantea las grandes cuestiones que definirán a lo abyecto. Desde un enfoque claramente psicoanalista revela las connotaciones que tiene para la conformación de la identidad, así como su papel regulador dentro de la cultura y la sociedad amparada en los sentimientos de asco y repugnancia.

Lo abyecto según Kristeva no hace alusión a un objeto sino a una condición, de hecho se aproxima a lo que remite a lo indiferenciado, a lo que ataca a las formas y fronteras o sale de las mismas (KRISTEVA, 1988: 27). Es una violación de la ley, hecho por el que también podemos hablar de conductas abyectas como serían la figura del asesino o del criminal. Para la francesa la identidad surge de un proceso de abyección: primero a la leche materna, luego a los efluvios del sujeto en ciernes tales como la saliva; lo que pasará por extensión a todo lo que es excretado del cuerpo. Se trata de una definición de lo que se es y lo que no se es, o conformación por oposición: Yo soy esto y NO soy aquello. En la negación se ejerce un proceso de poder por el cual uno conforma sus fronteras que darán forma a lo que antes era informe o de-forme. La abyección tiene un alto componente cultural por el que se establecen los filtros que permitirán una cierta ortopedización, es decir, la formación de una conducta social que cumpla con las normas civiles. Byung-Chul Han analiza la política de la identidad de Carl Schmitt abordando la relación amigo/enemigo e interior/exterior que será una constante en la abyección:

*La violencia, que convierte al otro en enemigo, confiere firmeza y estabilidad al yo. Es constructora de identidad. El enemigo supone, como dice [Schmitt], <<el cuestionamiento de nosotros como figuras>>. Solo en virtud del enemigo, el yo conquista la medida de sí mismo, su propio límite, su figura, [...]. La imagen del enemigo y la imagen del yo se necesitan la una a la otra. (HAN, 2016; 72-73)*

---

<sup>3</sup> Traducción de la definición que la Tate Modern de Londres ofrece en su web sobre la categoría *abject art* [en línea] < <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/a/abject-art> > [11/08/2016]

Lo abyectado se corresponde con lo periférico y tanto el temor como el rechazo que nos produce es por el hecho de su consideración como enemigo tanto en cuanto que vulnera nuestra forma, y por lo tanto nuestro yo. Es cierto que esta afirmación de Schmitt debe ser tomada con cautela ya que es reconocida su filiación política con el Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán (Partido Nazi), lo que adquiere unos matices claramente xenófobos. También habría que mencionar que la teoría del amigo/enemigo del filósofo alemán ha servido como aliciente para muchos partidos totalitarios, por lo que la ocultación de lo abyecto también tiene una relación directa con lo político ya que supone el establecimiento de fronteras y de exclusión por diferentes causas.

Siguiendo esta lógica, lo cultural que corresponde a lo civil se opone a lo natural, recopilado en la idea del bosque. Lo abyecto remite a lo animal de lo humano, a lo Otro dentro del Yo, a la idea de muerte dentro de la vida.

En el límite se constituye lo abyecto, y en esta cicatriz que genera es donde se dan todas las tensiones que convierten a este concepto en uno de los más controversiales y clave en nuestra cultura actual. La ritualidad aparece en Kristeva como el mecanismo social por el que marcar al Otro como impuro y alejarlo del resto del cuerpo. Consiste en una maniobra de amputación por el miedo a la expansión de lo considerado como infecto. En el origen de esta reflexión podemos encontrar el eco del extraordinario estudio de Mary Douglas *Purity and Danger* (1966) donde también se esboza que el motivo de temor es el asco (KRISTEVA, 1988: 9). Esta misma sensación de asco es la que podemos encontrar en *Molloy* de Samuel Beckett, como apunta Linda Ben-Zvi (MARGARIT, 2013: 11). Pero no solamente en *Molloy*, sino en casi toda la obra del Nobel irlandés podemos ver esa propensión hacia el cuerpo y lo marginal a través del asco. En la obra televisiva *Not I*, la boca es la protagonista absoluta de la escena -como representación de todo un cuerpo desaparecido-, inquieta sin dejar de esputar palabras a la vez que se oye la propia saliva. La boca es uno de los orificios de entrada al cuerpo a los que Kristeva les dedica una especial atención por ser puertas de entrada al cuerpo. La trampa de Beckett no está en el fatalismo del que se quiere impregnar su obra, sino que ese fatalismo provoca en nosotros una risa triste, que nos remite al sinsentido absurdo de nuestra vida (CRITCHLEY, 2010). Para Byung-Chul Han “El asco es, [...], una relación inmunológica,

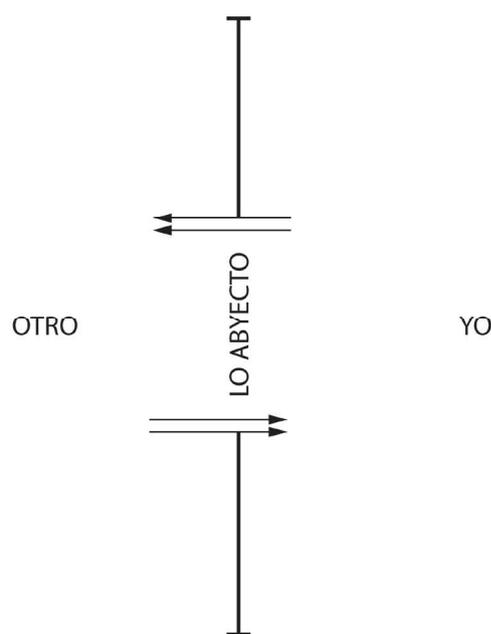


Figura 2.1.1.1.: Diagrama explicativo. Lo abyecto como umbral de identidad.

ya que se refiere al *otro*" (HAN, 2016: 141). En cualquier caso consiste en una maniobra de exclusión que destierra lo corporal del propio régimen de lo humano. Es por este motivo el interés que tienen las diferentes perspectivas de lo abyecto para mi producción personal ya que remite hacia aquello que ha sido objeto de marginación por su referencialidad al cuerpo y a la fragilidad de nuestra existencia, del mismo modo que he podido experimentar la exclusión o el disgusto en las miradas de otras personas al ver mis cicatrices o la deformidad de mi columna.

Retomando la teoría de Kristeva existirían tres grupos que influyen en el desarrollo del infante y que aluden a orificios corporales, así pues encontramos la categoría de lo oral, dentro del que entraría todo aquello que se refiere a la comida o a la insalubridad; lo anal, que siempre nos lleva al residuo y al desecho; y por último lo genital, que señala a lo pudoroso. El motivo por el que el orificio destaca en la constitución del sujeto es porque se trata de una puerta al cuerpo totalmente controlada por el individuo. Durante los primeros años del niño tendrá que tomar el control de sus esfínteres, lo que se relaciona con la posibilidad de entrada en lo cultural y de su correcta relación con los demás. Para ello es necesario que el sujeto sea completamente independiente y sus límites corporales estén ya marcados. Sin duda, la remisión al estadio pre-edípico del psicoanálisis es fundamental para el planteamiento de lo abyecto. Para Hal Foster, lo abyecto está entre la separación del niño del cuerpo materno y su toma de conciencia como ente individual; y la normalización punitiva del Nombre del Padre lacaniano (FOSTER, 2001). Lo abyecto reside por tanto en el sujeto cultural que es consciente de todo aquello que ha rechazado durante su proceso constitutivo, por lo que consiste en un fenómeno de la negatividad cuyo lugar topológico es el límite o la frontera que frecuentemente se ve hendida.

Por otro lado, lo abyecto supone lo anómico, aquello que no puede ser ordenado y que remite al caos. El caos es la indefinición, lo que no tiene márgenes o está fuera de ellos, como



Figura 2.1.1.2.: Robert Gober, *Untitled*, 1993.

anteriormente se ha apuntado. Sin embargo este tema ha generado controversias dentro de la crítica de arte a raíz del posicionamiento de George Bataille, quien denominará éstos mismos fenómenos como 'lo informe'. Por un lado está el posicionamiento de Kristeva que plantea que lo abyecto se aproxima a la visión de Bataille, mientras que Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois sostienen que la visión del francés hace alusión a la subversión de conceptos de manera racional y que no se aplica tanto hacia lo correspondiente al asco, la repugnancia o a la visceralidad, postura cuanto menos controversial si consideramos el carácter escatológico de Bataille.

Para Lacan uno de los pilares del arte es la exhibición del trauma de lo Real, lo que sitúa claramente a lo abyecto como un trauma abiertamente compartido que sale del artista para sustituir a ese Real traumático del que surge. Por lo tanto, las obras que trasgreden las fronteras, que se sitúan en los límites y que ponen en riesgo nuestra propia identidad son eminentemente abyectas. Nada más que hay que observar el trabajo de Robert Gober para sentirnos al borde del abismo al que nos empuja lo abyecto. Este artista, tomado casi como paradigma de estas cuestiones, muestra la fragilidad de la carne con unas altas dosis de realidad y de poética. A través de objetos cotidianos representa sus recuerdos familiares o experiencias personales influidas por la formación en la fe cristiana que su madre le proporcionó. Sus obras, fabricadas por él mismo, nos remiten a la relación con el espacio desde una perspectiva límite, ya sea con un lavamanos ubicado en la esquina de una sala o con piernas que surgen de paredes recubiertas de papel pintado. La idea del fragmento en Gober está altamente presente, destacando las piernas, todas ellas realizadas con gran minuciosidad en cera de abeja, material frecuentemente usado para las figuras en los grandes museos de cera. Sus obras nos producen inquietud al no poder darles una representación lógica y completa en nuestra mente. Nos hablan de espacios en contacto, de lugares virtuales donde éstas parecen habitar pero que dejan el rastro que los une a nuestra dimensión real.

Para Robert Gober la sexualidad es otro de sus pilares, plasmándola a través de nalgas desnudas con partituras musicales tatuadas; pechos masculinos y femeninos hibridados o recurrentes alusiones al acto sexual. *Untitled, 2007-2008* es una obra consistente en una banqueta de madera con textura orgánica situada a la altura del espectador y cuyas patas se apoyan sobre el propio paramento, generando un equilibrio imposible. En su asiento vemos dos voluptuosos senos que son atravesados por una escopeta. Como ocurre con una serie de obras de las mismas características, lo que se muestra juega un papel complementario a lo que se oculta, en este caso, tras la tapa del asiento (una pierna increíblemente alongada, un nido o la escopeta en sí). La alusión a la cópula es efectiva y evidente, más que en otras piezas en las que la referencia a los genitales masculinos quedan atrapadas en su simplicidad como en *Untitled (Candle), 1991*. Artista que reconoce públicamente su condición homosexual, su trabajo despuntó en plena crisis del Sida.

Probablemente los trabajos artísticos que más rechazo provocan son aquellos en los que nos sentimos puramente reflejados como cuerpos y no tanto como entidades culturales, como ocurre en *Long Haired Cheese (1992-1993)*, una porción de queso recubierta de unos largos pelos; o *Untitled (Man Coming Out of a Woman) (1992-1993)*, un extraño alumbramiento de una pierna vestida de hombre adulto. Esta violentación de los límites entendidos como naturales del ser humano, o la representación de una excrecencia como es el material capilar sobre el queso nos cuestionan nuestra propia naturaleza, unicidad e individualidad, como apunta Kristeva. La sexualidad, el fragmento, lo límite y lo carnal son elementos que nos dirigen siempre hacia la vulnerabilidad y a la conciencia de nuestra finitud, lo que radica en la base de la abyección, alejada de toda definición moralista.

A pesar de todos los esfuerzos por plantear una conceptualización seria de lo abyecto es frecuente dejarse llevar por sus características formales, hecho que fomenta un acercamiento hacia el terreno de la fealdad. Cuando se habla de lo feo se hace como una contraposición a los cánones de la belleza, una disquisición que viene preocupando a los pensadores casi desde el comienzo de la filosofía. Esta cuestión que ha suscitado innumerables debates,

así como un amplísimo catálogo bibliográfico<sup>4</sup>, no será desarrollado en este Trabajo Fin de Máster, sino más bien servirá como recordatorio de ciertas consideraciones que facilitarán la comprensión del porqué esta unión entre lo feo y lo abyecto.

Los conceptos de 'belleza' y 'fealdad' son conceptos puramente culturales, y como tales no se pueden universalizar. Si bien es una cuestión puramente subjetiva, la convención sobre la belleza de algo ha ido cambiando durante el tiempo así como dependiendo del lugar donde se emite ese juicio. En la China tradicional la belleza de una mujer pasa por la deformación y el empequeñecimiento de los pies femeninos, mientras que en Estados Unidos en los años cuarenta primaba el modelo de mujer con curvas, *pin up*, que en los años noventa ha sido sustituido por un prototipo de mujer delgada en los límites de la salud. Todos ellos se tratan de cánones, proyecciones de un ideal de belleza en el cuerpo social que reflejan la imagen cultural de cualquier tipo de sociedad. Como se ve en el caso de China, la belleza pasa por la deformación, algo que a nuestros ojos consideraríamos quizás cercano a lo feo. En Occidente las ideas de armonía y proporción entre las partes han sido consideradas como una representación de la belleza, más cercana si cabe al ideal. La belleza es incluida dentro de la tríada platónica junto a lo verdadero y a lo bueno, todos ellos caracteres propios del mundo de las ideas, y que son reflejo de una moral. Bodei en su libro *Las formas de lo bello* analiza este fenómeno, que le remite tanto a Pitágoras y la idea de la mesurabilidad como a Heidegger o Kant. Lo feo se revela como lo maligno, aquello a lo que se ve llamada la naturaleza de nuestra esencia por su propio carácter bajo y ruin, ya que no participamos del don de la divinidad. Se trata de una estética jerarquizada que crea un gravamen sobre la condición humana que se ve salvada por la acción que lo bello ejerce sobre la vida.

Es curioso observar que no siempre fue así, sino que en el mismo seno del pensamiento clásico las disquisiciones sobre la belleza interior frente a la belleza exterior producían controversias que se decantaban hacia la belleza interior. En un momento concreto de uno de los diálogos de *El Banquete* de Platón Alcibíades elogia la belleza cuasi divina de Sócrates. Dicha alabanza no se refiere a una belleza exterior, ya que a ella se refiere a su mentor como similar a una de las imágenes de sátiros que los escultores hacen, sino interior parangonándola a los dioses. En Platón "[...] lo feo solo existiría en el orden de lo sensible, como aspecto de la imperfección del universo físico respecto al mundo de las ideas" (ECO, 2014: 24-25), algo que será seguido por Plotino, como interpreta Umberto Eco. Esto quiere decir que aquello perteneciente al mundo sensible (terreno) puede contener imperfección, por lo tanto fealdad, ya que eso no sería permitido en un mundo de Ideas. Este mundo es un mundo bello en sí, lo que viene a ser sin ningún tipo de imperfección, y es que las ideas siempre son bellas en sí. Digamos que sería la confirmación de que existimos en un estado inferior al ideal. La fealdad como aseveración de nuestra existencia más pobre no deja de ser la tradicional dicotomía clásica Apolo/Dionisos, donde se oponen los cortejos celestes llenos de Ninfas para Apolo; enfrentado a los cortejos populares y animalescos de Dionisos.

Posteriormente, Aristóteles añadirá que algo repugnante puede ser bello si está bien ejecutado, por lo que una representación mimética pulcra y adecuada con la naturaleza es bella aunque el motivo mostrado sea nauseabundo. Quizás en esa línea de pensamiento podría encuadrarse *Saturno devorando a sus hijos* de Goya. Una imagen que invoca al horror y al espanto retomada de las más truculentas historias de la mítica griega. Saturno engulle con voracidad, sin denuedo y con maníaca mirada lo que parece ser un tronco y unas piernas del que fuera uno de sus hijos. Este amasijo informe de carne y sangre estaría más próximo a cualquier película de Guillermo del Toro que a la visión de los académicos decimonónicos españoles. Es una imagen agresiva, esbelta y deforme a la par, excesiva y desmedida en sí que tiene como imán los ojos exorbitados del dios monstruoso y del trozo de carne que aferra

---

<sup>4</sup> Para ver más sobre la relación entre lo bello y lo feo se proponen títulos como Danto, Arthur C. (2015), *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Barcelona: Paidós; Eco, Umberto (2014), *La historia de la fealdad*, Madrid: Debolsillo; Bodei, Remo (1998), *La forma de lo bello*, Madrid: Antonio Machado; Kant, Immanuel (2015), *Observaciones acerca de lo bello y lo sublime*, Madrid: Alianza Editorial.

entre sus manos. Esta obra está llena de movimiento que se desborda, provocando en la imaginación del espectador el despiece e ingestión infinita del satúrnida.

Sin embargo, la visión posterior del pensamiento escolástico entronca con la obra de Marco Aurelio, el emperador filósofo, para quien la fealdad es consustancial a lo natural, y no debe ser temida siempre que entre dentro del orden natural. El 'Pancalismo', que significa 'todo bello', es una línea común en el pensamiento escolástico y defiende la belleza absoluta de la creación tanto en cuanto obra divina, lo que incluye las imperfecciones y la fealdad, que ocupan su lugar dentro del plan divino. Será San Agustín uno de los grandes defensores de este pensamiento antitético -como afirma Agustín Uña Juárez- para quien San Agustín introduce "por primera vez en el pensamiento estético el ornato del contraste [...]" (UÑA JUÁREZ, 1996: 181). Lo que no deja de reafirmar "la belleza todo lo integra e incluye" (UÑA JUÁREZ, 1996: 176), como afirma Uña Juárez citando al escolástico.

Es importante recalcar la necesidad simbiótica de la belleza y la fealdad, presente permanentemente en la obra de Shakespeare y puesto en boca de las brujas que asedian a Macbeth y a Banquo: "lo bello es feo, y feo lo que es bello" (SHAKESPEARE, 2013: 24). Para Remo Bodei es el "modelo insuperado" (BODEI, 1998: 124) que sirve de transición entre la adquisición de roles de lo feo en lo bello, y posteriormente la ausencia de distinción entre éstos, y cuya época de mayor apogeo será la modernidad tardía y la contemporaneidad francesa. De esta cuarta época -de las siete que recoge dentro de este tratado- destaca la irrupción de lo abiertamente abyecto, en el sentido de Kristeva, con escritores como Baudelaire.

"No se opta por lo feo. Lo impone la realidad, [...]"(BODEI, 1998: 143), supone el lema de la sexta etapa de la relación entre lo bello y lo feo, que impele a la realidad más pura, cruel e inexorable, en la que las sensibilidades han sido heridas y tan solo la realidad puede mostrar ese espíritu atormentado. Sin duda, es una premisa nunca antes planteada, un retorno a lo real amparado en la inefabilidad de la misma, por lo que frente al trauma se presenta la realidad desnuda como único lenguaje y, a la vez, sanación posible. Esto será lo que ocurra con las pinturas de los Expresionistas Alemanes del grupo *Die Brücke* (El puente), que mostrarán lo más cruento de la guerra de trincheras. Este arte será considerado como 'degenerado' por el incipiente partido Nazi, que intentará destruir todo vestigio de este pasado doloroso.

Bodei cita al Guernica en este apartado, pero podríamos también señalar otras imágenes quizás no tan poetizadas, como la fotografía que Nick Ut tomó a una niña huyendo de un bombardeo con Napalm en la Guerra de Vietnam en 1972 y con la que se alzaría con el Premio Pulitzer. Precisamente será la gran teórica de la fotografía Susan Sontag quien afirmará que "las fotografías que representan el sufrimiento no deberían ser bellas, del mismo modo que los pies de foto no deberían moralizar" (SONTAG, 2010: 69). Es esta sensación por la que la realidad es temida y adorada a la vez, lo que no evita debates sobre el uso de imágenes como en la comentada. En 2012 el artista Adel Abdessemed realizó la obra *Cri*, en la que se muestra en tamaño natural y en marfil una escultura de la niña que huye del napalm de la fotografía de Ut. Esta obra es dispuesta acompañada bien de una recreación con grafismos en carbón de la escena original, o en otro caso flanqueado por una serie de dibujos de soldados. En su alegato antibelicista la imagen propuesta es blanca, limpia, pura e inmaculada, ejecutada en un material tan notable y polémico como es el marfil. La obra en sí es bella, tanto que su discurso puede ser perdido de vista ante las cualidades del propio material. Podríamos decir que se trata de una imagen que nos invita a tocar, que no marca distancias sino que nos imanta a su textura. Con respecto a esta sensación dirá Barthes que el tacto tiene la capacidad de desmitificar las cosas, lo que se contrapone al sentido de la vista "que es el más mágico" (BARTHES, 1999: 156). El problema de esta atracción a lo pulido es que beneficia a la emoción táctil frente al contenido doloroso que representa, llevándolo al terreno casi de lo *Kitsch*.

La imagen se ha convertido en un objeto inocente, despojado del propio sentido que la llevó a ser una obra trascendental para el fin del conflicto de Vietnam. La potencia de la imagen se basa en la empatía del dolor en la figura de la niña, imaginar y casi sentir cómo

la piel se deshace por el fuego químico, algo atroz que movilizó sensibilidades en todo el mundo. La blancura del marfil propone una imagen altamente estética, pero se diría que amable, no hay nada que nos golpee y remueva algún ápice de conciencia en nosotros; se convierte en icono, y como todos los iconos, pierden ese contacto con la realidad de la que surgieron para transmutarse en un objeto de colección, una pieza noble, pues noble es su cuerpo. Nada queda de la carne herida, nada del resto de la inmisericordia con el otro, tan solo marfil, blanco, impoluto y reluciente. Siguiendo el pensamiento de Byung-Chul Han lo terso es la superficie optimizada, que no ofrece negatividad, sin dolor (HAN, 2015: 31), de ahí que afecte en la lectura trágica de la imagen, que ve disminuida su carga abyecta engullida por lo simbólico. Aunque, sin duda, la manera más atroz de descontextualizar su sentido es la que afirma Mieke Bal siguiendo a Adorno: “[...] no hay forma más radical de erradicar la violencia que transformarla en algo atractivo, [...]” (BAL, 2007: 161). El riesgo que tiene el arte es convertir una tragedia en un espectáculo de consumo.

Realmente lo abyecto es una categoría transversal a toda la historia del arte como apunta Frances S. Connelly en su estudio sobre *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. Si bien ella procede a analizar todas las categorías de lo grotesco en occidente, sus planteamientos pueden servir como un patrón para desbrozar todo aquello que permanece oculto tras la apariencia monstruosa. Connelly incluye a lo abyecto dentro de la categoría de lo grotesco traumático opuesto al grotesco ornamental y al grotesco carnalesco, aunque no niega el permanente desplazamiento del mismo a través de todas las categorías. Esta idea de fluidez se encuentra dentro de los conceptos propios de lo abyecto, aunque en muchas de las definiciones expuestas por la investigadora pueden ser ambivalentes tanto para lo grotesco como lo abyecto. Afirmará “Si lo grotesco nos lleva más allá de los límites del mundo que conocemos, también nos recuerda nuestros propios límites y nuestra propia mortalidad” (CONNELLY, 2015: 23), una definición que perfectamente encaja con los efectos que la abyección tiene al recordar nuestra naturaleza efímera.

Para Remo Bodei, “lo feo es desorden que asume también apariencia del error y del mal” (BODEI, 1998: 118), es el Caos primigenio descrito por Hesíodo o el Génesis bíblico. Lo informe que amenaza con romper las estructuras de la lógica y la razón, desbordar las formas dando paso a lo *de-forme*, aquello que excede la forma. Lo abyecto forma parte de esto, al igual que lo grotesco, es el fracaso de la cultura y la vuelta a la naturaleza más pura, lo que supone abandonar la ciudad y retornar al bosque y sus peligros o al tiempo inclemente. En Platón lo feo se corresponde con el no-ser, la indeterminación que nuevamente surge. Este no-ser es irremediamente la muerte, pero también aquello que nos hace desplazarnos a través de las diferentes categorías sin posibilidad de fijación o constitución. El arte a día de hoy se mueve en terrenos claramente movedizos, ajenos a etiquetas historicistas, imposibilitadas ante la multiplicidad de propuestas disímiles y todas inmersas en lo puramente artístico. El límite líquido de Bauman o la hibridación son la realidad más inmediata dentro del mundo en el que vivimos actualmente. ¿Es posible que la muerte del arte llegara como ya anunciaron Hegel o Danto y nos encontremos en un feliz estado de indeterminación? ¿Es quizás ésta la vida que hay más allá?

### 2.1.2.- *Lo obsceno.*

Es frecuente la relación semántica entre abyecto y obsceno, incluso en muchos casos son intercambiados erróneamente sus valores. Como se ha visto anteriormente lo abyecto tiene varias lecturas que incluyen lo vil y despreciable así como aquello que es arrojado de sí, expulsado. Lo mismo ocurrirá con el término ‘obsceno’. Según la RAE es un adjetivo que sirve para calificar algo como “impúdico, torpe, ofensivo al pudor”. José Miguel Lorenzo Arribas publica en la revista *Rinconete* un interesante análisis sobre la palabra que estamos analizando (LORENZO ARRIBAS, 2006). Sugiere tomar en cuenta las interpretaciones tanto de Juan de Palencia, insigne lingüista tardo-medieval, como de Isidoro de Sevilla y sus conocidas

*Etimologías.* Para el primero obsceno proviene de *cenum* (literalmente cieno, barro), mientras que para el segundo proviene de *obscus*, es decir, relativo a los Oscos, un pueblo germano con especial propensión a actividades consideradas impúdicas. Como tercera referencia incluye la de D.H. Lawrence, a la que tacha de 'etimología imaginaria' y en la que se menciona a lo obsceno como 'fuera de escena'. Ciertamente al partir del original griego (*ob skena*, el lugar donde se representaba la muerte de un personaje y que era ocultada al público para no herir su sensibilidad) estaría fundamentada esta atribución. Todas estas posibles significaciones nos dirigen hacia un lugar que nos resulta ligeramente familiar. Por un lado lo impúdico puede entablar lazos con lo vil en lo abyecto; por otro, lo que ocurre fuera de escena concurre en numerosas similitudes con lo arrojado, lo despreciado, lo que ha sido alejado del escenario. En absoluto se quiere hacer mostrar que son términos complementarios o hermanos, sino tal vez cercanos en su conceptualización y en su carga semiótica.

