

A white, featureless mannequin is seated in a white chair. The mannequin has a smooth, rounded head with small, dark eye sockets and a simple mouth. Its torso is broad and rounded, with two white cylindrical protrusions on the sides, likely representing measurement points. The background is a plain, light-colored wall. The overall scene is brightly lit, creating soft shadows.

I JORNADAS
EL CUERPO COMO MEDIDA

María Jesús Abad Tejerina
Raquel Sardá

Exposición creada con motivo de las “I jornadas el cuerpo como medida”

18 y 19 de Febrero de 2016

Sala de palmeras URJC, Fuenlabrada

Dirección

Raquel Sardá y María Jesús Abad Tejerina

Edición

María Jesús Abad Tejerina y Raquel Sardá

Coordinación y revisión de textos

Jaime L. Lorenzo

Marta Linaza

Comisariado, Texto Curatorial

Carlos Valverde

Diseño Editorial

Nerina Bertol Bocchia

Fotografía

Natalia Velarde

Mediación cultural y montaje expositivo:

Nazareth Millo

Natalia Velarde

Christian Vega

Bárbara García

Yolanda Martínez

Comité Científico:

Raquel Sardá, María Jesús Abad Tejerina, Pablo Prieto,

Francisco García García, Elena Blanch, Ana E. Balboa,

Marta Linaza, Daniel Lupión, Cristobal Marín, Beatriz Soto,

Emma García-Castellano, Pilar Perez Camarero, Cláudio

Magalhães, Alba Pedreira, Ricardo Roncero, Rafael Gómez,

Ruth Francia y Jaime L. Lorenzo.

Comité Organizador:

Raquel Sardá, María Jesús Abad Tejerina, Carlos Valverde,

Emma García-Castellano, Jaime L. Lorenzo, Deborah

Villahoz Mesa, Nerina Bertol Bocchia, Ana E. Balboa y

Marta Linaza.

El uso de imágenes en esta publicación es con fines académicos y sin ánimo de lucro ni fines comerciales de cualquier naturaleza, quedando expresamente prohibido otros usos distintos a los señalados, incluida la incorporación de las imágenes o los datos a ficheros o tratamientos y/o creación de bases de datos de personas y/o envío de publicidad o cesión a terceros, sin el previo consentimiento informado del usuario titular de las informaciones y datos, no siendo responsable la Universidad Rey Juan Carlos de los usos con otro fin.

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad Rey Juan Carlos

ISBN: 978-84-608-1694-2

I JORNADAS EL CUERPO COMO MEDIDA
2016

INDICE

- Presentación: El cuerpo como medida I / 11
- Camuflaje. Entre el cuerpo del artista y la naturaleza. /14
- La esfera del cuerpo como libro en Peter Greenaway /30
- El cuerpo como ornamento en la arquitectura doméstica de Madrid. /40
- El cuerpo reivindica desde el arte. /44
- Formas corporales en desaparición. Un modo de expresión artística en la imagen publicitaria contemporánea. /52
- Régimen estético de Jacques Rancière y movimientos sociales. De la revuelta a la revolución /62
- Explorando el cuerpo en el taller de arteterapia en familia. Una mirada desde el arte hacia la maternidad, la cuestión de género y la parentalidad positiva. /68
- Trabajo y cuerpo: La postura como herramienta de transformación y camuflaje de la imagen cotidiana. /82
- Cuerpo presentado, cuerpo transformado. Representación del cuerpo en el espacio digital. /92
- Cuerpo presentado, cuerpo transformado. Representación del cuerpo en el espacio digital. /102
- Afirmación del yo corporal a través de un programa de mejora del autoconcepto en universitarios/as. /120
- Cuerpo en la Contemporaneidad Brasileña: danza y artes visuales. /128
- Transformando una muñeca: arquetipos y proyección simbólica a partir de un taller de arte. /138
- El cuerpo -desnudo- en la obra fotográfica de Oliva F. Reina y Marisol Torné. /150
- Empoderamiento docente en el campo universitario: Estudio de la imagen corporal proyectada en el aula. /156
- Poéticas subversivas: microrrelatos del cuerpo /162
- Arte y cirugía estética. El cuerpo planteado en la performance quirúrgica después de Orlan: 1993 – 2016. /168
- Participantes /179