El secreto y lo obsceno comparten mecanismos y están presentes en todas las culturas. Son fruto de una represión de lo considerado impúdico, y que es eliminado de la simple vista. A través de este proceso de encubrimiento del secreto es posible la gestación de metáforas en torno a lo reprimido. El distanciamiento con el espectador a través de la ocultación añade un componente sagrado al objeto fruto de la reclusión. En casi todas las religiones las formas sagradas, o los textos sagrados permanecen ocultos a la vista del fiel pudiendo ser visto y manipulado solo por los sacerdotes de dicha religión. No es de extrañar que la revelación del secreto que ha sido guardado con tanto celo a los ojos mortales conduzca a la muerte. Violar el secreto es violar lo sagrado, y su castigo es la muerte. Enrique Carpintero lo expone así basándose en la obra *el erotismo* de Bataille:

*Lo que es considerado obsceno difiere según las culturas, entre las distintas comunidades dentro de las mismas culturas y entre los sujetos de esas mismas comunidades. Es algo rechazado al mismo tiempo que vuelve bajo distintos disfraces. Lo obsceno se mantiene en secreto en tanto revela algo del orden de lo siniestro. Constituye el límite del erotismo en tanto vamos a encontrar el juego de la muerte.* (CARPINTERO, 2011: 4)

El quebrantamiento de la ley nos lleva a la frontera de la extrema vulnerabilidad, al riesgo de muerte, que es lo que ocurría si alguien que no fuera el Sumo Sacerdote judío o la simiente de Leví se acercaba al Tabernáculo donde residía el Arca de Alianza (Nm 4:20 y Dt 10:8). Dicho recinto sacrosanto estaba compuesto de múltiples velos que marcaban los diferentes límites a los que se podía acceder. Por esta cuestión Byung-Chul Han propone lo sagrado como una experiencia topológica liminar:

*La negatividad de lo inaccesible define la topología de lo sagrado. Los espacios sagrados son espacios exclusivos, apartados y bien delimitados del exterior. Los umbrales los protegen de la profanación. La experiencia religiosa es una experiencia del umbral, una experiencia de lo absolutamente otro.* (HAN, 2016: 149)

También podemos encontrar más casos de esta vinculación entre Eros y Tánatos en la mitología clásica. Digamos que uno de los más paradigmáticos es el mito del cazador Acteón con la diosa Diana narrado por Ovidio en *La Metamorfosis* (2005) y que servirá el filósofo francés Jean-Paul Sartre para enunciar el Complejo de Acteón en su obra *El ser y la nada* (2005). Según el mito el joven cazador Acteón, formado en las artes cinegéticas por el mismo Quirón, en un paseo campestre por el Orcómenes repara la mirada en un conjunto de bañistas, quedándose prendada de ellas sin ser consciente que se trata de Diana y su cortejo de ninfas. La casta y virgen hija de Leto al saberse observada monta en cólera convirtiendo a Acteón en un ciervo que sería presa de sus propios perros.

Esta escena ha dado lugar a interesantes propuestas que claramente entroncan con la lectura de lo obscuro que estamos abordando. En 2012 se realizó en la National Gallery de Londres una exposición en la que se invitaba a tres artistas contemporáneos a realizar una revisión sobre las pinturas de Tiziano que aluden a la Metamorfosis. Las obras seleccionadas narran el mito de Acteón y Diana, ofreciendo la oportunidad de reinterpretarlas a los artistas Chris Ofili, Mark Wallinger y Conrad Shawcross. Por un lado tenemos la obra *Diana y Acteón*, realizada entre 1556 y 1559 por Tiziano, que muestra el accidental encuentro del cazador con la diosa y su cortejo. En esta compleja obra podemos ver cómo toda la acción ocurre con dos desplazamientos: el descubrimiento de una oportuna cortina que retira Acteón; y por otro lado la reacción de las muchachas que se giran, se esconden o se tapan con un manto, como ocurre en el caso de Diana. La escena está plagada de elementos apotropaicos como la cabeza de fiera en la moldura del arco ubicado en la parte superior izquierda; la cornamenta de ciervo, atributo de la diosa de la caza e incluso la actitud de un perro que a los pies de Diana ladra ante la presencia del desconocido. La escena queda dividida en dos partes por el riachuelo donde se están bañando, por lo que vemos ese otro umbral al que el filósofo coreano hace alusión.

Mark Wallinger en su obra *Diana* (CFR. HIGGINS, 2012) propone una instalación en la que nos introduce en la piel de Acteón. Mediante un video muestra a una chica -cuyo nombre real también es Diana- dándose un baño y maquillándose. Esto solamente puede ser mirado por una fractura en un par de láminas de cristal esmerilado similar a los usados en los baños actuales, poniéndonos en una posición de incomodidad y de agrado al mismo tiempo. El artista reconoce la evidente influencia que la *Etants Donées* de Duchamp tuvo para esta obra. La mirada aquí es mostrada como poseedora, el vehículo del deseo para acercar lo lejano. Es un acto *voyeurista*, tan vinculado al erotismo. Un elemento que está también presente en la vida y obra de Louise Bourgeois, que no dejará de situarnos en el lugar del espectador del rito prohibido. A la vez supone el éxtasis del ojo fijo y divino de la perspectiva: Ver-sin-ser-visto. La Diana de Wallinger se dirige a las pulsiones más básicas, al placer de mirar, protegido, de sentirse invulnerable. La mirada objetualiza y tematiza, aprehende lo que ve y lo hace propio, lo que supone un acto puramente violento en el que el otro es despedazado de sí. La intimidad vulnerada implica la vulnerabilidad de todo el conjunto del ser, que se ve desposeído de la única parte puramente suya.

Esta mirada indiscreta y segura viola el secreto y desata la experiencia obscena. La gestión de lo visto se traduce en una experiencia traumática. Hay una cualidad sobre lo obscuro que comparten tanto Lacan como Corinne Maier y es el papel mediador que tiene, lo que lo convierte en un hecho liminar -como ocurre con lo abyecto-. Se trataría de un medio entre lo Real inaccesible y su imposible representación. Lo obscuro “se agazapa allí donde los contrarios se trastocan” (ZAVALA, 2010: 358) como dice Iris Zavala, actúa en las sombras, siempre presente. Y será lo que veamos en el film de Peter Greenaway *The pillow book* cuando la protagonista, Nagiko, observa a su padre teniendo encuentros sexuales con su editor. Del mismo modo, Noboru, el chico protagonista de *El marino que perdió la gracia del mar* de Yukio Mishima se inicia sexualmente espiando a su madre y a su pareja a través de un agujero en el armario empotrado de su habitación. Con unas dosis de complejo de Edipo, Noboru se recrea observando a su madre asearse por las noches. Destaca este pasaje que resume gran parte de la fascinación del protagonista:

*Y la zona de negro. El ángulo de visión era, en cierto modo, difícil, y le obligó a torcer tanto la mirada que pronto sintió dolor en los ojos. Intentó imaginar todas las obscenidades que sabía, pero las palabras no lograban por sí mismas penetrar aquella espesura. Probablemente sus amigos tenían razón al decir que era una pequeña morada vacía y digna de lástima. Y se preguntó si ella tendría algo que ver con el vacío de su propio mundo. (MISHIMA, 2012: 16)*

Aquí se unen el espacio oculto, el secreto, la mirada que aprehende y la invulnerabilidad a lo que se suma ese otro espacio oculto, secreto y fascinador, que es el sexo y lo pudendo. La desilusión de Noboru llega cuando es descubierto por su madre y su pareja, y ante la inacción de éste se precipitarán los acontecimientos que llevarán al final de la novela. Mishima define el hueco del armario como “el límite más extremo de su mundo, en el borde de los mares y los desiertos” (MISHIMA, 2012: 167).

La mirada es el motor de lo obsceno. La mirada anhela ver, canibalizar lo que mira, poseer, lo que la permite abstraerse, salir de sí y convertirse en otro. Xavier Antich dirá lo siguiente “Queremos ver, por encima de todo, porque, al ver dejamos de ser lo poco que somos para pasar a ser, poco a poco, algo más; pasamos a ser, en cierto sentido, un poco eso que vemos” (ANTICH, 2007: 90). Es por eso quizás que es un órgano puramente empático, que nos permite ser conscientes de una dimensión y un espacio así como dominarlo. Ver acerca las cosas pero mantiene la distancia, mientras que el tacto elimina toda distancia, ‘con-tacta’ y siente el límite puro, es la experiencia que nos lleva al conocimiento físico de la frontera. Esta división es la misma que aparece entre lo Ideal y lo Sensible que tantas confrontaciones ha generado en la historia del pensamiento. El término ‘idea’ proviene del griego ‘eidon’ que es el acto de mirar, mientras que lo sensible remite a lo sensual, a la experiencia tangible, es decir, al poseer.

Resulta curioso que lo abyecto y lo obsceno, aun siendo ambos marginales en sí, encuentren su distancia en la propia ‘distancia’ con el mundo. Lo obsceno surge de la mirada, entablando un espacio intermedial que no se ve amenazado por la proximidad sino por la seguridad de la barrera. Es una experiencia puramente intelectual. En cambio, lo abyecto remite al contacto, a lo pegajoso similar a lo viscoso en Sartre, aquello “a medio camino entre lo líquido y lo sólido, se pega a nuestra piel y cuestiona nuestras fronteras corporales y psíquicas” (CUNILLERA, 2007: 129). El espacio es una cuestión altamente presente en estos conceptos que generan preguntas acerca de la identidad, la cultura o lo real precisamente desde el límite más cercano a todos ellos, lo que hace que sea como una fina piel que desafía su propia permanencia.

En esta línea, Umberto Eco nos dice que la obscenidad se produce en culturas represivas con “un fuerte sentido del pudor” y que desemboca en “el gusto por su violación a través de lo opuesto al pudor” (ECO, 2014: 131). En la Edad Media dio paso a la subversión de roles

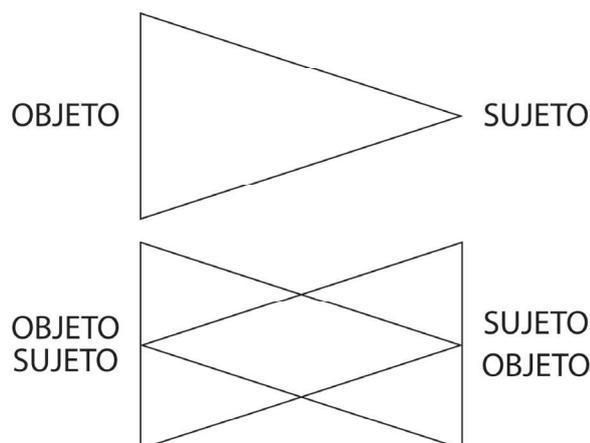


Figura 2.1.2.1.: Diagrama explicativo. La tematización de la mirada y el régimen escópico lacaniano.

carnavalesca, donde todos los tabúes y normas morales eran ridiculizadas e invertidas. Lo obsceno, como lo abyecto es algo propio del cuerpo, que señala al cuerpo o a sus partes y la lectura moralizante que ha sido depositado en él. Lo genital se vincula con ambos ya que es una de las partes del cuerpo más fetichizadas históricamente al ser estimuladores del deseo a la par que generadores de vida. Desde el psicoanálisis no ha dejado de trabajarse sobre esta línea, lo que explica la importancia que tiene para pensadores como Freud o Kristeva, sin olvidar que otra de las figuras que ha analizado esta problemática es Jean Baudrillard.

Lo obsceno remite a la revelación del secreto, a la retirada del velo y a la pérdida del espacio teatral. Se plantea como la exhibición de lo más íntimo de lo íntimo, lo que recuerda bastante a la extimidad de la que hablaba Lacan en el Seminario 16: “lo que es lo más íntimo justamente es lo que estoy constreñido a no poder reconocer más que fuera” (LACAN, 2008: 246). Lo obsceno pone en jaque la frontera de lo privado y lo público, lo que se muestra y lo que se oculta por lo que supone casi un acto de blasfemia abordar este asunto que para Baudrillard consiste en una de sus estrategias fatales de nuestra cultura. La transparencia se presenta en nuestra sociedad actual como un bien supremo y a la par no deja de ser una ficción ya que una revelación completa nunca es posible. Lo privado sigue buscando mecanismos para protegerse, al igual que lo real busca caminos para desviarse de su total aprehensión en una persecución infinita.

*Lo mismo ocurre con el espacio privado. Su desaparición es contemporánea a la del espacio público. Ni este es ya un espectáculo, ni aquel es ya un secreto. La distinción entre un interior y un exterior, [...], se ha borrado en una doble obscenidad. (BAUDRILLARD, 2001: 17)*

Si para Baudrillard lo obsceno implica la hipervisibilidad es conveniente preguntarnos si al revelar una parte de nosotros no estamos creando a la vez un nuevo tipo de defensa contra la exposición absoluta. Pongamos un ejemplo muy común: Las redes sociales. Baste como ejemplo la obra de Jasper Elings *Flashings in the mirror* en la que partiendo de fotografías extraídas de Internet crea un video donde, como si fuera un segundo sol, reúne el tránsito del golpe de luz rebotada por los *selfies* tomados en espejos. Entre las imágenes podemos ver la exhibición pública del ámbito de lo privado a la que se exponen sus autores, entre cuyas fotos pueden verse algunas que muestran actitudes sexuales o púdicas. Mostramos nuestra intimidad de una manera abierta y sin complejos, así pues colocamos fotos de nuestro día a día, compartimos nuestros gustos y hacemos un horario de nuestras actividades. ¿No supone este acto una escenificación de nuestra vida contrariamente a la exhibición de nuestro verdadero yo? ¿No es precisamente este mecanismo la elaboración de un telón, pantalla o máscara que nos protege de la ávida mirada del otro?

En Baudrillard puede verse una desilusión por la pérdida de la seducción, por la pérdida de la ilusión artística, cuando la imagen devora a la realidad y solo remite a lo simbólico. Es esta entelequia la que aterroriza al francés que no deja de referirse a nuestra realidad como pornográfica ya que todo lo anteriormente separado ha sido incluido dentro de lo visible. Baudrillard se lamenta por ver los entresijos que rompen el truco de magia, por ver los movimientos internos del mercado y su transparencia, por conocer el artificio de la obra de arte. Es cierto que la inflación de estos valores lleva a un hartazgo donde todas las fronteras podrían desaparecer, donde la mirada no llegaría a sentir la curiosidad de ser invitada a mirar tras el velo de lo obsceno. La negatividad de la que hablan tanto él como su seguidor más directo, Byung-Chul Han, es la necesidad del freno o la frontera, -como si se tratara de un sistema inmunológico- que impida el crecimiento anormal y masivo que ambos definen como metástasis en el cuerpo social. El riesgo de lo inmunológico es el rechazo a toda clase de otredad, que sería igualmente peligroso al crecimiento excesivo de positividad. ¿Puede ser el

arte un acercamiento al Real inefable a través de la imagen? ¿O es quizás la única manera de acercamiento a lo Real sin resultar herido?

Si todo se escenifica o se muestra en escena como Baudrillard afirma, lo privado, anteriormente obsceno pierde terreno para ser exhibido, sin embargo, ese desnudamiento no es completo si pensamos en términos teatrales. El actor no hace de sí mismo, más bien el actor 'encarna' a otro, para lo que presta su cuerpo, su voz y sus gestos. En otros casos incluso aparece tan maquillado o cubierto por máscaras -como en el teatro Noh japonés- que ni siquiera es posible reconocerlo. Esta aparición consta de una desaparición. Para que haya la catarsis necesaria en la obra teatral es imprescindible que el espectador crea que el actor no es un actor, sino es el personaje al que interpreta. Sin la ilusión de la desaparición del actor no puede haber teatro. Esta convención, a pesar de ocurrir frente a nuestros propios ojos, supone un acto de ocultación. Por ello, en el teatro, la obscenidad no puede desaparecer. La realidad como escena y escenario puede ser entendido de la misma manera. Las redes sociales han facilitado la creación de nuevos personajes. Los actores se re-interpretan a sí mismos produciendo una ficción, que ciertamente es la que puede ser hipertrofiada y en la que el personaje acabe devorando al actor.

Una manera de hablar de la filosofía de la obscenidad de Baudrillard es plantearla como un pensamiento acerca del exceso de luz. El secreto es oscuro, el lugar de lo sagrado es oscuro, lo grotesco y monstruoso son oscuros; al igual que la enfermedad y la muerte lo son. Este exceso de luz, de visibilidad, de buenismo apaga todo pensamiento lateral no hegemónico, donde lo sensual queda neutralizado por el brillo y lo pulido. Byung-Chul Han también encuentra en lo oculto todo aquello que le devuelve la mística a la vida, que le añade la poesía a la realidad, al igual que lo más erótico no es la realidad desnuda sino la que se escapa por las rendijas de la razón: "*Lo bello es un escondrijo. A la belleza le resulta esencial el ocultamiento*" (HAN, 2015: 45). Por este motivo, el arte encuentra su máxima potencialidad en la significación abierta, que no arroja luz sobre el propio hecho artístico sino que lo vela, permitiendo un recinto sagrado donde el espectador tenga lugar para entrar y participar de él. El arte no debe ser una revelación en sí, sino promover cuestionamientos que en ningún momento se atienen a un programa fijado. Es en esa densidad y esa aparente neblina del arte donde la obra estalla, se hace fractal y surge la poética. Será similar a la definición de lo obtuso de Roland Barthes -amigo de Baudrillard y con quien compartirá parte de su pensamiento-, que sería la capacidad por la que un mensaje cambie de modo infinito, como un disfraz que permite cualquier tipo de revisión.

Esta poética es la que encuentra Junichiro Tanizaki en los *shoji* de papel que separan las estancias de la casa japonesa tradicional. Será el papel y no el cristal el que sea capaz de filtrar la luz con mayor delicadeza, separando el interior del exterior, lo público de lo íntimo. La mujer en Japón también es pensada como una habitante de las tinieblas, lugar donde reluce más por la especial blancura de su piel. Para realzarla, el traje no es más que "una parcela de la sombra, sólo una transición entre la sombra y el rostro" (TANIZAKI, 2011: 66), a la vez que guardián del secreto y de la belleza. Los japoneses hicieron de la necesidad la belleza, motivo que utiliza Tanizaki para justificar la presencia permanente de la sombra en esta cultura, considerándola como un patrón en todo oriente.

Dentro de esta topología podemos incluir el *Toko No Ma*, un espacio lleno de misterio y magia al que tanto alude el escritor japonés. Es la belleza de la mínima expresión, del lugar simple que se ve envuelto en las sombras y que a la vez se ve completado por las mismas, y sobre esta habitación hará surgir su reflexión estética:

*Nuestro pensamiento, en definitiva, procede análogamente: creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan solo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de diferentes sustancias. Así como una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite una irradiación y expuesta a plena luz pierde toda su fascinación*

*de joya preciosa, de igual manera la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra.* (TANIZAKI, 2011: 69)

Es en la sombra donde habita la imaginación y la fantasía. Donde surgen monstruos y a la vez donde se guardan los secretos y se protege aquello que quiere ser ocultado. Este lugar pluripotencial llama a lo privado, recogiendo el sentimiento de lo íntimo, como los arcones de las doncellas medievales donde quedaban salvadas aquellas cosas que se pretendían recordar y proteger para la eternidad. Igualmente volvemos a la paradoja del sexo, el pudor y lo oculto ya que dentro de estos cofres se solía representar normalmente un desnudo femenino, símbolo tanto del erotismo como de la fertilidad. Del mismo modo habría que destacar las innumerables obras de arte donde se representaban desnudos y que se encontraban colgadas en las cámaras privadas de numerosos reyes europeos que destacaban por su fervor religioso, como Felipe II, que encargó una obra que fácilmente sería reconocible como obscena: *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, pintada -nuevamente- por Tiziano en 1553 y 1554. Todo en la obra remite a lo obsceno: la anciana que recoge ávidamente las monedas es obscena en el sentido en que se suele usar el término, sin embargo el resto pertenece a lo obsceno como oculto. La pierna de Dánae protege de la vista del espectador lo justo para que no se vea su sexo, a la que la mano izquierda baja justo a ese espacio que es como un gran vórtice que atrapa la mirada. No se ve qué está haciendo pero todos podemos recrear ese momento. La misma mano que en la *Olympia* de Manet cubre sus genitales o la de innumerables esculturas clásicas en las que la mano sirve para tapar lo que es pudoroso.

En este lenguaje de lo obsceno la mano es la parte del cuerpo fundamental junto con la vista. Si en lo abyecto la mano era clave por su relación con el tacto y lo objetual, aquí lo es como pantalla que evita que la vista llegue más allá. En esta base se encuentra el juego de seducción oriental a través del lenguaje de las manos y de abanicos, por extensión. Igualmente es un acto reflejo del ser humano el cubrir con las manos los ojos cuando algo nos atterra o nos desagrada en exceso, siendo nuestro propio filtro o barrera. Igualmente, entreabrimos los dedos porque queremos ver eso de lo que nos protegemos, paradoja de lo obsceno, querer y no querer ver al mismo tiempo. Mishima no concibe el amor sin el secreto y es por eso que afirmará en función a su interpretación de *Hagakure*: “[...] La forma suprema de amar es en secreto. Una vez que se revela, pierde la fragancia y se hace pequeño” (MISHIMA, 2016: 89). Es la forma del secreto que Baudrillard dice cuando escribe: “¿Qué hay más seductor que el secreto?” (BAUDRILLARD, 2001: 54).

Es en lo obsceno donde lo visible se vuelve invisible y se deja espacio al pensamiento para que ocupe un lugar reconstruyendo la historia, por lo tanto hablar de obscenidad es hablar de la dificultad de ver o de una cierta ceguera que afecta a lo puramente sensible y nos remite a lo sutil y metafórico, a una cierta poesía. ¿Existe posibilidad de reconciliar las dos dimensiones de lo obsceno, o están condenadas a la eterna complementariedad? Evidenciar lo real elimina cualquier filtro posible hacia la misma, en cambio lo obsceno trabaja en las sombras, remite a la imposibilidad de acercamiento absoluto y al velo. Por lo que quizás el arte sea la única manera de ensayar ambas experiencias, actuando como el propio velo: permite ver la realidad desde el otro lado del velo y también a través. El arte se presentaría así como espacio intermedial, representado por la divinidad romana Jano, que posee dos caras -una que mira al pasado y otra que mira al futuro-, y que es el mismo dios que da nombre al primer mes del año -Enero-, a la par que protector de las puertas y los umbrales.

Esta preocupación aquí abordada será la que se encuentra detrás de la obra *Acotación#3* (2016) en la que se genera un espacio liminar que remite a lo oculto. Con una construcción similar a varios paneles de *Shoji* japoneses constituye un lugar antropométrico con aires teatrales. En ella la idea de habitáculo/pasillo remite también a un entorno soterrado por el que la luz penetra generando formas que se dibujan sobre los testeros. Similar a una concha de apuntador, una pista de audio evoca actos teatrales breves, que aparecen recogidos en *Libro del apuntador* incluido en los anexos de este Trabajo Fin de Máster.

En esta dialéctica podemos encontrar la obra del artista madrileño Juan Muñoz, quien con particular acierto supo llevar la dimensión de lo obscuro hacia la escultura. Sus piezas representan espacios intersticiales donde la palabra es tratada de una manera tridimensional. Las instalaciones de Muñoz ponen en contacto dos mundos y dos puntos de vista, como ocurre con sus figuras en los balcones tituladas *Sydney Balcony* (1991) donde un grupo de personajes con los ojos cegados vigilan desde su fantasmagórica atalaya. Estos espacios en crisis también se encuentran en sus cerramientos donde solamente a través de las rendijas podemos intuir esa interioridad a la que aluden. *Double Shutter* (1991) supone ese velo por el que lo real transluce, filtro último que separa el mundo de lo real y lo simbólico, el arte de la vida, lo privado de lo público, la ausencia y la presencia. Si antes se ha mencionado la palabra como un elemento clave en la obra de Juan Muñoz quizás sea más importante si cabe el hecho conversacional al que constantemente hace referencia las piezas del madrileño. Los grupos de figuras anormalmente pequeñas como las ya famosas instalaciones de chinos muestran la certeza relacional del diálogo, método de conexión social y cultural que permite la fusión de los universos íntimos en lugares públicos. Este elemento conduce de nuevo al inter-medio que puede verse en *Conversation Piece* (1993) donde aparecen varias figuras de tentempié en posturas que incitan a la revisión de la soledad y el diálogo, evidenciando los dos niveles de la pieza conectados a través de la escalera, lugar este que aparecerá en muchos de sus balcones.

Si el doble es un elemento recurrente en la obra de Juan Muñoz más aún lo será la separación espacial en diferentes alturas. Mediante balconadas, raíles en voladizo o ascensores el madrileño gestiona diferentes espacios dentro del propio espacio que quedará plasmado de manera sublime en su última exposición (durante la cual murió) en la Sala de las Turbinas de la Tate en Londres. Bajo el título *Double Bind* (doble vínculo) presentó una serie de espacios conectados entre sí por ascensores a ninguna parte que simplemente subían o bajaban, así como lugares ficticios construidos a modo de escenografías habitados por extraños personajes y gestos inquietantes. En este doble vínculo se bifurca el pensamiento, lo real participa de la ficción y viceversa, invitando a un diálogo entre espacios. Los cerramientos, cortinajes y rejillas de ventilación se convierten en ese lugar de intercambio por donde la realidad se desliza, presentándose velada o insinuada a través de los propios vacíos de su ser. Esto es lo que vemos en piezas como *Two Japanese Instruments* (1989) donde una reja de hierro troquelada nos permite intuir las dos flautas japonesas que aparece custodiadas por este



Figura 2.1.2.2.: Juan Muñoz, *Table With Hold-Out*, 1994.

curioso cercamiento o en *Many Drums* (1994) donde se repite el mismo modelo de ocultación de cinco reproducciones de tambores.

Aunque, sin duda, la concepción del umbral está evidenciado en la divertida obra titulada *Waiting for Jerry* (1991) en la que un tabique se ve horadado por un agujero similar al usado en los dibujos de la serie animada *Tom & Jerry* para representar la madriguera del roedor. Tras el falso muro se coloca un dispositivo de luz y sonido que genera una sensación de interioridad dentro de esta frontera mientras suena la sintonía de esta serie. Esta instalación viene a ser el desarrollo de una obra anterior con el mismo título fechada en 1988 y en la que el agujero es simplemente pintado en el rodapié de un muro macizo jugando nuevamente con la ficción de un espacio inexistente. Este mecanismo será empleado también para la Tate cuando realizó un trampantojo en el suelo de la sala de las turbinas imitando la existencia de huecos reales que colocaba al espectador en el difícil juego de discernir cuál es el verdadero espacio.