MARÍA JESÚS ABAD TEJERINA
Universidad Rey Juan Carlos

RAQUEL SARDÁ SÁNCHEZ
Universidad Rey Juan Carlos

Presentación: El cuerpo como medida I
Introduction: The body as measure I

Presentación: El cuerpo como medida I
Introduction: The body as measure I

Decía Protágoras que el hombre es la medida de todas las cosas. Y, con ese aparentemente sencillo pensamiento, el sofista griego inauguró dos corrientes diferentes: aquellos que interpretaban que el hombre se refería a cada individuo y, por tanto, todo respondía a una observación subjetiva (o, lo que es lo mismo, cada individuo es la medida de su mundo) y los que, como Goethe, asumían que se hablaba de una idea genérica: el ser humano, como especie, servía como baremo para interpretar el mundo.

Esta última acepción de la cita de Protágoras, la más genérica, cobra especial importancia al acercarla al mundo del arte. Se observa que el cuerpo humano es un tema común a cualquier disciplina artística. Y nos sirve, como espectadores del pasado, para tomar el pulso al universo: desde la arquitectura (la teoría de la armonía arquitectónica de Vitruvio, en el siglo I A.C. ya incorporaba al hombre como medida) a la pintura (aseguraba el británico Edward Burne-Jones que “la única expresión permitida en un gran retrato es la expresión del carácter y la catadura moral, nada temporario fugaz o un accidente”, apelando así a la vocación perdurable de la obra y, por extensión, de la humanidad) o la escultura (la Venus de Willendorff es una de las más populares representaciones femeninas fechadas alrededor del 28.000 A.C., quizá invocando la fertilidad).

Esta omnipresencia del ser humano en todas las categorías artísticas es, sin embargo, mucho más representativa de la sociedad occidental, que aborda la representación fidedigna del individuo con más realismo que otras culturas. Y es un hecho que ha sido favorecido por las religiones cristianas, muy propensas al uso de imágenes, relieves y esculturas para educar a los parroquianos en los pasajes de la Biblia más representativos. Nótese cómo el Islam favorece la decoración ornamental geométrica, ya que Dios es el único que puede crearlos (o, para el caso, recrearlos). La cultura oriental representa la figura humana con esquemas prefijados y generalmente sin sombra, conforme a un sistema convencional fundamentado en extraer la esencia del individuo sin

recrear los detalles.

La representación del cuerpo, sin embargo, ha vivido su propia evolución dentro de las corrientes artísticas. En el paleolítico y el neolítico la imagen de una mujer de anchas caderas era símbolo de la fertilidad. En el siglo de Pericles (V A.C.), el ser humano se convertía en símbolo: adoptaba determinadas posturas o portaba atributos para ser traducidos por el espectador. Con las cruzadas y la cristianización de Europa, Dios se convierte en medida de todas las cosas, pero no siempre es un hombre: también es un cordero, una paloma, los peces, una cruz... Y con la llegada del Barroco, en los siglos XVII y XVIII el hombre, convertido en metáfora, e interpretado como un estado de ánimo, se vuelve paisaje: el amanecer es el nacimiento de una nación, el anochecer y las ruinas remiten a la decadencia de una sociedad, una borrasca es sinónimo de tristeza y depresión... Esta concepción alegórica de la humanidad cobra especial relevancia en el siglo XX. El arte conceptual requiere, en muchas ocasiones, de conocimientos previos para traducir el significado real de cada obra. Marcel Duchamp, por ejemplo, emplea una bujía para representar a la novia (la chispa) y en las obras de Salvador Dalí, la aparición de una hormiga remite a la descomposición de los cuerpos.

A pesar de los avances tecnológicos (o, precisamente, a causa de ellos), el hombre se siente cada vez menos fuerte frente al mundo. Lo mira desde el otro lado de la pantalla del móvil y, cuando no hay cobertura, puede perder conexión con la realidad. El cuerpo sigue siendo la brújula principal para volver a orientarse. Y los resultados que arroja la búsqueda siguen dependiendo de qué interpretación dé cada individuo a la medida universal concebida por Protágoras. Haya wifi o no, el hombre sigue siendo la medida que nos orienta en el espacio-tiempo.