Lo taumatúrgico es una pieza clave dentro de la maquinaria creativa de Muñoz representado a través de la idea de la trampa o el truco de magia; sin embargo, tal y como lo presenta este artista existe una cierta voluntad de evidenciar ese engaño al ojo, como ocurre con una serie de fotografías en las que se ve haciendo el juego de los trileros callejeros donde se juega a despistar al contrincante que deberá encontrar en cuál de los cubitos se encuentra la esfera. Lo que llama la atención de este juego que hace el madrileño es que los cubiletes son de plástico transparente, hecho que hace que la bola siempre sea visible. En *Table with Hold-Out* (1994) coloca una mesa con un tapete similar a las usadas durante las partidas de póker y otros juegos de cartas y muestra un mecanismo con el que una carta aparece y desaparece de la zona de juego, tema que ya aparece en otro dibujo donde una As de rombos aparece escondida en la palma de una mano (*Cuaderno de dibujo nº 15*, 1988-89). Sigue la estela marcada por el programa radiofónico *A Man in a Room, Gambling* (1992-1997) donde durante diez programas explica jugadas, trucos y técnicas para ganar en diferentes juegos de cartas y del que el anterior dibujo podría ser un buen gráfico. Si lo obsceno remite al secreto y a lo mágico, la obra de Juan Muñoz puede decirse que está atravesada por completo por esta cualidad en los conceptos aquí expuestos.

La obscenidad en su cualidad de velo también señala a todo aquello que no puede comprenderse y que nuestra mente es incapaz de procesar como lo son la enfermedad y la muerte. La obra *The Morgue* (1992) de Andrés Serrano precisamente muestra aquello que está oculto tras las paredes del tanatorio. El artista fotografía los cadáveres de la morgue y junto al título añade la causa de la muerte. Existe una macabra paz dentro de las imágenes que no representan el cuerpo en su totalidad sino algunos fragmentos. Entre los motivos se ven detalles de los efectos de las diferentes muertes como si de un catálogo se tratara. Quizás las fotografías más inquietantes sean aquellas en la que el rostro está casi totalmente cubierto por una tela blanca dejando un pequeño resquicio por el que se ve algún ojo o la boca. Los trabajos de Serrano suelen ser bastante controversiales por el carácter claramente provocador y sus críticas a la Iglesia Católica donde también representa escenas abiertamente sexuales en las que la homosexualidad y el transgénero están presentes. Esto le vale para que sea considerado su arte como obsceno: “Serrano convierte el reducto de la intimidad (último bastión del individualismo moderno) en transparente: todo es visionado y expuesto” (HERNANDO, 2013: 95).

El cuerpo y lo relativo a él es el principal receptor de las cualidades de lo obsceno, ya sea como objeto pasivo o como sujeto activo, motivo que hace que la intromisión en lo corpóreo conlleve riesgos. La piel es el velo que impide que nuestra vista encuentre aquello demasiado real que nos compone, motivo por el que se hace necesario traspasar un desnudamiento de ella o una incursión hacia los límites que definen espacialmente el cuerpo como lugar donde lo obsceno y lo abyecto vuelven a confluir.

## 2.2.- Fronteras corporales, suturas y cicatrices.

Ya hemos visto cómo lo abyecto parte del cuerpo para cuestionar a este, así como lo obscuro es una concepción igualmente corporal que se refiere a lo que está vedado. En los dos casos encontramos como nexo de unión tanto el cuerpo humano como lo fronterizo o el *border line*. Este concepto puede ser entendido de múltiples formas, como por ejemplo las intersecciones, los contornos o las grietas que no dejan de corresponderse con definiciones propias de la Gestalt. En los humanos podemos hablar de fronteras al revisar el cuerpo como forma contenedora, lo que supone ciertos límites que encierran un interior. El interior será el que modele la piel exterior que como recubrimiento se adecuará perfectamente al contenido; sin embargo, el órgano más extenso del cuerpo -la piel- es el que da sentido de continuidad al resto de nuestras vísceras, que se ven ajustadas delicadamente por su tacto.

Cuando dichas formas son externalizadas empieza el espectáculo grotesco donde nuestra integridad no solo ha sido atacada sino que quedamos desnudos y completamente expuestos a la intemperie. La piel como precinto es el límite evidente que nos muestra como seres racionales en su anverso aunque en su reverso nos revela como cadáveres potenciales. Del mismo modo la piel sufre todo tipo de metaforizaciones o puniciones siendo el envase sobre la que se cebará la punición moral, y es que la piel es nuestra vestimenta última que recogerá sobre su superficie toda huella del paso de nuestra vida haciéndola visible. No podemos ver cómo envejecemos de manera obvia pero sí podemos apreciar cómo ésta se arruga y pierde su turgencia originaria. La piel actúa como *tabula rasa* lista para ser impresionada, con un comportamiento similar a un fotolito. Este planteamiento fue el que desarrolló en su obra *Reading Position for a Second Degree Burn* (1970) Dennis Oppenheim exponiéndose al sol que dejaría quemaduras de segundo grado sobre su cuerpo salvo en la única zona cubierta por un libro de contenido táctico-belicista en una clara alegoría a la violencia ejercida de diferentes maneras sobre el cuerpo. La conexión entre interior y exterior corporal se realiza a través de la piel, filtro o velo del cuerpo, que se ve comprometido por el exterior. Como superficie de contacto es un instrumento puramente dialógico que recibe impresiones por ambas caras, lo que también lo convierte en una sutura.

La cicatriz supone una reconciliación entre dos partes separadas llevadas a cabo mediante la hibridación. El espacio intersticial que constituye no puede ser recompuesto en su totalidad, lo que hace que la superficie cortada siempre posea un elemento externo y diferenciador al que anteriormente tuviera. Es justo en esa situación irónica donde la cicatriz actúa como nexo al acercar posturas irreconciliables pero con un espacio propio para su desarrollo. Este adhesivo nos enfrenta a un eje cuatripartito: la sutura sobre una superficie genera dos planos perpendiculares en los que la idea que podría plantearse sería una cierta transmedialidad e hibridación. La división en hemisferios: anterior/posterior e izquierdo/derecho propone puntos de una retícula cartesiana sobre el cuerpo que se ve acotado por intersticios invisibles que reconocen nuestra fragmentación inherente. Será en esta grafía corporal donde converjan asuntos como la vida y la muerte, lo cultural o lo frágil. Sin duda la piel es el órgano donde el tiempo y la fragilidad se hacen presentes sin necesidad de ningún tipo de examen que entre dentro del cuerpo, lo que lo convierte en un elemento fundamental para el análisis de la interrelación entre el cuerpo, el espacio y el tiempo.

Por otro lado la experimentación con los límites del cuerpo se ha trasladado con el campo de la performatividad hacia la resistencia de éste, así como ha servido de vehículo para evidenciar la frágil línea de división entre lo reconocido como cultural y animal. No en vano este arte exige una cierta desnudez, ya sea física o metafórica, que tiene como lugar predilecto los lugares intersticiales como la piel, los orificios corporales o el espacio público, reflexionando sobre cuestiones que atañen al género, a la fugacidad de la vida o a la propia organicidad humana.

El cuerpo como lugar político se sitúa como elemento principalmente subversivo. La imposibilidad de escapar a su realidad y fisicidad es apabullante, de modo que frente a la inmovilidad de las imágenes tradicionales, muestra desde una perspectiva sincrónica todos

los aciertos y fallos de la sociedad. Por este sentido el arte de acción en no pocos casos se ha considerado polémico ya que transgrede de manera real los límites de lo reconocido como 'decoroso'. Nos referimos al caso del Accionismo Vienés, o del cuerpo como máquina perfecta en las revisiones futuristas del bioarte y la Post-Humanidad.

El cuerpo es un umbral y toda esta topología no podría ser explicada de mejor forma que con la *performance* que Marina Abramovic y Ulay realizaron en 1977 en la Galleria Comunale d'Arte Moderna de Bolonia. Bajo el título *Imponderabilia* la pareja se colocaba en cada una de las jambas de la entrada a la galería, enfrentados uno a otro, obligando al público a pasar. La sexualidad está presente no solo en el desnudo de los dos artistas sino en la opción del público de aproximarse más a uno o a otro de manera inconsciente. Esta sensación de incomodidad está basada en la unión del tacto con lo pulsional del deseo, al tiempo que ratifica la presencia del cuerpo en un espacio, tiempo y sociedad determinada. En esta ocupación del espacio son tanto la puerta como la cicatriz, del mismo modo que rebasan los límites amenazando nuestra integridad como individuos, sujetos culturales y en último caso, entes corpóreos.

### 2.2.1.- *El cuerpo llevado al extremo.*

La figura humana ha sido uno de los grandes temas plasmados en el arte desde sus orígenes. Partiendo de las figuras esquemáticas de cuevas como Lascaux y pasando por todo el mundo clásico con sus cuerpos atléticos e ideales preservados para la eternidad, podemos encontrar cómo la apariencia corporal de los humanos ha sufrido numerosas evoluciones en función de los avances técnicos así como de la concepción cultural que sobre ellos recae. El modelo de cuerpo hegemónico durante la modernidad se basa en su representatividad alejada del propio cuerpo, modelo que se subvierte durante el siglo XX y en concreto a partir de 1960. Estos movimientos contra la imagen del cuerpo entendida de manera tradicional pueden verse ya en las acciones del Cabaret Voltaire, donde los dadaístas realizaban una serie de obras en las que el componente gestual, escénico y corporal eran fuertemente marcados. Un ejemplo son las representaciones de *Tableau vivants* como el Adán y Eva interpretados por el mismísimo Marcel Duchamp y Bronia Perlmutter en 1924 para el *Relâche* de Picabia. A la vez los futuristas indagaban en las posibilidades de la música y lo teatral como un producto de las artes plásticas, sentando las bases junto con los dadaístas de lo que sería posteriormente el arte de acción.

Durante la década de los sesenta el cuerpo sirvió como instrumento para revelarse contra la sociedad o la cultura al proclamar el valor político que este tiene. Tras el desengaño de las dos guerras mundiales acaecidas con poco más de dos décadas de separación e inmersos en plena Guerra Fría con medio mundo posicionado en actitudes beligerantes, los artistas son conscientes de que las posturas que se han venido tomando hasta entonces no deben ser las mismas. Todo esto propició un clima de introversión de carácter existencial que se ve amparada por las ideas de pensadores como Albert Camus, Jean-Paul Sartre o Samuel Beckett. De este hecho es consciente Óskar Schlemmer, uno de los miembros más destacados de la escuela Bauhaus, y quien firmará esta constatación del cambio de paradigma con respecto a la relación arte-cuerpo: "el nuevo medio artístico es mucho más directo: el cuerpo humano" (WARR, 2006: 12). Dentro de su producción teórica existen numerosos estudios sobre la interacción del cuerpo con el espacio destacando sus aportaciones al terreno de la acción como los *Ballets Triádicos*, consistentes en una mezcla entre la danza, el teatro y las artes plásticas aderezadas con un toque de grotesquismo a través de la geometría en el diseño basado en las formas racionales y tecnológicas. Este arte rompedor de fronteras, lo que quizás podría entenderse en un término abierto como abyecto, fue considerado como degenerado por parte del partido nacionalsocialista alemán que, conforme fue elegido democráticamente en las distintas ciudades del país tomaron las medidas oportunas a su ideal. Esto provocarían el cierre y sucesivo traslado de la Bauhaus (la institución contaba con financiación pública) en tres sedes distintas: Weimar, Dessau y Berlín. Todos sus miembros, simpatizantes o

intelectuales que conformaban su círculo de amigos (entre los que se encontraba Einstein) fueron perseguidos, exiliados, vetados profesionalmente e incluso deportados más tarde a campos de concentración. Schlemmer y sus ballets marcarán gran parte del arte corporal que habrá de llegar, como por ejemplo *La danza de los bastones* (1927), que sienta precedentes en el cuerpo expandido a través de sus propios límites ampliados por elementos lineales prostéticos, algo similar a las acciones que realizaría Rebecca Horn, como *White Body Fan* ejecutada en 1972. La estética de Schlemmer también dejará una honda huella en el teatro experimental, como en el caso de las producciones televisivas de Samuel Beckett. En su obra *Quad* una cámara situada en perspectiva isométrica capta el fluir de varios personajes sobre un fondo negro desplazándose por una retícula cartesiana invisible, algo que nos resulta extrañamente similar a las danzas filmadas del artista alemán. En ellas existe un sentido del absurdo que se combina con una vocación de ampliar lo sensorial propia del Op Art o de grupos como Equipo 57 en España.

En esta genealogía de la acción y el cuerpo tiene una especial relevancia la pintura de acción y la abstracción, que será para muchos la antesala del *Body Art*. Ciertamente los planteamientos pictóricos de Jackson Pollock se aproximan más a la acción, con su consiguiente documentación gráfica, que a la pintura entendida de manera tradicional. El cuerpo en la pintura de acción no se enfrenta al lienzo sino que se mete dentro de él, capturando gestos, impresiones primarias y huellas. Amelia Jones lo denominará como 'Cuerpo que deja huella' en su estudio publicado en la edición *El cuerpo del artista*. En este capítulo indagará precisamente sobre la acción de lo expulsado del cuerpo y depositado sobre el soporte pictórico -y en algunos casos, escultórico-, abordando el residuo como impresión, o el cuerpo como medio y soporte. Así pues, se reúnen artistas como Carolee Schneemann o Shigeko Kubota, cuyo uso de la corporalidad es puesta en función de la protesta feminista, o las investigaciones del cuerpo como medio de Yves Klein y Kazuo Shiraga.

El cuerpo actúa como una interfaz que nos permite relacionar lo público con lo privado, como insinúa Sally O' Reilly (O'REILLY, 2009: 7) del mismo modo que actúa como lugar limítrofe entre lo cultural y lo natural entendido como el receptáculo de la imagen generada por la sociedad frente a la concepción pulsional e instintiva del ser humano. En este encuentro se desarrollan todas las tensiones que marcan nuestra conexión con los demás, motivo que favorece el uso del cuerpo como mecanismo de resistencia contra la sociedad. En esta línea se enmarca el accionismo, que se sirve del cuerpo para confrontarse a los modelos hegemónicos basados en la representatividad. Por ello el uso de la corporalidad prescinde de la figura humana para presentar a un cuerpo que, aunque cargado de simbolismo e imágenes, posee fisicidad y vida, lo que lo carga de un potencial altamente subversivo.

En el arte de acción el cuerpo es objeto y sujeto al mismo tiempo, reuniendo en sí también el espacio y el tiempo. La necesidad de la realidad misma para expresar la realidad es uno de los motivos que propician el surgimiento de este tipo de arte, hastiado de imágenes manidas e hipermediatizadas, por lo que la crueldad se expresa a través de la crueldad, el dolor a través del dolor -en numerosos casos autoinfligido-, y el cuerpo a través de su acción real en el entorno. Esto también favorece que el arte salga a la calle, provocando que el espectador sea impelido de modo que no experimente una reacción de contemplación sino de invitación a la actividad. No en vano es el periodo donde aparece el *Happening* como propuesta artística inclusiva, en la que el público es fundamental para su desarrollo. Precisamente existe en este arte una vinculación entre la vulnerabilidad y la necesidad del otro de manera muy similar a la que se da en la enfermedad. En este caso, la exposición favorece la sensación de fragilidad del artista que se entrega al propio hecho artístico así como al espectador que es cómplice de la acción. Un caso muy llamativo es la de la famosa obra *Rhythm 0* (1974) de Marina Abramovic en la que se expuso durante un plazo de tiempo a que el público hiciese con ella lo que deseara empleando uno de los más de setenta objetos colocados en una mesa anexa. Durante la intervención la desnudaron, la pintaron e incluso la apuntaron con un arma de fuego cargada. O' Reilly nuevamente dará la clave que existe tras múltiples interpretaciones de estas piezas:

*La impredecibilidad de la 'vivencia' puede ser usada para resistir la lógica y la legalidad, cuando se combina con la exposición de un cuerpo vulnerable a las vicisitudes del mundo en su totalidad, lo que motiva a algunos artistas a pensar que esto podría actuar como un aliciente para una complacida sociedad anestesiada por las imágenes mediadas.* (O'REILLY, 2009: 45) [Traducción del autor]

La resistencia estoica de la artista así como la indagación en la vulnerabilidad están presentes en numerosos de sus trabajos, muchos de ellos compartidos con su entonces pareja Ulay. En *Rest Energy* (1980) Abramovic sostiene un arco tensado mientras que Ulay agarra la flecha montada sobre el arco y ambos dejan caer su peso hacia atrás produciendo la tensión del arma. La flecha apuntando al corazón y el hecho de realizar esta acción en pareja puede remitir al amor con todas sus consecuencias como si fuera un Cupido contemporáneo, pero sin duda está basada en la vulnerabilidad al otro y el límite. En el instante en que uno de los dos fallara podría acabar con una considerable herida en ellos, lo que investiga sobre la propia resistencia física del cuerpo. Este asunto ya fue tratado por la pareja en la obra *AAA-AAA* (1977) en la que se gritaban mutuamente uno frente a otro incidiendo en la temporalidad de la pieza que a veces se veía bruscamente detenida por la ausencia de oxígeno de uno de ellos y el consiguiente desmayo.

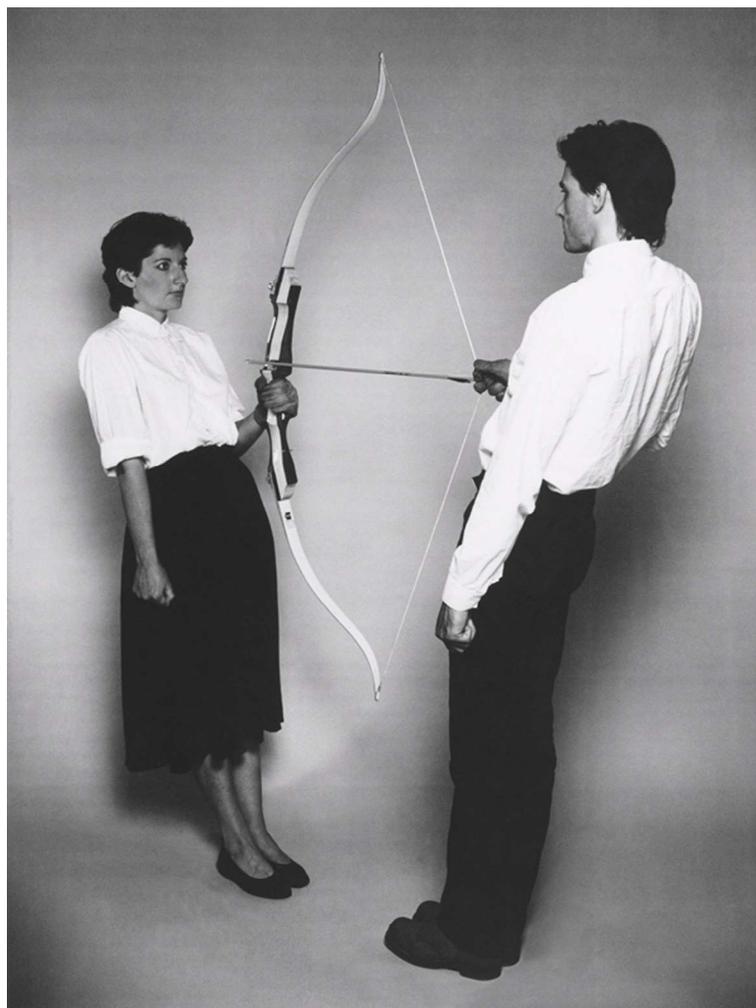


Figura 2.2.1.1.: Marina Abramovic y Ulay, *Rest Energy*, 1980.

La relación con la experiencia límite actúa de mecanismo catártico que permite una conexión atávica con su carácter corporal a la vez que con su estado social. La performatividad está claramente relacionada con lo ritual no en un sentido trascendental religioso sino en todo caso como una transmutación en imagen. A pesar de las connotaciones de carácter místico de los rituales orgiásticos de los accionistas vieneses la expresión de la rabia y la violencia copan estas escenificaciones donde el cuerpo se hace una masa informe. La sangre, vísceras y el sexo se dan la mano en la obra de Hermann Nitsch para producir una experiencia estática cercana a la celebración de la vida a través de la muerte. Como un trasunto de Cristo/Edipo, Nitsch es el sujeto encarnado, que posteriormente pasará al cordero como ocurre en el cristianismo. En su figura se concitan toda una serie de ritos en los que se busca una conexión primaria con lo corporal a través de la sangre y la crueldad que deviene en un componente erótico. Cada una de estas acciones concitaba a numerosos actores/espectadores que en su doble rol participaban en esta celebración del cuerpo.

El Accionismo Vienés no puede ser entendido sino como fruto de la barbarie. Tras la II Guerra Mundial, Austria es una de las zonas cero de Europa, lo que lleva a sus ciudadanos a la convivencia con la brutalidad humana, el recuerdo del desastre, la presencia permanente de la muerte y de la violencia. Esto lleva a un grupo de artistas a desatar sus propios impulsos naturales de manera repulsiva contra la aparente calma llegada tras la tempestad en Viena. Por medio de la provocación pretenden subvertir el *statu quo* reinante proclamando una insumisión que se expresa mediante el cuerpo. Con sus cuerpos desnudos orinan, defecan, comen y se automutilan llamando a la muerte de la cultura, algo que ya habían experimentado unas décadas antes en pleno conflicto mundial. Esta ruptura de los tabúes les sumergía de lleno en un conocimiento puramente corporal donde los instintos más básicos son liberados y en el que emergen el sexo o la muerte como medios de trascendencia. Esta generación herida desde su gestación es la que puede verse en la obra *Self-painting, Self-mutilation* (1965) de Günter Brus, donde a través de varias fotografías queda recogida la acción del artista de usar el cuerpo como lienzo blanco en el que imprime una cicatriz negra que acoge una violencia tácita producida culturalmente y representada por instrumentos como un hacha, un cuchillo o una navaja multiusos. En estos creadores tanto la autolesión como su puesta en escena son una metodología frecuente, entre los que destaca quizás el más poético y enigmático del grupo: Rudolf Schwarzkogler, que sería el primero en morir de todos ellos. El recurso de la castración aparece en varios miembros pero sin duda las más verosímiles fueron las de Schwarzkogler, quien repite sistemáticamente el uso de las vendas como elemento de sanación u ocultación rayando en la apariencia de lo monstruoso. “La autolesión literal puede ser leída como una metáfora para la sensibilidad o la revelación, y la piel es análoga al recelo social, la vestimenta y otros modos de ocultamiento” (O’REILLY, 2009: 42) expone O’Reilly, hecho pavoroso que provoca una respuesta inmediata en el espectador, lo que ocurre en las obras de Gina Pane como *La Lait Chaud* (1972) donde la piel aparece representada por sí misma y por la ropa blanca -color que en numerosas culturas representa la muerte- que la artista lleva, siendo éste el soporte donde se plasmará la sangre producida por las heridas realizadas por sí misma.

La herida en estos artistas habla de los límites corporales que tienen su especial incidencia en la piel, intersticio corporal entre la víscera y su exterior, como se verá más adelante. La cicatriz aquí actúa como mecanismo para reunir lo separado, un instrumento *simbólico* que se opone a lo *diabólico*<sup>5</sup> generando zonas de contacto e inclusión en cada hemistiquio. También podemos hablar de la cicatriz como una inscripción sobre el cuerpo que queda impresionado por el devenir existencial a modo de archivo. También podríamos hablar de una correspondencia con las huellas que la sociedad deja en nosotros y que dirigen hacia el cuerpo. Esta metáfora tiene ciertos elementos tremendamente literales como la circuncisión en la cultura judía o las cicatrices como identificador cultural en pueblo nativos de África y Oceanía.

---

5 Lo *simbólico* atañe a lo que se reúne mientras que lo *diabólico* se refiere a lo separado.

Lo cultural y la experiencia traumática también se encuentran tras el grupo japonés Gutai que surgió en paralelo al movimiento Fluxus y Zaj<sup>6</sup>. ‘Gutai’, como apunta Juan Antonio Ramírez, viene a significar “tener cuerpo” (RAMIREZ, 2007) y es por eso que este grupo no sólo trabaja con el cuerpo sino que el espacio es planteado como tal. Fundado en 1954 por Yiro Joshihara en Osaka remite a la tierra desde los valores del Zen con especial atención a la naturaleza, en una oposición a la tecnología como producto de destrucción ejemplificada por las bombas atómicas y que motivarán a Sadamasa Motonaga a realizar su obra *Humo*. Estos valores también están ejemplificados en la *performance* de Kazuo Shiraga *Challenging Mud* (1955) en la que es documentada su lucha contra el lodo fresco sobre el que se retuerce, gesticula o sumerge. Consiste en un retorno hacia el mundo desde una perspectiva corporal en la que lo informe adquiere una nueva dimensión de reto hacia los propios límites físicos del cuerpo o la vuelta a la matriz primigenia en casi todas las religiones: el barro. Esta consideración del espacio natural y sus valores vitales está expuesta en numerosas obras de *Land Art* como las madrigueras de Andy Goldsworthy para quien el acto ‘primitivo’ de construir formas circulares o cobijos adquiere la dimensión del fluir regular. Especialmente destacada en este tipo de trabajos es la obra *Sin título*, serie ‘Siluetas’ (1976) de la cubana Ana Mendieta. En ellas la artista deja su impresión corporal sobre la arena en una voluntad de fundirse nuevamente con la tierra, como un reencuentro con un ancestral útero materno. Del mismo modo suponen una huella de muerte y una ausencia, una impresión de un cuerpo que una vez estuvo. Juan Antonio Ramírez encuentra en este hecho un triste símil al relacionarlo paradójicamente con el extraño y no aclarado suicidio de Mendieta al arrojararse desde un balcón. El resto es elocuente, por lo que el residuo también compone ese discurso que por el hecho de ser marginal es ocultado. Por esa razón Ramírez coloca en una posición destacada aquello que es arrojado: “Es la huella del suelo, lo que ha caído en él, pero también los restos de la humanidad, de sus anhelos, el testimonio de sus acciones” (RAMIREZ, 2007: 82).

El propio acto performático está cargado de alusiones al instante, lo que supone revelarse contra la fijación efectuando un canto a la desaparición. Así definirá esta práctica artística Tracey Warr:

*Los artistas han investigado la temporalidad, la eventualidad y la inestabilidad del cuerpo, y han explorado la idea de que la identidad, más que ser una cualidad inherente, se <<representa>> dentro y fuera de las fronteras culturales. Han estudiado la noción de la consciencia y han logrado expresar el <<yo>> invisible, informe y liminar. Han afrontado situaciones de riesgo, miedo, peligro y sexualidad, exponiendo incluso sus cuerpos a la amenaza de estos elementos.* (WARR, 2006: 11)

Podríamos afirmar que el escrito de Warr es una definición muy acertada de la relación entre arte, cuerpo y acción englobada dentro de la *performance* ya que recoge múltiples posturas en torno a la misma. Aunque sin duda lo más destacable es la relación entre lo liminar y lo temporal. En ella el cuerpo se plantea como un umbral donde se citan lo público y lo privado mostrando el poder social que éste posee. Mediante su exhibición desnuda, como en numerosas acciones ocurre, se manifiesta ese choque entre las dimensiones íntimas y éxtimas. Este acto de vulnerabilidad queda aún más entremezclado si cabe con la propia fugacidad del hecho performático, del que sólo quedará la documentación que haya sido tomada en el instante de la acción. La experiencia del cuerpo en acción nada tiene de comparación con los objetos o productos extraídos de ella, que no dejan de ser sino una huella residual de lo acontecido. Este arte basado en lo efímero de su propia condición sólo puede provenir de un contacto intenso con la realidad, fugaz en sí misma y que puede verse en el acontecer natural del mundo.

---

6 Véase el anexo “Zaj: El fracaso de la razón”.

En las obras de Saburo Murakami la idea de lo efímero, la huella y el umbral pueden verse de manera muy evidente. Su proceder habitual es generar estructuras de madera recubiertas de papel que atravesará valiéndose de una gestualidad desmedida, dejando tras de sí el rastro de su forma. Estas obras pueden entenderse tanto como espacio pictórico perforado -de manera similar a las incisiones de Lucio Fontana-, como antropometrías al más puro estilo de Yves Klein, en cuya esencia está también la de mostrar los espacios intersticiales. Estas fronteras serán investigadas con otro proceder por Dennis Oppenheim quien llevó al extremo su cuerpo al intentar ejercer de nexo de unión entre dos espacios diferentes. En el caso de la obra *Parallel Stress* (1970) el artista coloca sus manos en uno de los muros de hormigón mientras que sus pies se aferran a otra estructura opuesta, capturando fotográficamente los distintos momentos de tensión hasta que el cuerpo cae rendido del esfuerzo. El americano ocupa el espacio al igual que si fuera una ligadura que a la vez es llevada a su extremo. La paradoja nuevamente aparece entre la resistencia corporal y los límites espaciales, tal como veíamos con antelación.

En plena expansión tecnológica fueron varios los artistas que proclamaron la imposibilidad de la evolución natural del cuerpo humano por lo que la única manera de poder sobrepasar esos límites era mediante los avances científicos y el uso de prótesis. Bajo la corriente de Post-Humanismo se incluyen expertos de diferentes campos que buscaban la manera de transgredir los límites biológicos. Coincidente con la estética cyborg de Haraway, Stelarc desarrolla su producción artística en función de las fronteras corporales. En sus primeras acciones le vemos suspendido en diferentes espacios como galerías o paisajes marítimos. Similar a un acto de meditación Zen unido con algo de sadomasoquismo, este artista invoca su propia resistencia al dolor para inducirnos en una especie de evento místico. En posteriores obras tanteará la inclusión de prótesis como su famosa tercera mano (*Third Hand*, 1980) controlada con servomotores unidos a su cuerpo; o el desarrollo de exoesqueletos y modelos 3D de su propia figura. Sin embargo la más controvertida de sus obras y por la que será conocido mundialmente es por *Ear on Arm* (2006) en la que se hace implantar una oreja fabricada con cartílago en su brazo izquierdo, a la que añade un dispositivo de *Bluetooth* que permite recoger todo los estímulos auditivos que recibe la prótesis, recopilándolos. Finalmente hubo de serle extirpada por problemas de rechazo, motivo insuficiente para seguir tratando este asunto en numerosos soportes como piezas escultóricas con moldes de su brazo o performances donde combina las suspensiones con una réplica gigantesca del brazo con oreja.

Este límite transgredido biológicamente afecta a la rama denominada Bioarte, donde se combinan las nuevas tecnologías con las aplicaciones que tienen sobre la propia vida. Entre estas obras se encuentran las de Eduardo Kac. *Alba* llegó con el comienzo del siglo XXI, en ella un conejo biológico común ha sido alterado genéticamente para que sea bioluminiscente. Con esta intervención el artista brasileño abre una puerta hacia la hibridación que se constatará en 'Edunia', el híbrido de flor petunia y la propia sangre de Kac realizada en el proyecto *Natural History of Enigma* (2009).

Tanto en el caso de Stelarc como de Kac la hibridación determina la llegada de nuevos caminos perceptivos donde se sale del propio cuerpo para producir uno nuevo. En los límites entre lo grotesco y lo monstruoso se encuentra este tipo de propuestas que parecían utópicas en las fantasías medievales presentadas por El Bosco en *El jardín de las Delicias* (1503-1515). El arte grotesco es definido por Frances S. Connelly como una habitación de juegos (*Spielraum*, utilizando la voz alemana usada por Victor Turner) en la que las posibilidades son lanzadas al infinito: "Lo grotesco existe donde se juega con las realidades establecidas, llevándolas a un espacio liminal que las pone en cuestión y las lanza a posibilidades sin límite" (CONNELLY, 2015: 48). En este prolífico campo donde el ingenio es explotado al máximo, la mezcla de formas es entendida como una habilidad necesaria en nuestros tiempos donde la 'estética del DJ', a la que alude en diversas ocasiones Nicolas Bourriaud, es una predominante en el cotidiano.

Otro de los artistas que ha llevado su cuerpo al extremo a través de dolorosas *performances* es Ron Athey, un creador americano que trabaja el cuerpo desde una perspectiva vinculada a lo religioso. Tras pasar una juventud difícil Athey encontró en la iconografía de mártires y santos cristianos la manera perfecta de representar sus sentimientos. En sus obras no solo puede verse esta influencia, sino la mixtificación entre los términos placer y dolor que lleva al terreno de lo ritual. Sus controvertidas obras han sido vetadas en numerosos lugares por el nivel de crudeza que alcanzan ya que nuevamente retoma la vertiente de la automutilación para expresarse artísticamente. Activista concienciado en la lucha del Sida, en su trabajo vemos la constante repetición del tema del martirio de San Sebastián asaeteado, el cual tiene especial predominancia en colectivos homosexuales. El propio artista además relaciona la figura de este santo con la reproducción en monedas de su efigie con el fin de protegerse poéticamente contra esa enfermedad, lo que le sirve para hablar de la irrupción del Sida desde una perspectiva personal e histórica. Athey reconoce que su trabajo también es una línea límite al enfocarlo desde el carácter abyecto, que en el sentido de Kristeva queda presentado como un estado indefinido entre la vida y la muerte:

*Al ser diagnosticado de VIH en 1986 se pensaban que iba a morir. Pero nunca he enfermado desde 1996. Llegó la terapia antirretroviral y dejé de ir a los funerales. Este trabajo es un reconocimiento al viejo cuerpo moribundo que nunca muere. Soy la personificación de un cadáver viviente (BATTERSBY, 2012) [Traducción del autor].*

Ya se ha comentado que el arte de acción está anclado en un espacio y tiempo concretos, lo que dota de un sentido especial su realización. Es esta doble vertiente lo que permite su asimilación con la vida misma, que no es más que una sucesión de relaciones entre ambos factores. La *performance* tiene como característica fundamental que consiste en un evento único -salvando cuestionables *re-enactments* y cierta visión mercantilista de esta práctica basada en la venta de 'reliquias' usadas en la misma-, lo que la convierte en un hecho con vida propia. Su interés radica aquí, en su influencia de la filosofía Zen, como puede constatarse en el fuerte agarre que ésta tuvo a partir de la década de los cincuenta en el colectivo Fluxus -con John Cage a la cabeza-, entre otros tantos artistas. Precisamente, en numerosas disciplinas asociadas con este modelo de pensamiento oriental la presencialidad y la efimeridad son los pilares de sus respectivas metodologías, por lo que podríamos hablar de una nueva manera de evitar la tematización objetual capitalista a través de una resistencia que aborda los mismos problemas pero desde un enfoque radicalmente opuesto. El modelo Zen se muestra como una insumisión al vertiginoso ritmo de consumo de las sociedades contemporáneas. Partiendo de la contemplación no haría falta llegar a una trascendencia sino a una completa sintonía con el devenir del mundo, lo que implica saber vaciarse para volver a llenar o saber dejar marchar. El mundo del Zen tiene en el agua una representación gráfica de este concepto: fluir y cambiar. Esta filosofía está expresada en hermosos haikus tan breves como sutiles.

Un ejemplo que encontramos en los márgenes de esta investigación serían los artistas relacionales propuestos por el crítico y comisario de arte Nicolas Bourriaud. Dentro de un marco puramente cotidiano, las propuestas presentadas por autores como Rirkrit Tiravanija, Phillipe Parreno, Pierre Huyghes o Maurizio Cattelan abordan desde diferentes lenguajes las relaciones sociales entre individuos, de modo que pasarían a ser su principal objeto de acción artística. En el caso de Tiravanija se concretan mediante la creación de encuentros donde los asistentes acuden para comer a la par que socializan. La comida es muy importante para el artista tailandés ya que le sirve como medio para proponer un acercamiento más lúdico hacia el arte contemporáneo, al tiempo que es una manera de romper las barreras arte/vida. Ya sea con su propia presencia cocinando o con profesionales del sector, Tiravanija hace de un efímero acto cotidiano una gran plataforma que llama a observar las relaciones que surgen entre personas. A través de este medio demanda la atención sobre los tradicionales roles de artista/espectador, disueltos completamente en este tipos de obras donde la experiencia y lo

relacional priman ante la estética de mausoleo que solemos observar. Es un caso similar al ya trabajado por el Neorrealista Daniel Spoerri, con los restos de las comidas que él mismo organizaba en su restaurante de Düsseldorf. El enfoque en ciertos puntos se confunde y, en otros, toma distancia ya que la obra del tailandés sucede cuando los asistentes están en el lugar, tras lo que quedan las reliquias de las mismas. En cambio con Spoerri el acto de comer es el dinamitante, pero su interés radica en aquello que se conserva de dicho instante, en el que la idea de preservación es más potente que en Tiravanija. Aun así vemos la importancia que en ambos tiene la comida como hecho social. Quizás sea más interesante resaltar el carácter efímero de obras como *Untitled (Free)* de 1992 en las que el artista relacional convierte la 303 Gallery de Nueva York en un restaurante donde sirve comida autóctona de Tailandia. En esta obra se une lo local con lo global, la identidad como cualidad cultural compartida o la presencia de la cotidianeidad.

El concepto de 'Escultura Social' fue acuñado por Joseph Beuys para designar aquellas obras en las que el espectador también construye la obra, ya sea en parte o en su totalidad, cuestión presente en los artistas relacionales así como en varios otros. En la producción del artista alemán podemos verlo en la pieza *7000 Oak Trees* (1982) realizada durante la Documenta 7 de Kassel. En ella la participación del público era completamente necesaria ya que ellos serían los que plantaran los robles en un alegato naturalista y social que nos equiparaba a todos como seres vivientes del mismo planeta. Mediante el empoderamiento del público y la disolución del concepto artista-genio la obra artística adquiere nuevamente otras dimensiones que sobrepasan las fronteras impuestas permeando en todos los niveles.

No conviene olvidar tampoco las posibles críticas que puedan surgir a este tipo de trabajos artísticos, ya que son numerosos casos en los que el desnudo o la abyección han estado presentes en los actos realizados. Ha sido frecuente el calificativo de 'exhibicionista' para denominar este tipo de arte, motivo que lleva a cuestionarnos si realmente existe esa voluntad o si por este motivo se ve menoscabado el fin de la propuesta. El desnudamiento que se produce en algunas *performances* es usado para romper con ciertos tabúes de matiz cultural, normalmente relacionados con la figura de la mujer. En otros casos alude a la amplificación sensorial que permite el contacto del cuerpo al completo con el entorno. Finalmente podríamos hablar de una tercera tipología que sería el uso de la piel como soporte, lo que conduce a un desnudamiento similar de la parte expuesta a ser impresionada en un lienzo o soporte tradicional. Exponerse del mismo modo a la vulneración del propio cuerpo puede provocar respuestas que remiten a una lectura moral, donde mostrar el dolor corre el riesgo de caer en la espectacularización del mismo, generando cierto morbo que puede enturbiar la lectura de la cuestión. En cualquier caso se trata de un riesgo inherente a esta práctica que dependerá de la voluntad del artista y de los temas a tratar dentro de la obra que darán la dimensión completa del asunto que plantea.

Los ejemplos aquí expuestos nos dan la idea de la dimensión que el arte de acción tiene para explorar los límites del cuerpo de una manera amplia, que actúa como epifanía de nuestra existencia material así como de nuestro comportamiento dentro de la cultura. El ser humano se ve acotado por múltiples fronteras entre las que conviven las físicas y las psíquicas, estos elementos modeladores nos conforman dando lugar a una apariencia, actitud o determinadas conductas sociales. Precisamente, el accionismo incide de manera directa sobre este cuerpo formado por los factores comentados con anterioridad en tal sentido que el juego o la voluntad de transgresión de todos ellos remite a la presentatividad de lo real, de la que no se puede escapar.

## 2.2.2.- *El cuerpo abierto. La disección y el desuello.*

*En cuanto objetos de contemplación las imágenes de lo atroz pueden satisfacer necesidades distintas. Fortalecernos contra las flaquezas. Volvernos más insensibles. Reconocer la existencia de lo irremediable.*

(SONTAG, 2010: 85)

El cuerpo es un lugar. Esta afirmación incide en el carácter puramente topográfico y espacial del mismo, especialmente en su orografía. Es por este motivo por el que una vez que sus límites y crestas son estudiadas se hace preciso sumergirse a las profundidades, en una labor de prospección en los diferentes estratos en pos del conocimiento completo del mismo. Así pues, el recinto sagrado que supone el cuerpo debe ser violentado, atravesado, herido, marcado o inspeccionado a través de mecanismos invasivos que fragmenten la unidad de su ser, lo hagan visible a través de diferentes mecanismos técnicos y penetrado por cualquiera de los orificios por los que poder acceder a él.

Del mismo modo, existe otra manera de acceder al interior del cuerpo, alejada de la patología o del estudio anatómico-forense. El desuello es uno de los más crueles castigos por el que el cuerpo se ve desnudado al extremo y presentado como una masa informe sin límites contenedores. La piel actúa como el precinto último, el umbral que solamente se cruza para mostrar nuestra carnalidad absoluta. A través del arte han sido presentados ambos casos por artistas de todos los tiempos, incidiendo todos ellos en la muestra del cuerpo herido, abierto y ajado.

En ambos casos podemos encontrar que la abyección de la que anteriormente hablábamos se manifiesta aquí a través de lo visceral, lo limítrofe y lo violento mediante la vulneración del cuerpo en sí revelando ese 'otro cuerpo' que es mostrado por las fracturas en la piel. Hablar de disección y desuello es una manera de plantear la abyección pero a la vez es una manera de hablar de la experiencia ritual o sagrada que aparece también con lo obsceno, por lo tanto se trata de un ejemplo perfecto para abordar la problemática del cuerpo como lugar físico.

El acceso al interior del cuerpo ha sido un motivo controversial para numerosas culturas. Sin duda, serían los egipcios quienes llevaron la delantera en todo este proceder siendo expertos en las artes tanatológicas que estaban rodeadas de magia y ritualidad. Es cierto que en la Antigüedad Clásica se realizaron disecciones a humanos pero se optó por la de animales posteriormente. En Roma en cambio sí fue prohibida, levantándose el veto en la Europa Medieval. En contra de lo creído históricamente, tanto las culturas musulmanas como la cristiana no tenía una prohibición explícita para la disección aunque sí existieron casos en los que se negó la opción a practicarla.

Los avances científicos en materia médica han pasado por la fragmentación y atomización del cuerpo analizando cada parte con respecto a su función o disfunción, por lo que se hacía necesario tomar el cuerpo como objeto pasando por su desubjetivización. Es por este motivo por el que a día de hoy aún se le cubre el rostro a los cuerpos que van a ser intervenidos, con el fin de propiciar una cierta distancia entre el especialista con respecto al cuerpo. Será precisamente en esta despersonalización del hecho forense el que nos remita a la frialdad racional que se presupone al abordar este tipo de prácticas, que contrarresta con el carácter claramente punitivo y emocional por el que ciertas disecciones se hacían en público. Este último caso se realizaba especialmente con presos famosos ejecutados por sus fechorías, sirviendo a la vez como aviso y escarnio a posibles nuevos infractores.

Para Danto, la disección sin un relato que lo conecte con emociones básicas como el dolor o la muerte poco menos que propugna un cuerpo entendido como una máquina, como

formulaba parte del pensamiento racional del siglo XVI. Sin esta asociación mente-cuerpo sería imposible obtener un relato real del mismo.

*Y a mi entender hay dos cuerpos: uno, el cuerpo al que se accede a través de la incisión y la disección, así como por rayos X o resonancia magnética, y por otros modos de obtener imágenes médicas, y otro, el cuerpo de la psicología popular, que expresa cólera y dolor y similares. Si elimináramos la psicología popular, no tendríamos ni idea del significado de lo que encontramos en el cuerpo. Si eliminamos lo que la ciencia nos dice, no tendríamos ni idea de cómo estos significados son posibles. (DANTO, 2013: 102-103)*

Esta lectura emocional es fundamental para entender la empatía que se genera a través de la obra artística y el triunfo de las representaciones de santos martirizados o de cristos dolientes durante el Barroco y otras etapas igualmente abyectas. El poder de estas imágenes reside en ese diálogo, en muchos casos irracional, por el cual el espectador sufre un proceso de identificación con el dolor representado ya que es buen conocedor de las miserias de la existencia. En la actualidad, la visión propuesta por Danto se tambalea por la existencia de una cierta distancia o pantalla -en términos de Baudrillard- que nos hace ser conscientes de la 'ficcionalidad' de la obra de arte a pesar de su veracidad. No se trata de una anestesia en términos de insensibilidad, sino de la sensación de seguridad que provee el conocimiento de la ficción o el objeto artístico como medio.

Investigar dentro del cuerpo es un tema imprescindible en el ámbito de la medicina, sin embargo, el arte también ha sentido la curiosidad de mostrar el interior del cuerpo así como su propia visceralidad. La disección es el mecanismo más primitivo y a la par físico para entrar en el cuerpo. Solamente es necesario hacer una incisión sobre el cuerpo para empezar a analizar estratos de tejidos superpuestos o cualquier tipo de órgano. Para los cirujanos supone una práctica imprescindible, comenzando su formación práctica con cadáveres para con posterioridad actuar sobre pacientes vivos. Sea cual sea el caso, el modelo anatómico plástico/artístico adolece de la carnosidad y viscosidad real del cuerpo humano. Tras haber pasado por la limpieza racional de la representación se elimina todo aquello que puede distraer de la observación ideal de los órganos y tejidos humanos. No obstante, el cuerpo abierto es una masa informe de membranas y líquidos, que en nada recuerda a un dibujo limpio y de contornos bien definidos. Es por ello que en las academias de anatomía la disección se planteaba como una asignatura fundamental donde además se reunían los curiosos que admiraban la -considerada- como maravillosa maquinaria del cuerpo humano. Para el artista, entender el funcionamiento de esta máquina ayuda a comprender cómo se comporta en el día a día así como permite la adquisición de unas habilidades muy específicas para poder representar el cuerpo estático o en movimiento.

El arte del Renacimiento se vio claramente impulsado hacia una representación naturalista del cuerpo a raíz de un avance considerable en el campo de la medicina y del conocimiento, del funcionamiento y constitución del cuerpo. Mediante multitud de dibujos se mostraba el conocimiento adquirido a partir de la disección de cadáveres sirviendo de apuntes para posteriores obras, cuyo culmen lo supuso el tratado de anatomía de Vesalio, que se convirtió en el tratado de anatomía por excelencia. Sin embargo, antes que Vesalio varios artistas dejaron constancia de sus disecciones -muchas realizadas a escondidas- como las que son mencionadas a continuación.

Es especialmente paradigmático el caso de Leonardo da Vinci quien realizó doscientos cuarenta dibujos anatómicos tras haber desarrollado su trabajo diseccionando todo tipo de cadáveres durante treinta años. No sólo dibujaba el cuerpo y sus órganos en diferentes posiciones y vistas sino que los acompañaba de texto explicativo mostrando cómo se producía el movimiento, el nombre de los tejidos analizados o la agrupación de sistemas y órganos. Esto

supuso una revolución para su época -a pesar de haberlos tenido ocultos hasta el fallecimiento del artista- que veía cómo la anatomía se había quedado estancada en tiempos pretéritos. En 2013 se realizó una muestra bajo el título *Leonardo da Vinci: Mechanics of a Man* en la Queen's Gallery del Palacio de Holyroodhouse de Edimburgo donde se reunieron estos dibujos junto con imágenes de resonancias y escáneres 3D actuales pudiendo comprobarse la tremenda exactitud con la que el artista representó el interior del cuerpo humano. Este interés por la anatomía se traducía en la extrema facilidad con la que representaba los diferentes cuerpos, ya fueran humanos o animales, y le permitía crear objetos que nunca antes habían sido imaginados sino en función a la propia mecánica del cuerpo.

Al igual que en Leonardo, en la obra de Miguel Ángel Buonarroti se puede apreciar cómo la piel no es una simple forma sino que se amolda a una interioridad que será la que modificará la apariencia exterior del individuo. Ambos artistas conocían bien este hecho, lo que se ve traducido en sus obras que rebosan movimiento y, sobre todo, vida. En Miguel Ángel los cuerpos robustos están deformados por la propia anatomía a pesar de lo que siguen siendo bellos y no nos inducen a pensar que se tratan de cuerpos sin una interioridad. La exageración de las formas de una manera armónica o lógica viene regida precisamente por un pormenorizado análisis tanto de la estructura ósea como muscular que serán aquellos elementos que principalmente se harán visibles bajo la piel.

En 1543, el mismo año de la publicación de *De revolutionibus orbium coelestium* de Nicolás Copérnico, Andrea Vesalio elaborará su conocido tratado *De humani corporis fabrica* donde recogerá el testigo de Leonardo en los estudios anatómicos y plasmará con gran acierto este cuerpo desnudado con poses que recuerdan a las esculturas clásicas. Aquí podemos ver con claridad cómo arte y ciencia han ido con frecuencia de la mano ya que ambas han compartido su interés por la observación de la realidad.

[La anatomía] trató de dejar a un lado la abyección, para superar los poderosos tabúes culturales y respuestas institucionales relacionándolos con la apertura del cuerpo humano, imponiendo toda una estructura intelectual con sus sistemas y mecanismos. (CONNELLY, 2015: 253)

Bajo este mismo principio el mecanismo cuerpo se convertía en objeto de estudio, despojado de su carácter de sujeto. El cuerpo se lee como si fuera un libro, el cuerpo se analiza y muestra su fisicidad. Esto es lo que podemos encontrar en las diferentes lecciones anatómicas representadas a lo largo de la historia del arte. Sin duda la más destacada es la del Dr. Nicolaes Tulp, immortalizada por Rembrandt bajo el título de *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, fechado en 1632, y que supone un retrato colectivo del famoso doctor junto con sus alumnos. En el centro se encuentra el cadáver que está iluminado por un intenso destello de luz. Podemos ver cómo el docente muestra al grupo de estudiantes los tendones que van desde los músculos del antebrazo hacia los dedos. Es curioso el hecho de que aparezca un libro en el margen inferior izquierdo de la obra que remite a la lectura de modelos e indicaciones anatómicas mientras el cuerpo está siendo también leído *in situ*. Otra obra con una composición coral similar y anterior cronológicamente a la de Rembrandt muestra al Dr. Willem van der Meer (*Lección de anatomía del Dr. Willem van der Meer*, Michiel Jansz, 1617) en el que se muestra nuevamente al doctor en el centro del anfiteatro mientras inspecciona el cuerpo del muerto. Aquí podemos ver cómo el rostro está parcialmente cubierto por una tela, lo que contrarresta con la evisceración que muestra el sistema digestivo y las paredes musculares del abdomen. En el margen izquierdo superior volvemos a encontrar un libro, en este caso el tratado anatómico de Vesalio, remarcando la idea de racionalización y lectura del cuerpo, de nuevo.

La disección tiene un cierto contenido de ritual por el que lo más profundo queda revelado y para el que se requiere la observación minuciosa casi como si se tratara de una fe notarial

que constatare el estado del cuerpo. Este hecho concreto sucedió realmente tras la muerte de Luis XIV, el Rey Sol, hecho del que queda constancia por las notas tomadas al instante por el personal del Palacio de Versalles. En una escena que raya en lo abyecto a pesar de su estética efectista y tremendamente artística aparece representada en el film *La muerte de Luis XIV* (2016) de Albert Serra, de la que es innegable la influencia que Rembrandt ha tenido para el director de fotografía de este largometraje. Uno por uno van siendo extraídos los órganos del monarca para ser palpados, limpiados y juzgados al examen de los expertos que determinaran la causa de la muerte, lo que será anotado por el notario dando fe de lo ocurrido. La autopsia no deja de ser una nueva forma de ritualidad mortuoria, despojada de misticismos pero llena de metodología que remiten a un acto sagrado.

Si la vista es el órgano que remite a lo sagrado, en las lecciones anatómicas se procede al ritual de la revelación donde el conocimiento se reviste de una magia similar a un acto iniciático. El cuerpo pierde su magia y se vuelve orgánico, el sujeto pierde su identidad y se convierte en objeto y la muerte aparece como si se tratara de una *vanitas* medieval, un recuerdo de nuestro propio ocaso. Es por eso que en estas obras numerosas figuras remiten al exterior del cuadro o nos miran directamente, al igual que en el cuadro de *La lección de anatomía del Dr. Deijman* (1656) de Rembrandt es a nosotros a quien nos es mostrada la materia cerebral del muerto. En este caso se pretendía mostrar el rostro del condenado, conocido criminal de la época Joris "Black Jack" Fonteijn que aparece representado como un pedazo de carne del matadero, sin tripas y cuya caja torácica vacía amenaza con fagocitarnos. El asistente del Dr. Deijman, que aparece cortado por la paradójica amputación/destrucción del cuadro, es el cirujano Gijsbert Calkoen quien sujeta en su mano izquierda la tapa craneal del cadáver, dirigiendo una pensativa mirada al infinito.

Podemos encontrar aún rescoldos de la relación existente entre arte y anatomía en el arte actual, no sin dejar de tener un alto contenido de polémica especialmente favorecida por dos artistas como son el profesor Gunther von Hagens y el británico Damien Hirst. Ambos trabajan con modelos reales que son disecados y conservados suscitando multitud de comentarios por el atrevimiento de sus propuestas.

El alemán ha dado la vuelta al mundo con la muestra *Bodyworld* en la que expone cadáveres humanos reales cedidos a la ciencia, que son conservados mediante la técnica que él mismo ha desarrollado conocida como plastinación, que permite que el tejido orgánico y sus líquidos sean sustituidos por un polímero que permite la perfecta conservación de los mismos. Coloquialmente es conocido como 'Doctor Muerte' y ha generado numerosas críticas por hacer dinero a través de cadáveres. Los cuerpos son mostrados en diferentes poses cotidianas y realizando todo tipo de poses que recuerdan al trabajo del francés Honoré Fragonard. Entre ellos cabe destacar una escultura que sostiene su propia piel en una clarísima referencia a San Bartolomé, el santo desollado.

En otro lado del escenario artístico podemos situar a Damien Hirst, uno de los *enfants terribles* de la Young British Artists que fueron amparados en los albores del nuevo milenio por Charles Saatchi. Personaje irreverente y mediático, hace de sus obras un espectáculo lucrativo basada en la permanente recreación de su propia ficción. En sus obras la presencia de la muerte está expresada de manera constante ya sea a través de calaveras, mariposas o animales disecados. Serán estos últimos los que se traigan a colación ahora ya que suponen una de sus metodologías favoritas: la disección de animales que serán conservados en formol y expuestos en las grandes salas de todo el mundo. Es muy conocido el caso del tiburón tigre disecado y que tuvo que ser reemplazado por su paradójico deterioro. Bajo el título *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) vuelve a plantearnos la visión de la muerte como una amenaza, a la que desafía haciendo pervivir aquello que está destinado a perecer. En cambio sus trabajos no dejan de remitir precisamente a aquello que nos hace seres corpóreos y por tanto fugaces. Es imposible escapar de la muerte, ya que nada es infinito.

Hay un sentido religioso que recorre la obra de Hirst y que remite a cierta estética medieval donde la muerte está muy presente y vinculada a la religión. En su obra *God Alone Knows* (2007) recrea un calvario compuesto por tres carneros eviscerados y desollados dentro de sendas cajas rellenas de la solución conservadora. No será la única vez que se valga del imaginario católico presentando un particular martirio de San Andrés en *God Knows Why* (2005) o de San Sebastián en *Saint Sebastian, Exquisite Plain* (2007). Existe un interés muy presente en su obra en jugar con la fantasía y la imaginación así como por traer a la realidad aquello expresado en la mítica. Beceros de oro en alusión a la diosa egipcia Hathor; unicornios; cerdos voladores o ángeles anatómicos (*The Anatomy of an Angel*, 2008).

El interés por la medicina y lo relativo a la disección no sólo aparece en estas obras con animales reales sino también a través de estantes de medicinas o con colosales modelos anatómicos similares a los usados por los estudiantes en las escuelas y facultades. Esto ocurre con la obra *Hymn* (1999-2005), una obra en bronce de cinco metros de altura que se trata de una pieza que se mueve entre lo *Kitsch* y lo grotesco. Justamente en el campo opuesto a la *Venus Eviscerada* de Clemente Susini, realizada en cera en el año 1782. En ella se muestra a una joven en posición supina que tanto podría hacer referencia a la muerte como al sexo ya que posee un gesto estático. Las vísceras han sido extirpadas y esparcidas sobre el cuerpo de la joven sirviendo como perfecto modelo anatómico, así como una truculenta obra maestra de arte.

Frente a esta postura en la que se plantea el acceso al cuerpo de manera didáctica encontramos una mucho más macabra que tiene una relación directa con la violencia y el castigo. Estamos hablando del desuello. Dirá Didi-Huberman: “la obsesión por la figura anatómica desollada continúa siendo colindante a toda visión del desnudo” (DIDI-HUBERMAN, 2005: 53). Es cierto que hay una cierta voluntad de desnudar al desollado hasta lo más extremo convirtiéndolo en una masa de músculos y tendones a través de un castigo atroz, siendo la forma más extrema de retirar todo lo que cubre al cuerpo y hacerlo transparente para los demás.

A través de la violencia se muestra un interior que queda revelado al ser fragmentada la superficie, lo que supone una des-interiorización del interior a través de una incisión exterior. Así pues la violencia está cargada de poder diabólico, lo que quiere decir que se basa en su capacidad de desgarrar, separación, corte o ruptura. El desuello en sí mismo consiste en esto, una punición con carácter eminentemente moral en la que se despoja al individuo de toda exterioridad dejándolo a merced de una interioridad vulnerada y frágil. El castigo va dirigido al interior pero el lugar de aplicación corresponde al exterior.

Este sistema tan dramático para infligir dolor en el sujeto tiene largo recorrido aunque sin duda comienza con la mitología clásica. Es conocido el caso de Marsias, el sátiro que retó a Apolo en un singular combate musical, quien tras perder con el dios olímpico fue despellejado vivo como castigo. La historia nos remite atrás en el tiempo cuando tras la invención de la flauta por parte de Atenea ésta la tocó frente al resto de divinidades que se rieron de ella porque deformaba y afeaba su rostro, así que la arrojó a la tierra y la maldijo. El sátiro la encontró y adquirió grandes habilidades en su interpretación llegando a desafiar al dios de la música, Apolo, quien resultaría vencedor. El castigo aplicado por la *hybris* (soberbia) del sátiro fue la de ser completamente despellejado por su contrincante, quien con sádico gusto accedió ignorando los terribles gritos de dolor de Marsias el frigio:

*Otro trae a colación al sátiro al que, vencido con su caña tritónica, le infligió un castigo el Latoo [Apolo]. “¿Por qué me arrancas de mí mismo?”, dice; “¡ay! Me arrepiento ¡ay!”, gritaba, “¡no tiene tanto valor una flauta!”. Al que gritaba le fue arrancada la piel por la superficie de sus miembros, y nada era sino una herida; por todas partes mana la sangre y los tendones sin protección quedan al descubierto y las estremecidas venas*

*laten sin piel alguna; se podrían contar las vísceras palpitantes y las entrañas que se transparentaban en su pecho. (OVIDIO, 2013: 403-403)*

Se trata del espeluznante relato que se hace de la tortura del sátiro remarcando el carácter abyecto de su condición, ser despojado de su ser que aterra nada más ser mirado. A través del arte se ha representado este tema con cierta abundancia destacando los trabajos de Mirón, Tiziano y José de Ribera, entre otros. Todo ellos coinciden en la representación de esta iconografía cruel y violenta que enfatiza el hecho del extremo sufrimiento de Marsias frente a la sádica calma y precisión quirúrgica de Apolo. Es muy frecuente que también aparezca más personajes que se horrorizan al ver semejante acto de violencia ya sea llorando, tapándose los ojos o con los rostros desencajados.

En la obra de Tiziano *El castigo de Marsias* (1570-1576) vemos al sátiro colgado cabeza abajo de un árbol rodeado de un séquito de espectadores en los que además podemos encontrar los elementos del mito, como la flauta o la lira. Apolo al lado de Marsias corta la piel del pecho mientras que con la otra mano tira del pellejo para despegarlo de la carne mientras es ayudado por un asistente que hace lo propio en las patas del sátiro. Aquí el frigio es una masa sanguinolenta que queda enfatizada por la propia bruma pictórica que aplica Tiziano. En cambio José de Ribera sí realizará varias versiones del mito ahondando en la explicitación de la anatomía interna del torturado. En 1637 firmará dos cuadros sobre este tema repitiendo sistema narrativo, composición y gama cromática. Sin embargo, en una de las versiones vemos al Dios que dirige su mirada hacia el doliente Marsias y en el otro parece concentrado en la tarea del desuello. En esa obra la iluminación sirve para mostrar la sanguinolenta abertura infligida en la pata y vemos los labios de la piel producidos al separarse, mientras que en la otra pieza la sombra oculta hábilmente la herida. Ribera será un pintor con una especial propensión a mostrar el horror y la crueldad de la tortura especializándose en el castigo de las divinidades clásicas como la de Ixión, Prometeo o Ticio así como en las misericordes representaciones del martirio de santos de la iconografía cristiana como San Pedro, San Sebastián o San Bartolomé, siendo este último el más representado de todos ellos por el pintor español afincado en Nápoles.

Antonio de Bellis también repite el modelo de Ribera en 1640, prácticamente copiando la obra del español, salvo por el hecho de recrearse mostrando el despiadado acto de tirar de la piel abierta mientras Apolo mira fijamente a Marsias. Todos ellos contrastan con la obra realizada por Mirón en el siglo V a.C.\_en el que el sátiro queda colgado de un árbol por los brazos y deja completamente expuesto su cuerpo. Es sorprendente que la obra en sí aparece decapada como si hubiera un segundo nivel de superficie que bien puede rememoraros al hecho en cuestión que estamos abordando aquí.

Existe un grabado del siglo XVI obra del flamenco Jan van der Straet que representa este mismo pasaje mitológico de tal modo que lo acerca más hacia el estudio anatómico que hacia la narrativa del texto de Ovidio. Este personaje convertido en un haz de músculo es Marsias nuevamente que está completamente desnudo, donde puede verse la piel en el suelo, separada por la mitad y ligeramente unida al cuerpo por la pierna mientras Apolo se afana en acabar su trabajo. Esta imagen no deja de recordar a una de las escenas de *The pillow book* donde se muestra la piel de Jerome completamente caligrafiada y despellejada de su cuerpo, conservada como una reliquia por la que Nagiko peleará. Se trata de una técnica similar empleada por los coleccionistas de tatuajes en Japón por la cual al morir el dueño de la 'piel' se le retira ésta y se conserva como una obra de arte más.

La piel supone el precinto garante de nuestra integridad a la vez que nos proporciona unidad. Abrir un orificio en ella es quebrar esa continuidad y deslizarnos por terrenos donde el cuerpo se hace absolutamente vulnerable, expuesto a que cualquier cosa pueda producirnos dolor, motivo por el que supone una tortura terrible la infligida en el desuello. Una manera de acercarla a lo poético es la labor realizada por Anish Kapoor con su propia versión del mito

de Marsias. Bajo el título *Marsyas* (2002) presenta un pellejo de color rojo de dimensiones colosales. Con una morfología campaniforme no alude en ningún momento al dolor extremo representado en las obras de los pintores aquí citados, no abunda en el dolor ni representa el cuerpo embrutecido del sátiro sino que ubica dentro de la sala de las turbinas de la Tate esta especie de órgano que incluso podría recordarnos a unas trompas de Falopio. Su extremo desagradado coincide con su poetización del tema, nos produce terror por sus dimensiones gigantescas como si aquellos vanos flanqueados por la brillante sustancia pudieran empezar a manar cualquier tipo de efluvio.

Aquí lo abyecto se une a lo sublime a través de la abstracción formalista que plantea el indio. La obra de Kapoor es innegablemente abyecta. Sus formas que remiten a orificios corporales, los brillantes colores rojos que se asemejan a órganos recubiertos de sangre en incluso los tremendos murales informes que simulan biopsias de tejido -todo- nos remite hacia la parte desamable del cuerpo, aquella que se descompone, que nos compone y que remite directamente a la transitoriedad de nuestro ser. Sus propios títulos ya nos están avisando de este viaje endoscópico en el cuerpo: *Internal Objects in Three Parts* (2013-2015). Este plano microscópico que acerca al hueso, la carne desgarrada y el tendón mostrado es más violento aún que cualquier imagen de Ribera o Mirón, lo que permite al artista expresar esa agresión desde su pura esencia. Estamos acostumbrados a ver carne animal en nuestro día a día pero, sin duda, no producirá este terrorífico efecto si no nos sentimos golpeados por sus excrescencias, lo que ataca directamente a nuestra condición de sujetos y nos recuerda que no somos más que otros objetos para el mundo. La razón nos ha engañado y ha propiciado el olvido de nuestra existencia corporal, esa que se ve cuestionada precisamente al indagar debajo de aquello que no recubre. Sin piel el individuo se deshace entre sus pliegues. Se hace áspero y fragmentario al mismo tiempo que representa el miedo que todo ser humano le tiene a su propia condición orgánica.

Dirá Barthes sobre el desollado: “Desollado. Sensibilidad especial del sujeto amoroso que lo hace vulnerable, ofrecido en carne viva a las heridas más ligeras” (BARTHES, 1993: 125). El desuello es una tortura y a la vez un estado de receptividad sensible extrema que se encuentra en el límite existente entre lo sádico y lo gozoso. Este filo de la navaja que supone permite un contacto especial con el mundo similar al que el arte pueda ofrecer: la capacidad de encontrar afectación en todo lo que nos rodea, y siguiendo a Barthes, el amor. Se trata de un estado frágil y sutil como una herida sin capacidad para cerrarse. Una especial propensión a la realidad que se adhiere en resquicio de piel abierta que entra por los orificios de la herida. El placer y el dolor se dan la mano más a menudo de lo que deseáramos, motivo por el que la experiencia artística es frecuente que encuentre su zona de juego en medio de esa contradicción. Crear desde la herida es vivir en un permanente estado de curación, lo que implica la sanación de la cura y el dolor producido por hurgar en la zona afectada con el fin de limpiar aquello que nos hiere. El arte es una manera abyecta de producir sentido porque emana del conflicto irresoluto en cada pliegue de nuestro cuerpo del mismo modo que siempre va a cuestionar nuestra posición como cuerpo independiente. Amor, arte, herida y carne viva son el mismo término para hablar de nuestra relación con la realidad.

Este cuerpo vulnerado y vulnerable es como la obra *One of Many* (1999/2007) de Pawel Althamer, consistente en un globo de grandes dimensiones con la apariencia del cuerpo desnudo del artista. La tela del globo sería como ese pellejo suelto que ha sido rellenado de aire y ahora flota mostrando la fragilidad de un cuerpo leve, desnudo, lo que la convierte en un elemento completamente expuesta para que cualquier elemento pueda herir su integridad. El mismo cuerpo que ha perdido su cubierta y que se ve en otras obras de Althamer, como la serie de esculturas *Venetians* (2013) realizadas para Bienal de Venecia. Son esculturas cuya única corporeidad proviene del amasijo de plásticos que simulan tendones, músculos o huesos, hecho que llega a desconcertar porque también puede recordarnos a una ropa hecha jirones. Es precisamente en esa fragilidad donde se encuentra la belleza a la que se llega a través de la dantesca representación de unos ciudadanos fantasma que -ni vivos ni muertos- reflejan nuestra propia decrepitud. Las figuras espectrales del polaco vuelven a remitir a esa

sensación incómoda de observar la propia carnalidad de las cosas que pueden ser afectadas, así como la idea de piel como vestimenta en la obra *Skin* (1997) donde reproduce una piel humana como si fuera un mono de trabajo. La vida y la muerte están omnipresentes en la producción de este artista cuya obra ha sido considerada en no pocos casos como provocativa.

La piel va unida al tacto de manera indisoluble, hecho que motivará que este sentido sea el más empático. No es posible sentir empatía por una herida sin saber cómo se siente, del mismo modo que no se puede experimentar la tristeza de una pérdida sin haberla sufrido. Si la vista se corresponde con el misticismo de lo obscuro y la apariencia, el tacto nos habla de lo sensual, al igual que lo hace del dolor y esto se concita en lo abyecto. El contacto permite establecer lazos diferentes a los generados por la vista ya que sugieren la posibilidad de la herida. Cualquier experiencia negativa que podamos experimentar remite al cuerpo, receptor de cualquier vulneración, por lo que toda experiencia visual dirige hacia lo táctil y sus efectos en el cuerpo como objeto pasivo: “No se puede ver de manera distinta sin exponerse a una vulneración. Ver presupone la vulnerabilidad” (HAN, 2015: 53-54).

Esa misma vulnerabilidad es la que queda expuesta a través de la obra de otros artistas actuales como Mona Hatoum que se introduce con mecanismos endoscópicos dentro de su cuerpo combinando ambas posturas: la disección como procedimiento empírico basado en el análisis funcional del cuerpo y la crueldad del desuello que no es más que la vulneración del organismo mostrando su propia esencia frágil. *Corps Étranger* (1994) es una experiencia inmersiva en el cuerpo de la artista a través de sus orificios. Es una obra abyecta porque nos conduce a lo orgánico, también porque lo hace a través del quebrantamiento del cuerpo al entrar por sus orificios; aunque quizás el mismo título de la obra aluda a esta condición en la



Figura 2.2.2.1.: Anish Kapoor, *Marsyas*, 2002.

que lo extraño entra dentro de lo propio, lo que puede ser entendido como una invasión. La misma que nosotros como espectadores hacemos al entrar dentro de la instalación que es el primer paso de la violación, mientras que experimentamos una serie de sonidos relativos a los fluidos corporales. Consiste nuevamente en la conexión de dos espacios irreconciliables como son el interior y el exterior que se ven permanentemente forzados a la intrusión uno dentro del otro.

En este sentido los planteamientos de Hatoum son similares a los planteados en algunos trabajos personales previos a los aquí aportados en los que encontraba el interés por los mecanismos que permiten explorar el cuerpo revelando los contenidos desamables y produciendo en el espectador una sensación de vulneración al ser expuesto a su propia materialidad.

Mishima hace una reflexión sobre el cuerpo desollado similar a la aquí expuesta en su obra *El marino que perdió la gracia del mar* cuando Noboru junto con su pandilla matan en un descampado a un gato y lo desuellan. El escritor japonés no escatima en detalles analizando pormenorizadamente el proceso de retirada de la piel, evisceración y análisis de la cavidad torácica y la sanguinolencia del método. A pesar de este grotesco y abyecto relato sugerirá la relación existente entre piel e identidad con la siguiente frase: “El gato era solamente lo exterior; la vida se había hecho pasar por gato” (MISHIMA, 2012: 70), que bien podría recordar en el autorretrato que Miguel Ángel se realiza como la piel desollada del apóstol San Bartolomé para el mural del *Juicio Final* de la Capilla Sixtina. Precisamente Mishima ahonda en la empatía producida en los jóvenes al ver el interior del gato que quedará constatado de la siguiente manera:

*Bajo la superficie, sin embargo, había un interior suave y carente de expresión, una vida interna plácida, de un lustre blanquecino, en perfecta consonancia con Noboru y los demás, quienes podían sentir sus propios intrincados y ennegrecidos interiores surcándola y ensombreciéndola como barcos sobre las aguas. Ahora, al fin, los chicos y el gato [...] se hicieron perfectamente armónicos.* (MISHIMA, 2012: 70)

A lo que se sumará el éxtasis de la sensibilidad a través de la revelación del organismo oculto bajo la piel: “El latir de aquel corazón desnudo situaba al gato desollado en contacto directo y estremecido con la médula del mundo” (MISHIMA, 2012: 71). La mirada al interior del cuerpo siempre nos dirige hacia un proceso de reunión con la realidad en nuestra propia condición existente así como con la finitud, asuntos esenciales a los que su acceso es vedado siempre y cuando no se haga a través de la experiencia física, lo que irremediamente implica la capacidad de ser vulnerado. Diseccionar o desollar es desnudar y al mismo tiempo revelar la materialidad de la que estamos constituidos, por lo que cualquier acto de estas características es una afrenta a la razón que ve cómo pierde la batalla ante la maquinaria del cuerpo humano.

### **2.3.- EL CUERPO EVANESCENTE.**

La enfermedad sigue siendo un poderoso motor creativo para el campo de las artes en todo el mundo que permite abordar cuestiones morales, políticas y sociales o filosóficas. A través de ella se plantea la posibilidad de un relato en muchos casos autobiográfico o desde la visión del Otro con el que afrontar el hecho trágico mediante una puesta en escena poética de la enfermedad. Esta presencia en ocasiones pretende generar un contenido crítico que sirva para sacar al enfermo del estado de Otredad al que se ve abocado en innumerables casos. Partiendo de las políticas de la marginalidad, el arte se sirve del cuerpo para presentar toda una serie de problemáticas que sitúan tanto a los artistas como a los espectadores en el terreno de lo Real lacaniano, jugando entre los límites de lo abyecto que plantea Kristeva en la

década de los ochenta y la presentatividad del cuerpo posmoderno en las prácticas artísticas de los últimos años del siglo XX.

El cuerpo para estos artistas está en un proceso de emergencia, lo que requiere de puestas en escena arriesgadas además de un tipo de obra con el mismo carácter frágil y transitorio que sus autores. Se pretenderá por parte del creador que el espectador experimente una cierta empatía hacia el hecho inapelable de la degeneración física o la muerte, lo que sirve como vehículo catártico para romper las fronteras de la Otredad a la que han sido condenados muchos de ellos como si fueran despojos sociales. Los mecanismos empleados para esta consideración parten desde los albores de la historia y suelen provenir de una asociación de la moral con la enfermedad lo que incurre en la segregación comunitaria del enfermo como apestado o vehículo de contagio.

La imagen del enfermo está cargada de mitología y sus propias diferencias físicas han servido como pretexto para considerarlos aberraciones de la naturaleza o incluso enemigos para la sociedad. Quizás la causa de esto sea que suponen un reflejo permanente de nuestro carácter temporal y mortal alejado de cualquier concepción idealista del ser humano o de supremacía de especie con respecto al resto del mundo. Tanto la animalización del enfermo como su carácter grotesco están dentro del imaginario cultural mundial que relaciona la decrepitud de las ancianas con la brujería o las deformaciones físicas con la encarnación demoníaca, motivo que llevará a la escritora Susan Sontag a enfrentarse a esta metaforización de la enfermedad a través de una publicación. Ella misma padeció un cáncer, por lo que su experiencia desde la Otredad sirve como testimonio para los considerados sanos que en algún momento de su vida pueden pasar al estado de enfermo. Pensar la enfermedad como una parte natural de la existencia rompe con el terror que existe hacia su padecimiento, principalmente infundado por la creencia en la imposibilidad de superación de la misma o en su univocidad hacia la muerte. Sea cual sea el caso, la exclusión discapacitante está más a menudo en las convenciones culturales y sociales que en la propia dolencia.

La percepción de la propia vulnerabilidad propicia la relación con los demás, en quien se hace indispensable encontrar apoyo, lo que favorece la apertura hacia la realidad. Del mismo modo existe el riesgo del ensimismamiento producido por un exceso de consciencia, motivo por el que es recomendable el apoyo externo que evite una clausura interior producida por el miedo al deceso. Si el surgimiento de la experiencia vulnerable es dado por el devenir de la vida, a través de la enfermedad o la muerte inesperada se llega a ella de manera repentina, lo que fomenta una dolorosa apertura al mundo. El surgimiento de la enfermedad es impredecible y muestra el carácter no definitivo de nuestro mundo que viene a redundar en la idea de una fragilidad absoluta de todo lo que nos rodea. La inexistencia de la eternidad prepara un terreno gozoso para poder tener en cuenta el tiempo del que disponemos y nos incita a una experiencia más completa de la vida.

Todo lo que nos rodea está sujeto al devenir y por lo tanto al tiempo, la enfermedad simplemente nos hace presente ese discurrir a través del contacto con lo traumático. En cambio desde el arte podemos tramitar esas mismas cuestiones sin necesidad de exponernos a ser dañados. Mediante obras que refuerzan su carácter orgánico y transitorio, numerosos artistas han hablado de sí mismos o de cuestiones que están presentes desde el inicio de la historia. El arte se ve atravesado por la presencia de la muerte desde el mismo instante en el que según el mito, una joven corintia, con el fin de conservar algo de su amante que partía al amanecer hacia la guerra, dibujó su perfil sobre la pared para poder recordarlo eternamente. La idea de la preservación *ad aeternum* en el arte es uno de los pilares que han favorecido el uso de materiales cuya resistencia permitiera su conservación con el paso de los siglos. En la actualidad existe una precarización de los medios que buscan asemejarse al carácter fugaz de la existencia dándose casos de obras con fecha de caducidad o en las que el tiempo y la degeneración natural son parte de la motivación creadora.

Analizar el impacto que tiene la enfermedad y la muerte en la cotidianeidad no supone una alabanza hacia ambas sino la consideración de ellas como un asunto propio de los seres

vivientes, lo que nos invita a reflexionar sobre nuestra vida y las decisiones que tomamos durante el tiempo del que disponemos. La brevedad de la vida supone el regalo de lo finito y lo irreplicable que se convierten en experiencias únicas que con frecuencia son olvidadas en la vorágine de instantes a la que estamos sometidos en la sociedad actual. Desde estas líneas se pretende presentar ese otro lado de la vida que directamente proviene de nuestra naturaleza material.

### 2.3.1.- *La enfermedad: Contenedor de metáforas.*

De todo aquello traumático que surge del contacto con lo Real lacaniano quizás lo que más produce una honda herida es la enfermedad. Las diferentes etapas que se dan desde el diagnóstico hasta la curación o el deceso son un constante asomarse al abismo de la condición humana. La enfermedad es aquello que nos recuerda nuestra breve existencia, encerrada en un cuerpo que se deteriora, se degenera y finalmente deja de vivir. Es el certificado de que las cosas tienen un tiempo asignado y que nada puede resistirse a ello.

Como una *Vanitas* barroca, la enfermedad atestigua y reúne todos nuestros miedos más profundos. Si durante la Edad Media los miedos iban dirigidos tanto a la vida terrena como al Más Allá, los peores iban dedicados a la posibilidad de un infierno lleno de monstruos y con las más truculentas torturas que durarían para toda la eternidad. En la mentalidad de los campesinos de esta época su existencia estaba plagada de grandes pruebas y terrores: monstruos que devoraban las cosechas, posesiones demoníacas y grandes plagas. Sin embargo, lo que desataba el mayor de los miedos era el castigo eterno entre las llamas del purgatorio. De todo esto queda demostrado que la muerte no les producía pánico, ya que convivían con ella a diario, sino que la existencia ultraterrena fuese igual o peor que la aquí vivida y sin fecha de caducidad.

Sin embargo, desde la Edad Moderna y con especial profusión en los albores de la Contemporánea, la muerte empezó a concitar en su figura todos los miedos. Cada vez más conscientes de la posible no existencia de un Más Allá, el cuerpo comienza a blindarse y protegerse como único bastión posible de existencia. La enfermedad ocupará un lugar destacado en los miedos contemporáneos, pensándose como un purgatorio en plena vida.

La enfermedad ha sido cargada de múltiples lecturas y metáforas, que como bien refiere Susan Sontag en su libro *La enfermedad y sus metáforas / El Sida y sus metáforas*, no hacen sino demonizar al propio hecho. Es necesario ser precavido en las interpretaciones que se le aplican ya que siempre generan imágenes. Nos vale recordar ejemplos como la peste bubónica, que fue planteada como el producto de la ira divina, lo que la convierte en un castigo moral. Cabe destacar que numerosas fuentes citan la creencia de que dicha epidemia fuera propiciada por judíos y brujas con el fin de destruir la cristiandad. La enfermedad ha sido para la religión una de sus más poderosas armas para justificar la presencia de una moral relajada o no acorde a sus dictámenes.

Desde el Antiguo Testamento sería posible proyectar una línea continua hasta nuestros días, finalizando con la irrupción del Sida y la predominancia del cáncer. Esta conciencia punitiva de la enfermedad ha permitido un ataque en dos direcciones: por un lado, al cuerpo y a lo vinculado a él; por otro, a la marginación de lo Otro como portador de enfermedades. Sontag dirá: “Se proyecta sobre la enfermedad lo que uno piensa sobre el mal, y se proyecta a su vez la enfermedad (así enriquecida en su significado) sobre el mundo” (SONTAG, 2013: 72).

Por este motivo la enfermedad ha sido vinculada a la brujería e incluso ha formado parte del imaginario colectivo como aberraciones monstruosas y fantásticas. El doctor en antropología Hodayun Sidky analiza el rol que drogas naturales y enfermedades tuvieron en casos famosos de posesiones, brujería y licantropía. Las posesiones demoníacas que afirmaban exorcizar no eran más que el efecto de hongos alucinógenos o desórdenes mentales tales como la

esquizofrenia o el Síndrome de Tourette. De hecho, sostiene que las visiones de demonios que San Antonio tuvo no fueron más que producto de una intoxicación por cornezuelo de centeno, conocido como ergotismo, y que afectó a buena parte de la población europea (SIDKY, 2012: 172), donde se llegó a conocer como ‘fuego de San Antonio’. Esta enfermedad se caracteriza por alucinaciones, espasmos y en algunos casos gangrena, así como una sensación de frío y calor intensa, lo que daría pie a que se pensara como algún tipo de posesión infernal. Este mismo autor recoge la posible -aunque criticada- teoría de que un brote de ergotismo pudo darse en Salem en 1692, desembocando en la ampliamente narrada cacería de brujas de dicha localidad (SIDKY, 2012: 175). En el caso de los supuestos hombres lobo se suele vincular nuevamente a otras enfermedades mentales como la ‘licantropía clínica’ en la que el paciente cree haberse convertido en lobo. También existen otras enfermedades que pueden fácilmente ser vinculadas a la figura del hombre lobo, como ciertos grados de autismo infantil en los que el niño prefería deambular en plena noche, desnudo, y con respuestas agresivas mostrando los caninos superiores al igual que los lobos; o que estos animales salvajes enfermos de rabia -como la mítica bestia de Gévaudan (SIDKY, 2012: 223)- que atacaban a humanos desarrollando estos la misma enfermedad, lo que hacía que la población creyera en la posibilidad de la transmisión de las características de la fiera (SIDKY, 2012: 246), dando lugar al pensamiento de que la licantropía se transmitía por la mordida de un hombre lobo. También son más comunes en su vinculación el Lupus y la Hipertrichosis Lanuginosa, que hará que esta última sea conocida como Síndrome del Hombre Lobo por la particularidad de una desmedida excrecencia capilar en todo el cuerpo (VINOGRADOFF, 2015). Estos casos han sido frecuentemente representados tanto en el arte como en los *Freak Shows*, convirtiendo a sus enfermos en criaturas de circo.

La enfermedad ha sido muy vinculada con la parte extraña y maravillosa de la naturaleza, capaz de generar semejantes anomalías. Esto motivará que Carlos Eduardo Figari incluya esta característica como uno de los cinco grupos que relaciona a lo abyecto, en concreto al relativo al horror o la reverencia a lo divino:

*Lo que huye tan explícitamente a los límites de lo humano, como lo transgenérico, resulta en una ambivalencia tal, que bien puede situarse en la animalidad o en lo sobrenatural. Muchas culturas, especialmente africanas o sudamericanas, atribuían a las personas que tenían alguna manifestación física peculiar (lo que se denominaría actualmente como deformidad), o aquellos que de alguna manera transgredían los límites impuestos socialmente para cada género (entendido el género como roles funcionales a actividades de esa cultura) como “manú”, como liminar entre lo humano y lo divino. (FIGARI, 2009: 134)*

Un ejemplo de todo esto nuevamente nos retorna a la Edad Media, una época donde el pensamiento mágico y metafórico destacó con creces. La lepra, al ser una enfermedad que implica la putrefacción de la piel, era vista como un castigo divino que mostraba una corrupción interior (moral) seguida de una corrupción exterior del cuerpo, convirtiendo al paciente en un ser marcado externa e internamente. Diana Obregón Torres recoge el pensamiento de los Padres de la Iglesia que relacionaban la lepra con pecados como “envidia, hipocresía, lujuria, malicia, orgullo, simonía y calumnia, entre otros vicios” (OBREGÓN TORRES, 2002: 53). Esta revelación del secreto a través de la podredumbre de la carne suponía una violación a las leyes naturales y de Dios, lo que producía un alejamiento del resto del cuerpo social. En ese instante pasaban a ser Otro, con el riesgo pertinente de infección, y la conversión en algo de lo que protegerse. Dentro de estas técnicas de defensa la más ‘eficaz’ y por lo tanto común era la segregación. Una propuesta propia del pensamiento epidemiológico llevada al extremo. Para Michel Foucault la marginación del leproso se corresponde con un modelo de “comunidad pura” (FOUCAULT, 2002: 120), donde se aleja aquello que pone en riesgo la integridad de la sociedad, oponiéndolo al sistema de control y vigilancia desarrollado para luchar contra

la peste. Sobre esta última añade el matiz del registro y análisis, por el que los individuos son constantemente vigilados. Partiendo de estos ejemplos que suponen los mecanismos de control sobre los enfermos de lepra y de peste en la Edad Media, el filósofo francés alude al panóptico de Bentham como la arquitectura representativa de este sistema represivo, y que será uno de sus pilares sobre el estudio de la Sociedad Disciplinaria.

Los leprosos eran expulsados de las ciudades y condenados a vagar por los caminos y senderos, teniendo prohibido el contacto con otras personas a menos que fuesen otros enfermos y sin más casa que los leprosarios, consagrados a San Lázaro. Resulta paradójico que el santo patrón de estos enfermos sea aquel habitante de Betania al que Jesús resucitó tras varios días enterrado y cuyo cuerpo, se dice que ya había empezado a descomponerse. Obregón Torres también cita otras referencias en el Nuevo Testamento de enfermos de lepra, que como dice, llegaron a ser llamados *lázaros*, lo que supondría una “alegoría a la promesa del paraíso a los leprosos” (OBREGÓN TORRES, 2002: 57). Es curioso que por este hecho para algunos representaran a personas tocadas por la gracia de Dios, que soportaban el peso de los pecados para redimirlos, al igual que hizo Jesús. Los leprosos son el perfecto ejemplo de exclusión por motivo de enfermedad como también recuerda Foucault:

*En el fondo de los esquemas disciplinarios la imagen de la peste vale por todas las confusiones y los desórdenes; del mismo modo que la imagen de la lepra, del contacto que cortar, se halla en el fondo de los esquemas de exclusión.* (FOUCAULT, 2002: 120)

A estos enfermos se les hacía un ritual, la *Separatio Leprosorum*, por el cual morían para la sociedad<sup>7</sup>, quizás una de las costumbres que más cruentas pueden resultar a nuestros ojos. El leproso era ‘enterrado’ vivo, por lo que era una muerte en vida, una especie de espectro que deambulaba por los caminos. Durante el ritual portaban una túnica negra con un velo sobre la cabeza, se le echaban tres paladas de tierra sobre su cabeza y a su conclusión se le recitaban una serie de prohibiciones y se pronunciaba la frase *sis mortuus mondo, vivens iterum Deo*, que significa ‘has muerto para el mundo, ahora vives de nuevo para Dios’. Tras el ritual les eran entregados unos ropajes rasgados de color gris (o rojos, para evitar que se vieran las emanaciones sanguinolentas producidas por las llagas), unos guantes, un pañuelo, un sonajero, carraca o campana con el que avisar de su presencia a los demás viandantes, un bastón para ayudarles en el camino, y un sombrero que podía tener una tiras de color rojo que ocultaban parte del rostro y que se asemejaban a regueros de sangre. La sola apariencia del leproso era terrorífica, siendo condenado a la absoluta marginación y debiendo ‘predicar’ su enfermedad, con el fin de mantener alejados a los ciudadanos sanos. En este personaje se subsumen todos los miedos hacia la figura del Otro, que es expulsado a un estado de segunda ciudadanía o alejado de lo cultural pasando a formar parte de la naturaleza, donde la fantasía se une con lo monstruoso y lo pavoroso.

En los años ochenta del pasado siglo se reactivó esta concepción premoderna de la enfermedad con el Sida, y es que como afirma Sontag: “Cualquier enfermedad importante cuyos orígenes son oscuros y su tratamiento ineficaz tiende a hundirse en significados” (SONTAG, 2013: 71). Esta enfermedad conocida como Síndrome de la Inmunodeficiencia Adquirida fue uno de los motivos controversiales de los últimos años del siglo XX. Por primera vez tras muchos años sin sufrir grandes epidemias y acostumbrados a un cierto optimismo médico, surgió una enfermedad que era difícilmente controlable y que se expandía a un ritmo vertiginoso afectando a colectivos específicos como el de los homosexuales y los drogadictos. El artista Javier Codesal dirá: “el Sida hacía crisis en los márgenes de la normalidad, levantaba metáforas terribles que se arrojaban sobre los enfermos o sobre los colectivos que supuestamente lo padecían en exclusiva [...]” (ALCAIDE, 2015: 103). El hecho de que estos grupos de riesgo fueran los atacados principalmente por el virus los colocó en la diana

---

<sup>7</sup> Aprobado en 1179 por el Tercer Concilio Laterano, aunque existen indicios de prácticas anteriores.

del pensamiento conservador de Reagan y otros líderes que moralizaron el sentido de una enfermedad que con el tiempo fue demostrando que podía afectar a cualquiera.

El enfermo de Sida adquirió el estigma que los leprosos tuvieron en la época medieval, siendo los apestados de la nueva sociedad. La Otredad de la condición social o sexual se manifestaba a través de la Otredad inmunológica. La sociedad intentaba expulsar a aquellos agentes contaminantes que ponían en riesgo su propio sistema de salud, irónicamente, los enfermos de Sida veían sus fuerzas mermadas y finalmente fallecían porque su propio sistema inmune era incapaz de luchar contra los patógenos externos. La invisibilidad de esta nueva 'invasión' suponía la puesta en jaque del sistema, que se veía atacado por numerosos frentes sin tener capacidad de respuesta.

La mitología del Sida ha dado lugar a creencias variadas sobre su contagio, la sintomatología o su tratamiento, produciendo nuevamente la temida metaforización a la que Sontag alude. Los sidosos se convirtieron así en los nuevos excluidos, que lejos de representar un estatus social pudiente y elegante, con ciertos aires de dandismo, como ocurriera con los sifilíticos y tuberculosos en el siglo XIX, es la expresión de la condición más abyecta, en el sentido de vil, para una sociedad espantada por la muerte y el contagio. Este planteamiento 'bélico' de la enfermedad (invasión, ataque, colonización,...) implica la violencia del rechazo, el posicionamiento 'enfrente', y no 'entre'; visión militar que mantiene Sandino Andrés Núñez, quien confirma esta oposición a través de la ortopedia, al igual que hará Foucault.

Contra esta oleada de rechazo serán muchos los artistas que planteen obras al respecto, destacando colectivos surgidos en Estados Unidos como el *Group Material*, *Gran Fury*, o *Act Up*. En sus propuestas pretenden visibilizar la realidad del paciente a través de acciones en el ámbito público. En sus obras se suceden manifestaciones, eslóganes, panfletos y vallas publicitarias (hecho que sin duda influye en el trabajo del cubano Félix González-Torres), partiendo de un lenguaje muy cercano a la calle y en el que el texto de concienciación tiene una relevancia clave. El arte para estos grupos tiene una incidencia real en el cotidiano, no sólo constituye un reflejo o un deseo, sino que se inscribe dentro de todas las políticas sociales de la misma. Sus propuestas están claramente ideologizadas, donde la actualidad es una de las características de un trabajo realizado sincrónicamente al momento que vivieron. Especialmente duras fueron las críticas al presidente Reagan, quien destacó por su inacción política ante esta enfermedad.

La ocultación de los casos y el miedo generado al desvelar la condición de enfermo llevó al colectivo *Gran Fury* a realizar dos obras que hablan por sí mismas de este miedo a la exclusión. En la obra *Silence=Death* (1987) vemos un triángulo rosa compuesto de neones, asumido como símbolo del colectivo gay, bajo el cual se ve escrito el mismo eslogan que da título a la obra. Este mismo tema es tratado desde la perspectiva de la sensación de culpabilidad volcada sobre los infectados de VIH y que les lleva a crear un cartel en el que se ve el logo que representa al gremio de los médicos con las serpientes enroscadas en torno a un báculo, junto con el eslogan *All People with AIDS are Innocent*, que de nuevo será epónimo de la obra. A la vez el *Group Material*, con un trabajo altamente comprometido con la política, realizará en 1987 una exposición titulada *Resistance: Anti-Baudrillard*, en cuya invitación aparece una imagen de Catherine Allport donde representa el sepelio de un joven organizador de la UDF (United Democratic Front) en Sudáfrica. Es conocido el escepticismo de Baudrillard en torno a la postmodernidad, siendo conocidos sus trabajos reflexionando sobre el estructuralismo. Pero el hecho por el que se plantea la relación entre Baudrillard y el *Group Material* aquí es que el pensador posee una postura claramente prejuiciosa y muy cuestionable. El francés relaciona el Sida a la existencia de grupos cerrados e incestuosos, entre los que el contagio y la viralidad surgen como una irrupción casi necesaria del Otro: "Quien vive por lo mismo perecerá por lo mismo" (BAUDRILLARD, 2000: 10).

Durante estos años serán muchos los artistas que a título personal aborden la problemática del Sida. No solamente hablan en tercera persona del hecho sino que son protagonistas de su propia historia, ya que en numerosos casos eran enfermos y perecieron a causa de ello. Baste

recordar a Keith Haring, Pepe Espaliú, Félix González-Torres<sup>8</sup>, David Wojnarowicz, Robert Mapplethorpe o Liliana Maresca. Es precisamente este giro hacia la experiencia autobiográfica la que convierte estos documentos en testamentos vivientes de una generación asolada por la enfermedad, la muerte y el rechazo. Varios de estos artistas trabajarán con la fotografía documentando imágenes de su propio deterioro o incluso mostrando su paso a la muerte. Con dos perspectivas diferentes se acercarán a este tema Mapplethorpe y Wojnarowicz. El primero con su obra *Self-portrait*, ejecutada en 1988, acerca el cráneo que corona el bastón al objetivo de la cámara mientras que él se aleja y difumina en la propia imagen. Por otro, Wojnarowicz, se presenta en *Untitled (face in dirt)*, obra de 1990, como un muerto en vida, enterrado. En esta obra podemos trazar una línea que nos conduce al rito de la *Separatio Leprosorum*, traído a nuestros días con la contundencia de la cámara fotográfica, que aquí actúa como registro de la realidad. Esta agonía contada por los protagonistas queda dramáticamente atestiguada en estas líneas del diario personal de David Wojnarowicz: “Estoy desapareciendo. Estoy desapareciendo pero no lo suficientemente rápido” (KRULWICK, 2011).

La fragilidad de la obra de González-Torres reside en la permanente ‘presencia’ de la ausencia, puesto que, aquello que estuvo y dejó huella forma parte del imaginario del cubano. La continua alusión a la pérdida y a la degeneración se ve plasmada en las pilas de papel, en



Figura 2.3.1.1.: David Wojnarowicz, *Untitled (Face in Dirt)*, 1992-1993.

---

<sup>8</sup> Véase el anexo “Políticas de lo social a través de la vulnerabilidad: los casos de Pepe Espaliú y Félix González-Torres”.

las montañas de caramelos, en las bombillas, en los relojes y en los puzzles que se mantienen unidos en una estabilidad más que cuestionable. El pavor a la soledad, a la desaparición y a la nada hacen que las piezas recuperen el material sustraído, como en un ciclo infinito en el que el proceso es la excusa creativa. La infinitud de las montañas de papeles como *Untitled (Double Portrait)* de 1991 es una aproximación a la finitud mediante la presentación de su antagonico, enfatizado precisamente en la representación minimalista de los dos círculos impresos en tinta dorada que se unen formando lo que bien pudiera ser un símbolo del infinito tanto como la representación del doble amoroso, la pareja que se hace uno. Conforme la obra desaparece ésta empieza a actuar como catalizador social y es regenerada -tanto física como intelectivamente- factor que favorecerá la diseminación viral de su contenido. El amor y la muerte aparecen unidos en la obra de Félix González-Torres a través de la fragilidad, que se trataría del gran motor generador tras su trabajo, aderezado con unas altas dosis de poética.

A todos ellos les caracterizan varias condiciones: La pertenencia a algún colectivo marginado, como el homosexual o el inmigrante; un alto compromiso social con especial detenimiento sobre lo privado y lo público, el cuerpo como terreno de experimentación artística al igual que una remisión permanente a lo orgánico, la realidad como principio y fin autosuficiente, o finalmente una cierta urgencia en sus propuestas mayoritariamente sobrevenidas por la irrupción de la enfermedad, que viene a sumarse a la reflexión sobre el paso del tiempo y la muerte.

La importancia de este relato autobiográfico es la capacidad de poetización de toda la experiencia traumática por la que estaban pasando, generando interpretaciones que se desligaban del Yo con el fin de dejar un hueco para que el espectador ocupara ese lugar. Desde la sinceridad muestran planteamientos que nos acercan a la experiencia de lo Real, pero con la seguridad de la distancia, de la que es garante el arte aún cuando actúa como mediador de recuerdo de la fragilidad humana -Arte = Memento mori-. Nos presentan los inconvenientes de la existencia humana a través de medios que se deterioran igual que ellos, que desaparecen, y a la vez nos muestran el lado más oscuro de la vida que deja una profunda huella en nosotros. Esta tónica es la que puede verse en gran parte de la producción plástica que aporota, donde la experiencia de lo frágil a través del cuerpo herido es una constante en los trabajos realizados durante el transcurso del *Máster en Arte: Idea y Producción* enfatizando la posibilidad del trabajo sobre la experiencia personal pero destinada al ámbito de lo social, permitiendo huecos para que el espectador pueda completarlos con su propia experiencia.

Dentro de esta corriente, podríamos destacar a una serie de artistas que también han trabajado sobre el cuerpo como soporte de la realidad poniendo en valor esos 'otros cuerpos' que desafían a los límites de la naturaleza. En estos cuerpos se expone la crueldad de la realidad, su azar, o su injusticia; aspectos inevitables que no dejan de ser el precio que se ha de pagar por la propia existencia. Es precisamente en la diferencia donde podríamos ver la esencia constitutiva de la realidad, la vuelta hacia lo que realmente importa porque sucede y permea en todos los estratos. Nos referimos, por ejemplo, a lo que socialmente se engloba en el concepto de 'discapacitados', que históricamente se han ubicado entre el monstruo y la maravilla de circo. Entre los artistas que abordan este asunto se encuentra Marc Quinn, que reflejará la discapacidad en una serie de obras titulada *The complete marbles* (1999-2005). Con una técnica hiperrealista y buscando una estética similar a la del escultor neoclásico Antonio Cánova, Quinn retrata a una serie de modelos discapacitados a los que les falta algún miembro. El propio artista vincula esta mutilación a la de las piezas originales romanas a las que por el paso de los años y las vicisitudes acontecidas les falta también algún tipo de extremidad. A través de una deificación de estas personas se les reconoce su lucha contra la adversidad, proponiéndolos como ejemplos en la sociedad, a pesar de haber sido marginados por su propia condición. Del mismo modo, el discapacitado no lucha contra la realidad sino que participa de ella porque se siente parte de ella, su lucha es contra la construcción intelectual humana que los separa precisamente por su 'relativa' adecuación a lo establecido como convencional y hegemónico. Quinn precisamente cambia el modelo de ideal establecido culturalmente, dando un espacio para lo diferente. Cada una de las esculturas posee el nombre

del modelo, individualizándolas y creando un interesante discurso entre lo eterno y lo efímero, al usar mármol, un material altamente resistente para mostrar las flaquezas del cuerpo frágil. Estas obras se plantean como un mensaje al futuro donde no existen cánones de cuerpos ideales, sino cuerpos que una vez existieron y que recordarán nuestro carácter vulnerable y orgánico.

El cuerpo frágil de Hannah Wilke y Jo Spence vuelve a ser presentado a través de la irrupción de la enfermedad y el deterioro progresivo del cuerpo. Ambas artistas fotografiaron los cambios que sufrieron sin negar la posibilidad de mostrar la afección psicológica que ésta tuvo en ellas o incluso imágenes de su lecho de muerte. Paradigmático será el caso de Wilke, quien trabajó la sexualidad femenina desde los comienzos de su producción usando su esbelto cuerpo para ello. En el transcurso de la enfermedad veremos este cuerpo deshecho y deformado, herido, acotado y despojado de la sensualidad que una vez tuvo. En su serie *Intra-Venus* (1992-1993) se combina el absurdo con la muerte apareciendo su figura como el lugar donde se concita la fragilidad que siempre trabajó de una manera delicada. Richard Vine, citando a la propia artista, coloca de relieve el compromiso social que lleva a la norteamericana a la realización de este particular diario de enfermedad, cuando afirma que pareciera que al enfermo se le desposee de la posibilidad del habla y de la fuerza de su imagen siendo ocultado “como si la muerte fuera un motivo de vergüenza personal” (VINE, 1994). La imagen del enfermo lucha contra la construcción socio-cultural que ha sido volcada sobre éste, proclamando y reafirmando su existencia como parte de una realidad imposible de separar de la vida.

En la sociedad actual, la primacía del instante ha acabado por imbuirnos dentro de un torbellino por el que quedamos aislados del mundo en una espiral narcisista en la que el propio Yo queda consumido por la imagen del Yo, algo que ya preconizaba Baudrillard. Nuestro contacto con la realidad -permanentemente mediado- nos conduce hacia la absoluta desconexión con aquello que nos hace existir como entes físicos. Por ello, la enfermedad se plantea como una ruptura de la burbuja protectora y distante que nos rodea, un desnudamiento al mundo en el que somos vulnerables a los demás, donde los otros pueden vernos. Ver es ser aprehendido, lo que deviene en la consciencia de la fragilidad, como se puede deducir en Lacan. Ver y Ser-Vistos es propio del mundo donde el diálogo es la relación más directa con lo real, y en cuya mediación entra el tiempo como factor clave. Mirar al enfermo es mirar al Ser hecho sustancia y al Tiempo encarnado; no hay convenciones ni entelequias que intenten subsumirlo dentro de interpretaciones indescifrables: el cuerpo *se hace presente*.

El arte permite una entrada al diálogo y a la herida, al descubrimiento sutil del contacto con el mundo a través de su presentación. Por ello es necesario un arte que surja de la experiencia vital y que remita a la vida. La asimilación arte-vida tan proclamada desde hace varias décadas no sólo debe entenderse como una pretensión de que el arte entre en lo cotidiano sino que debe ir más allá y adquirir las características de la propia vida. Una de las cualidades imprescindibles que ha tomado es la de hacer presente el tiempo *presente*, y dotar de conciencia al espectador, una conciencia que le lleve a su propia corporeidad, que le remita a su propio existir y devenir. El cuerpo es el lugar de la cuarta dimensión física, el espacio-tiempo se reúne dentro de cada uno de nosotros, ya que participamos de ambas y percibimos su rango de acción. En este mismo campo se desarrolla la enfermedad, en el de la urgencia y la reflexión sobre nuestra propia materialidad, que no es más que la remisión hacia un mundo sustancial, que nos iguala al resto de elementos del mundo y nos hace partícipes de la belleza que existe en el mutar de las cosas, ajeno a la reduplicación de instantes que por el hecho de superponerse a sí mismos entran en un proceso de colapso donde se pierde la percepción del tiempo. En cambio, a través del arte, podemos velar por proteger una realidad que sea capaz de generar poesía en su propio fluir, perderse, desaparecer y morir, como ocurre con la propia naturaleza porque es la materia de la que estamos hechos.

Dentro de este trabajo de visibilización del enfermo, no como enemigo o despojo, sino como ser viviente, se engloban la mayor parte de las obras que apporto. En ellas el trabajo parte de la

propia narración autobiográfica usando mi cuerpo como laboratorio creativo donde se reúnen conceptos mencionados en páginas anteriores así como algunos que serán desarrollados en el próximo capítulo. Analizar la enfermedad desde la creación supone un arduo proceso de autorreflexión que implica ciertas dificultades, sobre todo de carácter psicológico, que implican el desdoblamiento del Yo y la observancia como Otro. Esta exteriorización es delicada ya que puede incurrir en un ensimismamiento nocivo para el propio individuo, por lo que requiere de periodos de separación del hecho en sí en los que se materializa toda la especulación previa. El sistema de trabajo por proyecto ayuda a una correcta gestión de los mismos permitiendo la total adecuación entre la carga teórica y la imagen artística. En todas las obras que conforman el Trabajo Fin de Máster existe la voluntad de trasladar el hecho traumático que incide en el individuo en un hecho que pueda generar una conexión empática en el espectador, intentando evitar una reacción de conmiseración en pos de una presentación poética de la propia fragilidad de la vida y de nuestra condición de seres finitos. Los recursos de los que me valgo para ello van desde la presentación del cuerpo como soporte donde actuar de manera plástica, a la generación de cierta sensación de indefensión ante la enfermedad. Cada obra pretende ajustarse al medio que enfatiza el discurso planteado así como un claro interés en el espacio y la grafía como medios para presentar la enfermedad.

En el caso concreto de la obra *Alle Guten, Alle Bösen- Todo lo bueno, todo lo malo* (2016) perteneciente al ciclo dedicado a la *Oda de la Alegría (An die Freude)* juego con la presentación de un autorretrato ejecutado en barro cocido, material histórico que surge de la tierra y que a pesar de su dureza es un soporte altamente frágil. La textura de la obra es descarnada, con un gesto rápido donde las luces y las sombras sirven para construir la superficie de la piel, violentada y no pulida. Esta discontinuidad se sirve de la propia discontinuidad del cuerpo, elidido, para quedarse con la única representación de la cabeza, lugar donde se une lo físico con lo metafísico. Esta obra posee la posibilidad de ser colocada de diferentes posiciones: sostenida en el paramento por un agarre ubicado en la parte posterior, pendiendo de un hilo que atraviesa dos orificios ubicados en el cuello, sobre peana a la manera clásica o en el suelo, contactando de manera directa con la tierra. Para este trabajo partí de la iconografía cristiana de la decapitación del Bautista, tema ampliamente tratado durante el Barroco en toda Europa y que tuvo especial calado en Sevilla, donde podemos encontrar una veintena de representaciones del tema por autores como Felipe de Ribas, Gaspar Núñez Delgado o Martínez Montañés, entre otros.

Este trabajo puede verse seguido por la pieza instalativa *Oh Freunde, nitich diese töne!-¡Oh amigos, no en esos tonos! #2* (2016), perteneciente al mismo ciclo anterior. En ella la fragilidad es abordada desde la propia inestabilidad del montaje donde un palé de madera, representando el cuerpo translúcido de la medicina, queda suspendido del techo por una polea y una soga atada a la pared como si se tratara de una lámpara escenográfica. El componente lumínico de la pieza proyecta ambos espacios, interior y exterior, hacia una concepción evanescente y sutil, que recuerdan a una construcción propia de la escenografía. La emergencia de la luz revela una interioridad ocultada, al igual que sucede con el cuerpo, la enfermedad o la muerte, que se ve puesta en precario con esta ilusión desestabilizante.

El componente de lo oculto y lo excluido es el que está presente en *Seid, umschlungen, millionen!-¡Abrazaos, millones de seres! #2* (2016) donde se recurre a la interpelación de un espacio liminal que genera un adentro y un afuera, que produce una inquietud en el espectador similar a la que pueda producirse al ver una cicatriz o una deformación sobre un cuerpo. El número de puertas también alude al concepto de asimetría o anormalidad, ya barajado por los filósofos de la antigüedad y que encontraban en ella una cierta carencia de orden natural. La búsqueda de la representación metafórica de este hecho proviene de mi propia concepción corporal, que debido a los avatares de mi enfermedad ha devenido no sólo en un cuerpo herido sino deformado y en el que el eje gravitatorio no se corresponde con el centro del cuerpo convencional.

Como puede comprobarse, la enfermedad ha sido relacionada con aquello que debe ser temido y que se agazapa en la oscuridad o en la salvaje naturaleza estimulando tanto la fantasía como el rechazo durante miles de años. La lucha contra esta carga metafórica tan negativa se realiza desde dentro de la misma a través de numerosos sectores, pero es especialmente prolífico el terreno artístico por su capacidad para producir contra-imágenes cuya propia poesía -o inclusive mediante su total ausencia-, se plasme toda aquella realidad que ha sido abyectada por el hecho de ser inexorable. El planteamiento vitalista que surge ante la experiencia fatal es el que permite una aproximación plenaria a nuestra existencia, hecho que nos sitúa ante la consciencia de la dimensión espacio-temporal del acontecer.

### 2.3.2.- *Homo Vulner.*

‘Todos morimos de la misma enfermedad: la vida’

Marcelino García, biólogo.

La enfermedad, como parte inherente a la existencia y al cuerpo, supone un contacto con la vulnerabilidad, actitud que favorece una especial predisposición para retornar a lo terrenal. Si partimos de la premisa que dice que no poseemos un cuerpo sino que somos un cuerpo, podemos delinear toda una serie de pautas o etapas que nos acercan a esa toma de conciencia, como por ejemplo el famoso estadio del espejo lacaniano en el que la vista es el órgano por el que se produce la primera distinción de los límites de la figura propia. Otro estado próximo al de Lacan alude a la conciencia de lo abyecto, como sugiere Kristeva, precisamente a través de los residuos y excrecencias corporales, como se ha señalado con anterioridad. Del mismo modo, se debería citar la importancia que tienen tanto la experiencia espacial como el tacto para el correcto desarrollo motor y psíquico del infante que mediante la exploración del espacio y las sensaciones térmicas o texturales le dan prueba de la existencia de otros cuerpos. Dentro de estas categorías quizás habría que añadir la conciencia del dolor, que se encarga de mostrar aquellas partes que nos conforman y de las que no somos conscientes hasta que sentimos que algo no va bien en ellas. El dolor nos pone ante la presencia de lo vulnerable, adquiriendo también el conocimiento de nuestra propia fragilidad: “Cuando sufro un dolor, del orden que sea, me doy cuenta que existo, que estoy en el ser, [...]” (TORRALBA ROSELLÓ, 2010: 30). Este pensamiento bien podría enfrentarnos al modelo ontológico cartesiano por el que el dolor nos permite discernir que pertenecemos a lo real y ningún genio malicioso nos está engañando. En cambio, sí es interesante que se constate que a través del dolor podemos llegar a tomar consideración de nuestra propia fisicidad, independientemente de que podamos ver o no el lugar donde se está produciendo. Igualmente, la experiencia dolorosa nos confiere una cualidad de carácter emocional imposible de adquirir por otros medios. Me refiero a la empatía, que ya ha aparecido en otros apartados. La adquisición de la empatía proviene por la capacidad de sentir con respecto al otro. La raíz que comparte tanto empatía como simpatía o apatía es su origen griego, *Pathos* que alude a lo sufriente. Es propia de los humanos -y de algunas especies animales- esta facultad de compartir el peso emocional y generar un vínculo con el otro ser doliente. Son conocidos ciertos casos de psicopatía y torturadores que desarrollaron su conducta patológica por la incapacidad de experimentar empatía con sus víctimas, lo que no les producía ningún tipo de respuesta emotiva y les llevaba a un sadismo sin parangón.

Hay un momento clave para esta entrada abrupta en la realidad que supone la enfermedad, me refiero al diagnóstico, que se asemeja al puñal absurdo que atraviesa el corazón cuando menos lo esperamos. A partir de este instante el contacto con la experiencia traumática es continuo, mostrando el innegable estadio trágico de la existencia humana. La percepción de la propia vulnerabilidad surge irremediamente de una forma inesperada, motivo por el que

estas experiencias tienen una afección tan significativa en la psique del enfermo. El saber el sentido del fragmento, del funcionamiento maquinal del cuerpo, de sus flujos y cambios, o del deterioro progresivo supone un despertar de la conciencia que nos saca del estado de espectadores del mundo para formar parte de ese mundo. Con el diagnóstico mente y cuerpo quedan evidenciadas como una sola sustancia. No hay psique que se separe del cuerpo como si de un ojo o mente separada se tratara, sino de la revelación de un ente corpóreo existente, con unos límites bien definidos como anuncia Aurora Fernández Polanco (FERNÁNDEZ POLANCO, 2007: 14). El cuerpo nos remite a nuestra propia objetualidad, a la otredad reinante en la mirada en el espejo, lo que es lo mismo, a partir de nuestra representación tener el conocimiento de nuestra propia presencia. Sin cuerpo no hay identidad, por lo tanto todo aquello que modifique o atañe al cuerpo está teniendo un efecto directo sobre nuestro propio ser. La distinción Aristotélica del piloto que comanda el cuerpo ha quedado demasiado atrás, argumento que el arte se ha encargado de abordarlo casi desde sus comienzos, y es que “[...] la corporeidad nos remite directamente a nuestra carne” (FERNÁNDEZ POLANCO, 2007: 25). Por este motivo las protestas de carácter sociopolítico vinculadas al cuerpo pasan por la representación directa del mismo, y desde los años setenta se suma el cambio al modelo de presentatividad contemporánea. La obra de la artista Mara León -730- alude precisamente a través de su propio cuerpo enfermo al cuerpo de todos. A pesar de la particularidad de la falta de un pecho, al no mostrar su rostro permite la identificación de todas aquellas mujeres que han sido mastectomizadas y están a la espera de la reconstrucción plástica. Con un mecanismo similar al empleado por diversos artistas, la plasticidad de un espacio aséptico no le quita crudeza al hecho retratado.

Tras el diagnóstico el paciente no sólo es consciente de su cuerpo como ente físico, sino también de su propia temporalidad, y por ende, de la efimeridad de la naturaleza. Esto queda concretado en el carácter urgente del film de Akira Kurosawa *Vivir* realizada en el año 1952. Esta película comienza con una radiografía del estómago del protagonista, cuya transparencia insinúa la revelación a través de mecanismos técnicos médicos de la fatalidad: la presencia del cáncer. Durante el primer tercio de la historia se presenta a Kanji Watanabe, funcionario del estado con una vida gris y anodina, que es descrito por el narrador como un muerto en vida. Viudo desde hace veinticinco años, realiza un trabajo monótono y repetitivo, convive con



Figura 2.3.2.1.: Akira Kurosawa, *Vivir* (Fotograma), 1952.

su hijo y con su nuera, quienes llevan una vida al margen de la suya a pesar de residir en la misma casa. El mundo de Watanabe es brutalmente zarandeado cuando es diagnosticado de cáncer, lo que produce una reacción de pavor en el protagonista.

Inmediatamente a continuación se muestra a los médicos comentando el tiempo de vida que le queda al funcionario, y formulan -de manera retórica- preguntas sobre qué harían si les quedara un breve plazo de vida. Una enfermera responde con ironía: 'Hay veneno en la estantería'.

Los tres personajes que componen esta escena son una clara representación de varias respuestas posibles con respecto al advenimiento de la fatalidad. Por un lado vemos al médico, que niega al paciente su destino alegando que es una simple úlcera aun sabiendo que padece un tumor maligno, pero que posteriormente habla banalmente del hecho mientras fuma en la consulta, lo que representa una metaforización de la dolencia al tratarla como un tabú incluso para el propio enfermo; por otro, encontramos la visión nihilista de la enfermera que plantea con sorna la posibilidad de acabar con la agonía que puede llegar a suponer la enfermedad de manera inmediata, alentada por el miedo al conocimiento del próximo deceso; en último lugar, el joven médico, enciende nuevamente el negatoscopio y vuelve a examinar la radiografía, dudoso y aterrado por el desenlace de las cuestiones, lo que supone la vuelta hacia sí para comprender lo que está ocurriendo, que quizás deba ser entendido como la incredulidad.

Hay una escena tremendamente elocuente, con un montaje extraordinario que bien podría recordar al cine americano de los años cuarenta, en la que Watanabe retorna a casa desde el hospital, absorto del mundo, vuelto enteramente hacia sí, tras haber sido golpeado con la rotundidad de la enfermedad y la muerte. Durante estos breves planos el protagonista es filmado en una abarrotada avenida incesantemente rodeada de vehículos, así como de un edificio en obras. Desde que comienza la escena hasta casi el final se prescinde del sonido, lo que habla de la intimidad y la completa abstracción por la que el enfermo pasa justo después de conocer su cambio de estado: de sano a enfermo. Es consciente de que ya no puede matar el tiempo, como frecuentemente hace en su trabajo mirando el reloj de bolsillo, sino que va en contra del tiempo, en una carrera que no podrá ganar, ya no hay tiempo que perder cuando no hay tiempo. "En la enfermedad el hombre se siente a sí mismo como a un extraño" (TORRALBA ROSELLÓ: 2010: 29), y eso es lo que Kurosawa representa en esta imagen patética, de un hombre empequeñecido que desaparece a la vista de toda ciudad. Es un ser que ha sido enajenado de la realidad que anteriormente conocía y ahora se encuentra en otro estadio por el que la experiencia límite le modifica tanto física como psicológicamente.

Kurosawa plantea un permanente diálogo entre las máximas del *carpe diem* y el *memento mori*, como el hilo conductor de esta obra. No puede dejar de cuestionar nuestra finitud como seres vivos, algo ya presente y que no deja de inquietarle en otras obras maestras como *Trono de sangre* (1957) o *La fortaleza escondida* (1958), donde, al igual que en *Vivir*, alguno de sus personajes entona un canto casi fúnebre, con una puesta en escena principalmente vocal que no deja de recordar al teatro noh japonés. Watanabe, el personaje interpretado por Takashi Shimura, pretende encontrar el sentido de la vida precisamente a través de la fugacidad de la misma. Sólo se encuentra la vida cuando se afronta la muerte, podría ser otra de las enseñanzas del film, enfatizado por la frase que un escritor, un personaje oscuro que le acompaña como un 'Mefistófeles sin necesidad de pago', en una escena que bien recuerda al *Fausto* de Goethe o a la lúgubre caminata de los protagonistas de *Luces de bohemia* de Valle-Inclán: 'el hombre descubre su verdad en la desgracia'.

El clímax de la obra transcurre sin el protagonista, cuya muerte es narrada tras una elipsis temporal hábilmente creada por el cineasta japonés, y de la que ya contaba con la experiencia de *Rashomon* (1950). Tras ella se intenta reconstruir la última etapa de la vida del funcionario a través de los relatos fragmentarios de los asistentes al velatorio. Durante este acto vemos que la urgencia de vivir es el paralelo a la urgencia del proyecto en que Kanji Watanabe estaba inmerso, acabando en una paradoja de muerte/vida, decrepitud/juventud. Esta misma urgencia espoleó a Pepe Espaliú a plantear sus últimas obras en las que no

sólo aludía directamente a la enfermedad que le estaba debilitando sino requiriendo de la ayuda directa del espectador como en sus conocidas *Carrying*, realizadas entre 1992 y 1993. En la enfermedad y la vulnerabilidad surge la duda del individuo y necesidad de inclusión del Otro, que vendrá a suplir las deficiencias de la incapacidad. También se propone otro modelo en el que ante la desaparición del individuo la única posibilidad de trascendencia es a través del Otro, que será el encargado de seguir la tarea legada. Esta vertiente social quedó plasmada en numerosas obras de Félix González-Torres, para quien el espectador era completamente necesario para la activación y puesta en juego de sus obras. De todo esto se infiere un resquicio por el que subvertir la posición tremendista de Byung-Chul Han cuando habla del cambio hacia el aislamiento producido por la Sociedad del Rendimiento. Si él habla de un giro del *Socius* al *Solus* la enfermedad y la vulnerabilidad invierten la premisa: del Yo al Otro.

La vulnerabilidad supone una herida -sirva el juego de palabras- dentro de la conciencia de total potencialidad a la que alude con frecuencia Byung-Chul Han para hablar de las trampas de la Sociedad del Rendimiento, del mismo modo que casi se antoja como el freno del sumatorio inclusivo e infinito del rizoma de Deleuze y Guattari, evitando el colapso orgánico. Es la emergencia de la negatividad que se manifiesta como limitación consustancial a la vida, principio conformador y a la vez impulsor hacia la prueba última. Ser vulnerable dirige hacia la experiencia natural, en un diálogo de tú a tú con el entorno, donde no existen jerarquías de la razón. La razón impone la vulnerabilidad pero el propio hecho vulnerable surge de lo puramente físico y sensitivo, de la fragilidad ante la inmensidad que parece devorarnos.

Asoma un estado de presencia permanente a través de la vulnerabilidad, donde la conciencia de todo es el éxtasis de la existencia. Podemos conocer los límites, la corporeidad de las cosas, la belleza de lo breve, el instante cotidiano que es raptado del hilo temporal para conformar parte de un momento único, igualmente vulnerable como nosotros. La enfermedad, como epítome de la vulnerabilidad es el despertar hacia el ser viviente. Situación que queda nuevamente constatada en *Vivir* cuando aparece una escena que nos lleva directamente a este estado de contemplación, en el que el protagonista, casi al final del largometraje, se detiene en medio de la calle observando la puesta de sol, imbuido por completo en ese instante.

La cuestión se traslada ahora a si es posible vivir con una conciencia plena de todo lo que nos rodea o si no hace más que hundirse en una cadena infinita de fragilidades que llevan al absoluto terror a la herida. Torralba Roselló afirmará con muy buen criterio: “Resultaría muy arduo tener que vivir constantemente, diariamente, con la conciencia lúcida de nuestra fragilidad y mortalidad. Podría llegar a ser insoportable para el ser humano” (TORRALBA ROSELLÓ, 2010: 31). El riesgo de este estado de lucidez continuado es, paradójicamente, la ruptura con el discurrir natural de la realidad, que se ve permanentemente fragmentado a pequeños instantes en un viaje introspectivo que rompe con los lazos sociales. Del mismo modo que lo vulnerable puede llevarnos a un estado de gracia también nos traslada al sufrimiento por el tiempo que se va para no volver.

Podríamos hablar entonces de lo que denomino como ‘homo vulner’, que se plantearía como un nuevo tipo de personaje contemporáneo. El ser humano que, abstraído de su propia vida dentro de la sociedad, es traído de vuelta a ella a través de la aparición de la fatalidad. La sensación de invulnerabilidad y de tiempo ilimitado queda replanteada por una experiencia volcada hacia lo íntimo, donde el contacto con la realidad es tanto completo como residual. Kanji Watanabe es el paradigma del ‘homo vulner’, al igual que otros tantos. Es un ser que se ve abrumado por la aparición inesperada de la realidad. Un hombre que no necesita trascender para llegar a la realidad, sino que es devuelto a ella por sí misma, por el hecho ‘de ser’ un ser viviente. Este ‘homo vulner’ siente el amor por lo efímero, por la belleza del instante único que no volverá a repetirse, sin miedo a la inexistencia de la trascendencia. No es como el Superhombre nietzscheano que desea volver a la tierra: ya es parte de la tierra, ha sido devuelto a ella, y no espera retornar, solo espera atraparla. Ha trascendido a su propia existencia desterrando la trascendencia de su pensamiento, no acepta el nihilismo,

sino más bien el fatalismo de la consecuencia de ser humano. Es un ser sincrónico con el tiempo, sin capacidad de proyectarse al futuro, a la par que añora el pasado; en cambio se hace presente en el presente. Es un ser abierto al mundo, como desollado, susceptible de ser impresionado por todo, como un retorno a la niñez donde todo se hace nuevo y brillante, único en su historia. Pero también es contradictorio, siente la urgencia del tiempo prestado, de estar en los últimos minutos de la función sabiendo que pronto caerá el telón. Un telón que a veces llega y a veces no, pero que siempre mantiene en vilo a este personaje. El 'homo vulner' tiene miedo, y lo reconoce. Es consciente de sus límites, es consciente de su espacio, es un ser humano, demasiado humano y aun así es feliz por poder aprehender el mundo desde una cercanía extrañamente olvidada. Aunque sin duda una cualidad que podría destacarse es la aproximación hacia el terreno liminar de lo público y lo privado, que desde su experiencia íntima promueve acciones que impliquen relaciones sociales o que afecten directamente a este ámbito con el fin de quebrar el exceso de interioridad impuesta por la enfermedad. Esto podría invitarnos a pensar en un posible nexo que uniera el arte relacional con artistas enfermos cuyas propuestas pasan por la generación de vínculos entre individuos.

Un ejemplo de 'homo vulner' representado desde la historia es el cuerpo doliente de Cristo, que despojado de sus atributos divinos y de su omnipotencia 'se hace carne'. Me detengo en el hecho de la encarnación de Cristo porque representa el carácter humano de este lo que conllevará padecimiento, sufrimiento y muerte. Cuando se alude a Él como 'Hijo del Hombre' sirve para citarlo como un ser orgánico, con total consciencia de su cuerpo que en cada momento de la Pasión será usado como referencia de su tremenda misericordia. Los pecados morales del alma son expresados a través de la laceración corporal, algo que ya hemos visto anteriormente, pero lo que lo hace realmente humano es la capacidad de padecer y morir. Un cuerpo orgánico que no experimente el dolor o la muerte es imposible, a la par que un gran riesgo. A través del empoderamiento corpóreo el ser humano puede conocerse de un modo más completo, de la misma manera que beneficia su relación con los demás. La divinidad necesita hacerse humana para poder mantener ese rango, sin el paso por ella se queda en una entelequia incapaz de producir ningún tipo de apoyo, al igual que la metáfora necesita de su anclaje con la realidad, la divinidad necesita al cuerpo sin el cual no es más que una imagen de una imagen. Por este motivo, el *Retablo de Isenheim* (1512-16) pintado por Matthias Grünewald para el hospital de pacientes desahuciados de dicha localidad alemana no muestra un Cristo victorioso sobre la cruz, sino a un cadáver grotesco que agoniza. Un cuerpo demacrado y retorcido que chorrea sangre pero que no se aleja de esos pacientes que lo observan sintiendo una suerte de comprensión producida por contemplar su dolor reflejado en esa imagen. La complacencia estética en este retablo brilla por su ausencia, del que destaca el carácter humano de Jesús, que incluso descendido recuerda más a un fallecido por peste que a un Dios Todopoderoso.

Borges, en su libro *El Aleph* recoge un relato titulado "El Inmortal" en el que reflexiona sobre algunos de sus temas clave como con la repetición, el tiempo y la muerte, en concreto en lo infinito. En este texto, y en un alarde de brillantez literaria elogia de manera extraordinaria el carácter fugaz y transitorio de la vida:

*La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Éstos conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser el último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro del sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. (BORGES, 2012: 25)*

En la actualidad podemos observar cómo por un lado se propugna una sociedad de la salud, donde es más importante sobrevivir que vivir, algo que constataron por ejemplo Freud y Baudrillard; mientras que, por otro lado, la enfermedad copa las grandes historias y narraciones. Esto es fruto del miedo a la ausencia de sentido en la vida, que encuentra en la

enfermedad el lugar para irrumpir como consecuencia última. La fragilidad de la enfermedad sirve como momento para ajustar cuentas con una vida vivida sin detenimiento, sin tiempo para la reflexión y sobreexpuesta a estímulos sensoriales que neutralizan la capacidad de reflexión. Los arrepentimientos llegan cuando no puede arreglarse nada, cuando lo inevitable hace su aparición y no deja tiempo a los errores. Cada decisión banal se torna importante, cada segundo parece ser el último, provocando la nostalgia por el tiempo perdido. La enfermedad es el *memento mori* de nuestros días, o la tan española representación de las postrimerías de Valdes Leal. *In ictu oculi* (en un golpe de vista) todo se acaba y las riquezas, saberes y bienes no servirán para nada. La enfermedad nos iguala a todos, nos muestra lo frágil que es nuestra existencia, y a la vez, lo necesaria que supone la fragilidad para ésta. Tanto la enfermedad, como la vulnerabilidad o la muerte no hacen sino reafirmar la vida, pero no como hecho lineal y narrativo que se ve segado, sino como algo común a todo ser finito, idea tan presente en las poesías de Jorge Manrique. La belleza de la finitud es la comunión real con todo el universo, del que ni tan siquiera escapan las estrellas.

En este sentido, en Japón, existe un culto para lo que ellos es una manera de entender la belleza. El Wabi-Sabi es encontrar belleza en lo temporal, en lo deforme y asimétrico, es decir, la aceptación de lo natural. Dentro del Budismo, el Zen es una rama importante en la que se encuentra la estética japonesa del Wabi-Sabi. Entre sus principios podemos encontrar el *Tri-Laksana*, uno de los principios fundamentales de esta religión y que se basa en la transitoriedad (*Anitya*); la insustancialidad del yo (*Anatman*); y el sufrimiento o el malestar (*Duhkha*). Estos principios serán los que estarán presentes en las técnicas:

- *Ikebana*, o el arreglo floral, que se usa como sistema para meditar así como método de participación de la naturaleza, aunque sin duda destaca la reflexión sobre el tiempo, ya que son arreglos efímeros por definición al hacerse con materiales orgánicos.
- *Honkyoku*, en el que los monjes mendicantes tocaban una flauta *shakuhachi* y llevaban una canasta que les cubría el rostro, usándolo como táctica de meditación y de eliminación del ego.
- *Sabamiki*, o tronco partido, en la que a un bonsái sano se le hiere el tronco dejando que esa parte muera con el fin de imitar el golpe de un rayo, símbolo de la fortaleza frente a la adversidad.
- *Kinsugi*, destreza milenaria que repara la vajilla rota cubriendo las grietas con oro o metales preciosos, ya que existe belleza en la herida, revalorizando el objeto.

Aunque, sin duda, hay un símbolo que ha traspasado fronteras representando a Japón: el árbol del cerezo o *sakura*. Este árbol representa el renacer de la vida, así como supone una reflexión sobre la belleza, lo efímero o la muerte, por lo que tiene un alto contenido ritual. Bajo estos árboles se preparan recepciones solemnes, conocidas como *hanami*, donde se reúne a familias, amigos o compañeros de trabajo y comparten una comida comunal.

Cuando Mishima analiza el *Hagakure* lo hace desde el punto de vista de contrarrestar ciertos valores exportados desde occidente que cree que afectan a la sociedad japonesa de mediados de siglo XX de manera negativa. Esta 'feminización' de las costumbres le lleva a retomar el viejo ideal del samurái, con un fuerte sentido del honor y del servicio militar, algo que también puede verse en su obra *El sol y el acero*. Entre los conceptos que destaca es la necesidad de una sociedad concienciada con la muerte, no desde una perspectiva de temor sino como parte consustancial a la vida. Llegará a afirmar que el *Hagakure* "[...] se revela claramente como una filosofía de la vida mostrándose como una medalla con dos caras, la de la vida y la de la muerte" (MISHIMA, 2016: 48). Esta idea de que en la vida se encuentra la muerte puede pecar de obvia pero desde la visión occidental en no pocas ocasiones ha sido demonizada. La ética del samurái pasa por el reconocimiento absoluto de la muerte como presente en cada instante de la vida, a lo que se suma el fuerte sentido estético de la misma. Similar a ciertos planteamientos del epicureísmo, el *Hagakure* anuncia la vida como un proceso donde la muerte, debido a su presencia permanente, desaparece: "Mientras vivimos,

la muerte no llega, y cuando haya llegado, habremos dejado de existir. Por lo tanto, no hay razón para temerla” (MISHIMA, 2016: 92). Es importante asumir esto como parte de nuestro ser frágil, no como una invocación a la herida sino a la asunción de ella en el marco de nuestra existencia. Un exceso de celo en la muerte puede desequilibrar al individuo, como Torralba Roselló afirmó anteriormente, en cambio un menosprecio manifiesto hacia ella sería insensato y puramente idealista, cargando las tintas sobre la mortalidad del ser humano.

Culturalmente la manera de entender la muerte es muy diferente entre oriente y occidente. Para los primeros se asemeja más al morir diario, como el agua que muta y cambia constantemente, incapaz de conformarse. Curiosamente, cuando este elemento se estanca se puede convertir en un foco de muerte e infecciones. Por contra, los occidentales piensan en la muerte como un personaje agresivo, dueña de todas las acciones y que inspira miedo. En cualquier cultura la muerte supone una afronta poderosa para el sujeto que se sabe frágil al ver tambalearse los cimientos contruidos por la razón que parecen indicar que somos seres sin tiempo. Aquí es donde radica una de las grandes divergencias, la apreciación de la belleza del instante frente al pavor del transcurrir de la vida. ‘Aceptar los cambios’ es una de las máximas del Zen que sin duda suponen un estímulo para el progreso. Byung-Chul Han reafirma esta idea de la siguiente manera: “La estricta y rigurosa separación entre la vida y la muerte reviste a la propia vida de una rigidez fantasmagórica” (HAN, 2016: 38). En esta dialéctica de vida/muerte no debemos quedarnos con el hecho fúnebre sino en la celebración de la vida ya que todo debe acabarse, por lo tanto la única vía que existe es la de la vida. Tener presente el tiempo como un don frente a la sensación de escasez temporal por la que atravesamos es una manera de ejercer una resistencia política a la propia mercantilización del tiempo. Nuevamente vemos la urgencia temporal comentada con anterioridad en el caso del film de Kurosawa y que reaparece en *El séptimo sello* (1961) de Ingmar Bergman, que abordará a través de la figura del caballero Antonio Block el aspecto de la muerte junto con el tiempo. Funcionando como una gran *vanitas* el sueco sitúa a la muerte como la eterna compañera del caballero, metáfora de su estado inherente a lo viviente.

El arte, al igual que la vulnerabilidad, nos conduce a ese estado de plena consciencia, con la salvedad de estar protegido de todo daño, como si fuese una pantalla. El arte surge de la necesidad de trascender a la vida, por miedo a la muerte. El mármol de las piedras no deja de ser una manera de conseguir lo imposible: la eternidad. El arte escribe sus nombres sobre el mármol, llama a la infinitud, sin percatarse de su propia existencia contingente, puramente material. Cuando Karl Jaspers habla de trascendencia lo hace en términos que permitan llegar a algo no vulnerable (JASPERS, 1989), lo que se asemeja a lo que podría suponer el arte, un medio para alcanzar la trascendencia. Sin embargo, el arte desde comienzos del siglo XX y plenamente amparado en la disolución de lo aurático -producto de la trascendencia o la sacralización-, se acerca al contacto con lo vida, lo que requiere de nuevos mecanismos que se alejan de la propia permanencia de la obra (por ejemplo las obras de Duchamp confundidas con basura y arrojadas al contenedor sin levantar la más mínima preocupación en su autor); o la asimilación a las funciones vitales con obras que se degeneran o representan funciones corporales.

Para Bourriaud “El arte expone el carácter no-definitivo del mundo. Lo disloca, lo recompagina, le devuelve su desorden y su poesía” (BOURRIAUD, 2015: 73). El cuerpo se muestra frágil, desnudo, herido y enfermo, pero no a través de una representación del mismo como ya ocurriera con la multitud de santos, mártires y cristos dolientes de la tradición, sino presentado sin ambages, expuesto al contacto del público como en las performances de Yoko Ono o Marina Abramovic, herido en su integridad como la controvertida obra de Chris Burden *Shoot*, donde el disparo no solo fue real, sino que pudo haberle matado; o el retrato de la enfermedad contado en primera persona por Jo Spence.

Este acercamiento hacia la experiencia traumática supone una epifanía de igual forma que admite una catarsis altamente necesaria en el arte. Byung-Chul Han llegará a firmar que “sin herida no hay ni poesía ni arte” (HAN, 2015: 54) de lo que podría deducirse que el arte

siempre remite a una relación del cuerpo con su entorno. Sin la posibilidad de la vulneración, la capacidad artística se vería mermada, por lo que el artista como ser sensible y conectado a la realidad es herido y devuelve esas impresiones a través del arte.

La cuestión del 'homo vulner' es traída aquí en dos obras. Una se trata del dibujo *Sin título (Descendimiento#1)* de 2016, en la que aparecen dos puntales y un torso grecolatino fragmentado sobre los que reposa una vigueta de madera deteriorada. Mediante la representación de un espacio que amenaza con derrumbarse se aborda la cuestión de la fragilidad inexorable de todo aquello que nos rodea y la advertencia permanente de la posible llegada de la fatalidad. El estado ruinoso puede ser entendido también como mi propio cuerpo y sus fases para contener o frenar el colapso debido a la cifoscoliosis que padezco. Primeramente mediante corsés ortopédicos, corazas contemporáneas como el torso aquí plasmado, y posteriormente con barras quirúrgicas que a modo de puntales evitaban el derrumbe de la columna vertebral. En la búsqueda de un pensamiento poético sobre la fragilidad, el cuerpo y lo autobiográfico surgen los puntales que servirán como elemento gráfico tridimensional a la vez que como planteamiento espacial que surte un efecto muy similar al que una vez tuvo el material quirúrgico que tuve en mi tórax.

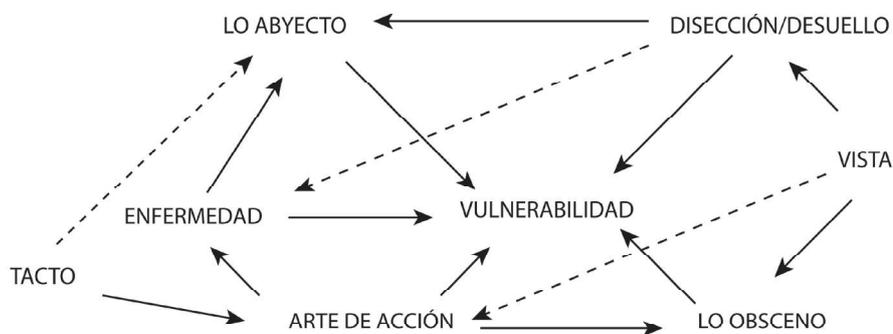
En el segundo caso se trata de una serie fotográfica titulada *Sin título (Humpty Dumpty)*, también de 2016, donde se explora la idea de contaminación, Otredad y vulnerabilidad mediante la imposición de mi propia cicatriz como marca identitaria claramente gráfica sobre el cuerpo de otras personas sanas propiciando la reflexión sobre la condición de sano/enfermo y el carácter del estigma. La deformidad no solo aparece evidenciada en mi cuerpo sino que es trasladado al número de obras, que se muestra siempre en formato impar (tres, cinco o siete) teniéndome a mí como elemento desestabilizante así como 'Paciente cero' de esta expansión virológica de la denominación como enfermo.

## CONCLUSIONES

A modo de cierre de la investigación teórica, plástica y artística que sustenta este Trabajo Fin de Máster podemos hablar de ciertas líneas que convergen a la par que mantienen su naturaleza autónoma formando un panóptico de nuestro tiempo actual. Este planteamiento de forma rizomática -tan cercano culturalmente a nosotros- se basa en los saltos entre períodos, modalidades de trabajo y áreas del pensamiento, lo que permite relacionar distintos puntos que tienen elementos comunes, como el cuerpo en lo cultural presentado mediante su sustancialidad, que es donde conviven el espacio y el tiempo.

El sentido de la presentación de estos temas no radica en mostrar una imagen pesimista de la existencia basada exclusivamente en todo aquello desamable que ocurre durante ella sino plantear una visión vitalista que conceda la opción de aprehender de una manera más completa nuestro paso por la vida. Aceptar aquellas cuestiones que nos producen malestar puede facilitar nuestra concepción del devenir, recreándonos en una actitud similar a la del enfermo que se ve urgido a tomar contacto con la realidad. En plena vorágine informativa donde los mensajes nos atraviesan y el tiempo es escaso, retornar a la vida es un elemento necesario.

A través del planteamiento del cuerpo como lugar donde se concita el espacio y el tiempo podemos hablar de asuntos múltiples que remiten a su sustancialidad. Esta característica ha sido atacada durante siglos por ciertas ramas del pensamiento que veían un peligro en escuchar al propio cuerpo, favoreciendo la contraposición entre animal salvaje y ser civilizado. Las indagaciones sobre lo abyecto y lo obscuro suponen un camino para entender el carácter corporal del ser humano que se ve inmerso en la cultura desde su más tierna infancia. Este hecho, indudablemente necesario, puede revertirse evitando respuestas de asco o repugnancia hacia determinados actos naturales, colectivos o incluso a la muerte. La realidad aparece a través de lo material, y es por ese motivo que el contacto con lo Real en el sentido lacaniano del término nos lleva hacia una experiencia traumática. El cuerpo surge como realidad cuando éste se ve interpelado por otro fenómeno que lo redefine como objeto. Este estado de vulnerabilidad ubica al sujeto en un lugar y tiempos concretos, motivo por el que la relación del individuo actual con la sociedad demanda un contacto con la realidad que se ve cuestionado por otra realidad mayoritaria, que en estos momentos está marcada por la experiencia virtual. No podemos concebir nuestro mundo sin su remozado carácter virtual del



mismo modo que nunca hemos podido deshacernos de la fantasía o lo mítico, que requieren del individuo la capacidad simbólica. La existencia corporal es la que nos unifica a todos, por lo que un retorno a ella es fundamental para una comprensión más cercana de nuestra vida.

El conocimiento del cuerpo es abordado desde sus propios límites: los físicos, como son el cuerpo y en concreto la piel; el tiempo, ejemplificado por la duración de la vida; y el espacio, por su relación con el entorno. En el arte de acción encontramos una manera perfecta de sugerir el cuerpo desde la presentación real del mismo en el que se pueden cuestionar las fronteras aquí mencionadas. Por otra parte el conocimiento del cuerpo requiere también de la entrada dentro de sus contornos, por lo que los diferentes mecanismos médicos que poseemos sirven para una comprensión completa del cuerpo humano -no como una entelequia- sino como una realidad viviente semejante al resto de seres vivos.

Mediante el conocimiento de estos mecanismos y la estimulación de la reflexión sobre la transitoriedad de la vida, el individuo puede alcanzar un mayor grado de libertad al ser extraído de una imaginaria burbuja en la que nos encontraríamos en la actualidad. Igualmente, podemos hablar de una topología del secreto, donde el contacto permanente en lo cultural y lo natural queda establecido en el límite intersticial, que oculta o revela pero que de la misma forma se ubica en el cruce de caminos en que consiste. Ahora más que nunca nos vemos impelidos a un estado de hibridación o de transitoriedad constante. Bauman habla de la 'Modernidad Líquida' donde no existen fronteras, sin embargo como seres formados debemos reconocer nuestros límites, que no se atienen a cánones ni estructuras hegemónicas sino a experiencias múltiples y fragmentarias. La ausencia de contorno es la que teme Baudrillard que ve con miedo cómo todo se funde eliminando la negatividad de la que se construye la propia identidad. Si pensamos en la indeterminación de lo líquido de Bauman se corre el riesgo de la mismidad; si lo hacemos en el sentido de Baudrillard el riesgo de la exclusión inmunológica y el odio nos conducen al rechazo con sus terribles connotaciones discriminantes por lo tanto ambos polos conducen a la fatalidad. La única solución posible es el pensamiento -no tan utópico- de lo que yo denominaría una 'Sociedad Sutura'.

Es en la cicatriz donde el tejido de lo mismo se ve separado, lo que genera una alteridad dentro del propio individuo. La zona de contacto-conflicto en que consiste la sutura da lugar a un proceso de hibridación que es fruto de la herida y la sanación. Esta posible sociedad -que se caracteriza por su permanente conciencia de umbral- no estaría tan lejana ya que consideramos que ha sido experimentada desde la década de los noventa, cuando la relación con nuestra realidad mutó de manera aún más vertiginosa que en tiempos anteriores. La combinación imposible de separar lo virtual y lo real está en la base de esto, mostrándose como esferas imposibles de conectar, pero en cambio unidas. Esta hibridación también se encuentra en un cuerpo humano cada vez más tecnológico que sirve también de interfaz en las nuevas experiencias virtuales. Así pues, los mecanismos sociales conformadores basados en el límite se convierten en imprescindibles ya que de ellos dependerá la formación del sujeto. Sin embargo, este fenómeno se vería distorsionado por la demanda de una maleabilidad propia del agua que permita un fluir moderado donde las fronteras no sean sólidas sino porosas, lo que permitiría el flujo entre ambas caras del límite. Esta estructura en la que los opuestos son puestos en diálogo y no en confrontación está ya presente en nuestra cultura con un claro exponente en lo que se ha denominado 'Meta-Modernidad', que se caracteriza por su talante híbrido y algunas formalizaciones en artistas como Wes Anderson u Olafur Eliasson.

El carácter temporal de la existencia permite la entrada en escena de lo que denomino '*homo vulner*' un sujeto que se ve golpeado por la realidad pero que es consciente de su corporalidad, lo que le permite una relación más cercana con el mundo a la vez que está más expuesto a la experiencia artística. Desde una visión íntima es impelido al contacto con los otros de tal modo que se sabe parte de un todo que se maneja entre lo cultural y lo natural. Esta figura es intersticial y por lo tanto pertenece a la Sociedad Sutura ya que vive en un permanente estado de vida y muerte, similar a la paradoja de Schrödinger, que sirve para explicar la

física cuántica. En su doble condición se hace patente la idea de umbral que conecta ambos espacios anteriormente enfrentados: Ser y No-Ser.

Retomando lo expuesto durante este Trabajo Fin de Máster, las obras presentadas se corresponden con diferentes partes del mismo así como los intereses explicitados tales como la irrupción de la enfermedad y la consciencia de la vulnerabilidad, como en la obra *Sin título (Descendimiento#1)*; el encuentro con el cuerpo herido que se ha visto fragmentado al que se suma la marginalidad concedida por el estatus de Otro y la presentación de la viralidad como respuesta posible en *Sin título (Humpty Dumpty)*; la referencia de lo obscuro como lugar topológico en el que la vista es el sentido que se ve cuestionado y en que deviene en el cuerpo como relación espacial donde lo oculto queda revelado de modo parcial o completo con la pieza *Acotación#3*; y finalmente el surgimiento de lo abyecto a través del fragmento o el espacio liminal con la propuesta de la serie de la *Oda a la alegría*.

Esta investigación permite una comprensión más completa de la relación con mi propio cuerpo, el entorno o lo social. A través de estos asuntos tratados encuentro un camino donde abordar la complejidad existente en la relación del individuo con la vida, la muerte y el arte, todas ellas formas sublimes de buscar un sentido a la razón cultural, buscando la justificación de nuestra existencia y que nos traumatiza cuando repentinamente somos cuestionados por ella. Pensar en el cuerpo es retornar a un estado de comunión con el mundo primitivo y olvidado, en el que el fluir con el propio devenir fomenta la disposición creativa basada en la experiencia del instante.

## FUENTES DOCUMENTALES

### Fuentes principales de consulta

Baudrillard, Jean (2000), *Pantalla total*, Barcelona: Anagrama.

— (2001), *El otro por sí mismo*, Barcelona: Anagrama.

Bodei, Remo (1998), *La forma de lo bello*, Madrid: Antonio Machado.

Connelly, Frances S. (2015), *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. Madrid: Antonio Machado.

Eco, Umberto (2014), *La historia de la fealdad*, Barcelona: Debolsillo.

Han, Byung-Chul (2015), *La salvación de lo bello*, Barcelona: Herder.

— (2016), *La topología de la violencia*, Barcelona: Herder.

Kristeva, Julia (1988), *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Kurosawa, Akira (1952), *Vivir* [Película]. Japón: Toho Company.

O'Reilly, Sally (2009), *The Body in Contemporary Art*, Londres: Thames & Hudson.

Sontag, Susan (2010), *Ante el dolor de los demás*, Barcelona: Debolsillo.

— (2013), *La enfermedad y sus metáforas / El Sida y sus metáforas*, Barcelona: Debolsillo.

### Fuentes secundarias

Adorno, Theodor W. (1984), *Crítica cultural y sociedad*, Madrid: Sarpe.

Antich, Xavier (2007), "Ver para mirar. De la imagen-control a la imagen-deseo" en Fernández Polanco, Aurora (ed.), *Cuerpo y mirada huellas del siglo XXI*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 89-105.

Alcaide, Jesús (2015), "Jesús Alcaide con Javier Codesal" en Jesús Alcaide y Montserrat Rodríguez Garzo, *Los Nombres del Padre. En torno a Pepe Espaliú*, Madrid: Brumaria, 2015, pp. 87-108.

Bal, Mieke (2007), "El dolor de las imágenes" en Fernández Polanco, Aurora (ed.), *Cuerpo y mirada huellas del siglo XXI*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 145-175.

Barthes, Roland (1993), *Fragmentos de un discurso amoroso*, México: Siglo XXI.

— (1999), *Mitologías*, México: Siglo XXI.

Battersby, Matilda (2012), "Ron Athey: The masochist who puts writers under his spell" *The Independent* [en línea] <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/ron-athey-the-masochist-who-puts-writers-under-his-spell-7615265.html>> [21/10/2016]

Borges, Jorge Luis (2012), *El Aleph*, Barcelona: Debolsillo.

Bourriaud, Nicolas (2015), *La exforma*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Carpintero, Enrique (2011), "La exhibición obscena del secreto", *Topía*, 63, pp. 3-5.

Celdrán, Helena (2013), "El estudio de anatomía de Leonardo no tiene nada que envidiar a los escáneres" *20 Minutos* [en línea] <<http://www.20minutos.es/noticia/1890414/0/leonardo-da-vinci/anatomia-humana/escaneres-resonancias/>> [14/05/2016]

Ciénega Valerio, Erika Patricia (2001), "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 *Errancia* [en línea], N° 1, septiembre 2011. <[http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v1/PDFS\\_1/POLIETICAS1\\_MUTACIONESDELCUERPO.pdf](http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v1/PDFS_1/POLIETICAS1_MUTACIONESDELCUERPO.pdf)> [05/04/2016]

- Critchley, Simon (2010), *Sobre el humor*, España: Quálea Editorial.
- Cotter, Holland (1993), "Review/Art; At the Whitney Provocation and Theory Meet Head-On", *New York Times* [en línea], 13/08/1993. <<http://www.nytimes.com/1993/08/13/arts/review-art-at-the-whitney-provocation-and-theory-meet-head-on.html>> [11/08/2016]
- Cunillera, María (2007), "Negarse a mirar: lo abyecto" en Fernández Polanco, Aurora (ed.), *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 123-143.
- Battersby, Matilda (2012), "Ron Athey: The masochist who puts writers under his spell" *The Independent* [en línea] <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/ron-athey-the-masochist-who-puts-writers-under-his-spell-7615265.html>> [21/10/2016]
- Danto, Arthur C. (2013), *¿Qué es el arte?*, Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2005), *Venus rajada. Desnudos, sueño, crueldad*, Madrid: Losada.
- Fernández Polanco, Aurora (2007), "Qué mirada sin cuerpo" en Aurora Fernández Polanco (ed.), *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 13-28.
- Figari, Carlos (2009), "Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación" en FIGARI, Carlos (ed.), *Cuerpos, subjetividades y conflictos: hacia una sociología*, Buenos Aires: CICCUS, pp. 131-139.
- Foster, Hal (2001), *El retorno de lo real*, Madrid: Akal.
- Foucault, Michel (2002), *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Greenaway, Peter (1996), *The pillow book* [Película]. Reino Unido: Sony Pictures Home Entertainment.
- Hernando, Alberto (2013), *El arte en carne viva*, Barcelona: Sd edicions.
- Higgins, Charlotte (2012), "National Gallery puts on a peep show with Mark Wallinger's nude Diana" *The Guardian* [en línea] <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jul/09/mark-wallinger-national-gallery-diana>> [05/10/2016]
- Jaspers, Karl (1989), *Introducción a la filosofía*, Barcelona: Círculo de lectores.
- Lacan, Jacques (2008), *Seminario 16. De un Otro al otro*, Barcelona: Paidós.
- Lorenzo Arribas, José Miguel (2006), "Obsceno, Sade y don Quijote" en *Rinconete* [en línea] [http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/antiores/agosto\\_06/02082006\\_01.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/agosto_06/02082006_01.htm) [12/09/2016]
- Krulwick, Robert (2011), "The Difference a Hand Makes", *National Public Radio* [en línea] <<http://www.npr.org/sections/krulwich/2011/11/03/141933702/the-difference-a-hand-makes>> [04/11/2016]
- Kurosawa, Akira (1950), *Rashomon* [Película]. Japón: Toho Company.
- (1952), *Vivir* [Película]. Japón: Toho Company.
- (1957), *Trono de sangre* [Película]. Japón: Toho Company.
- (1958), *La fortaleza escondida* [Película]. Japón: Toho Company.
- Margarit, Lucas (2013), Beckett y la teoría del asco (conferencia) en *Beckettiana*, 12. Buenos Aires: Sección de Literatura en Lenguas Extranjeras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 9-16.
- Mishima, Yukio (2012), *El marino que perdió la gracia del mar*, Madrid: Alianza Editorial.
- (2016), *La ética del samurái en el Japón moderno*, Madrid: Alianza Editorial.
- Obregón Torres, Diana (2002), *Batallas contra la lepra: estado, medicina y ciencia en Colombia*, Medellín: Editorial Universidad EAFIT.
- Ovidio (2005), *La Metamorfosis*, Madrid: Alianza Editorial.
- Ramírez, Juan Antonio (2007), "Pavimento, suelo, tierra (de promisión)" en Aurora Fernández Polanco (ed.), *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 65-87.
- Sartre, Jean-Paul (2005), *El ser y la nada*, Buenos Aires: Losada.

- Serra, Albert (2016), *La muerte de Luis XIV* [Película]. Francia: Capricci.
- Shakespeare, William (2013), *Macbeth*, Madrid: Alianza Editorial.
- Sidky, Homayun (2012), *Witchcraft, Licanthropy, Drugs and Disease: An Anthropological Study of the European Witch-Hunts*, Nueva York: Peter Lang Publishing Inc.
- Tanizaki, Tanizaki (2011), *El elogio de la sombra*, Madrid: Siruela.
- Torralba Roselló, Francesc (2010), "Hacia una antropología de la vulnerabilidad", *FORMA*, vol. 2.
- Uña Juárez, Agustín (1996), "San Agustín: la finitud bella" en *Revista Española de Filosofía Medieval*, 3, pp. 173-182.
- Vine, Richard (1994), "Hannah Wilke at Ronald Feldman", *Art in America* [en línea] <[http://www.feldmangallery.com/media/wilke/wilexh\\_94/press/1994\\_wilke\\_aia\\_vine.pdf](http://www.feldmangallery.com/media/wilke/wilexh_94/press/1994_wilke_aia_vine.pdf)> [18/11/2016]
- Vinogradoff, Ludmila (2015), "El primer <<niño lobo>> de Venezuela necesita ayuda para su tratamiento en Brasil", *ABC* [en línea] <<http://www.abc.es/internacional/20150213/abci-venezuela-nino-lobo-necesita-ayuda-201502121656.html>> [03/11/2016]
- Zavala, Iris (2010), "La impudicia y lo obsceno en la cultura contemporánea" [en línea] *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, 3 (1), <<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/Disertaciones/>> [24/08/2016]

## Figuras

**Figura 2.1.1.1.-** Diagrama explicativo. Lo abyecto como umbral de identidad.

**Figura 2.1.1.2.-** Robert Gober, *Untitled*, 1993. Fotocopias cortadas y pegadas con retoques de lápiz y líquido corrector, 27,9 x 21,6 cm. MoMA, Nueva York © 2016 Robert Gober. <<https://www.moma.org/collection/works/98626?locale=pt>>

**Figura 2.1.2.1.-** Diagrama explicativo. La tematización de la mirada y el régimen escópico lacaniano.

**Figura 2.1.2.2.-** Juan Muñoz, *Table With Hold-Out*, 1994. Tela de fieltro, mecanismo, baraja de cartas y madera, 90 x 90 x 80 cm. © herederos Juan Muñoz. <<http://juanmunozestate.org/works/table-with-hold-out/>>

**Figura 2.2.1.1.-** Marina Abramovic y Ulay, *Rest Energy*, 1980. Impresión en gelatina de plata montada sobre dibond de aluminio, 150 x 110 cm. Edition 2/2 A.P. Photo: © VBK, Wien, 2011. <<http://pomeranz-collection.com/?q=node/39#flou>>

**Figura 2.2.2.1.-** Anish Kapoor, *Marsyas*, 2002. PVC y hierro. Dimensiones variables. <<http://anishkapoor.com/126/marsyas>>

**Figura 2.3.1.1.-** David Wojnarowicz, *Untitled (Face in Dirt)*, 1992-1993. Impresión en gelatina de plata, 72,4 x 72,4 cm. MoMA, Nueva York © 2016 herederos David Wojnarowicz <<https://www.moma.org/collection/works/192669?locale=en>>

**Figura 2.3.2.1.-** Akira Kurosawa, *Vivir* (Fotograma), 1952. <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-60-aniversario-vivir-ikiru-akira-kurosawa/1550585/>>



ANEXOS