I Jornadas El cuerpo como medida

Celebradas en febrero de 2016, se concibieron como un al-

tavoz para formular cientos de preguntas en tan interesante materia y, por qué no, tratar de buscar algunas respuestas con las herramientas que la Historia ha proporcionado. El cuerpo humano podría interpretarse como un poliedro al que es posible (recomendable, incluso) aproximarse desde infinidad de ángulos. Cada uno de ellos (danza, lenguas, religión cine, Historia, arquitectura, arte...) ofrece una visión diferente y complementaria de la realidad. Y, al final, todos son necesarios para entender la complejidad de la figura geométrica.

Han participado importantes ponentes que han compartido con el público su particular visión sobre la relación entre el cuerpo y diversas disciplinas.

Tanto la conferencia inaugural presentada por la artista visual palentina Marina Núñez en la que hizo un recorrido por su obra reciente en la que abordó la realidad de nuestro tiempo, la relación entre lo humano y lo tecnológico. La representación de seres creados, generados, que se escapan de los cánones, estableciéndose en lo monstruoso, lo anómalo, lo aberrante, lo irreal. Nuevas identidades híbridas, mutantes, múltiples y metamórficas habitan sus infografías, pinturas, dibujos, piezas audiovisuales e instalaciones. La suya es una visión del ser humano que se escapa de los convencionalismos. Compartió su visión del cuerpo, sujeto a numerosos cánones obligatorios, a pesar de que, en la realidad existen muchísimos cuerpos diferentes con proporciones que no son regulares. Estos cánones hacen que cuerpos que no se ajustan a los convencionalismos, no son corrientes, son como monstruos. Como la conferencia de clausura basada en iconografía cristiana, la representación de Cristo a través de las obras de Goya, Velázquez y el Greco, dictada por Francisco García García, Catedrático del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II de la Universidad Complutense titulada, *Corpus Christi* ilustraron sobre las posibilidades que ofrece el tema propuesto.

Las Jornadas se articularon en torno a mesas de Ponencias y Comunicaciones. En la mesa redonda *Cuerpo y Cultura*, moderada por el profesor de la URJC, Pablo Prieto, intervinieron la bailarina Marta Otazu, la artista visual Laura Torrado, la lingüista Beatriz Soto, el profesor de la Universidad Federal de Viçosa (Brasil) Cláudio Magalhães, el profesor de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la URJC Eduardo Blázquez y el profesor de la Facultad de Ciencias de la Comunicación Ricardo Roncero. En el transcurso de la charla, debatieron sobre la relación entre arte y cuerpo a partir de distintas disciplinas como la danza, el cine, la escultura o los medios audiovisuales.

Durante la segunda sesión tuvo lugar otra interesante mesa redonda, moderada por el profesor de la URJC, Daniel Lupión, en la que participaron la artista visual Marisa González, el experto en psicología, finanzas y arte contemporáneo Alejandro de Villota, la artista visual y Decana de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid Elena Blanch y la profesora de la Universidad de Belli Arte di Roma, Cristina Reggio. El debate de esta mesa redonda se centró en la creación en torno al cuerpo y su relación con el ámbito social, público y privado.

Con el fin de aportar una visión más práctica sobre algunos aspectos de carácter más teóricos sobre la materia, se organizó una serie de talleres con marcado enfoque crea-

tivo. De la mano del representante de MIR y de Miguel Torús, de Artist Collective, los asistentes pudieron conocer las últimas innovaciones tecnológicas en materiales artísticos y cómo sacarles el mejor partido en la creación plástica.

El *Taller sobre la construcción de identidad*, impartido por la artista visual y profesora en la Facultad de Formación del Profesorado de la Universidad Autónoma de Madrid Pilar Pérez Camarero, permitió indagar en la identidad propia y ajena empleando muñecas como instrumento articulador del mismo.

Se seleccionaron 12 comunicaciones para su presentación. Versaron sobre diversas visiones del cuerpo. Propuestas relacionadas con lo social, lo político, lo artístico, lo pedagógico, el género, la naturaleza... ocuparon este espacio de reflexión. Los profesores Emma García-Castellano y Jaime Lorenzo condujeron y dinamizaron el debate.

Los temas abordados, analizados y debatidos, desde la óptica de múltiples disciplinas y vivencias, vertebran el corpus de este libro. La reflexión sobre los temas presentados será el origen de nuevos postulados que enriquecerán nuestro juicio.

Las I Jornadas se han enriquecido con una exposición comisariada por Carlos Valverde: los artistas invitados defienden con sus obras tesis sobre el lugar que ocupa el cuerpo en el arte actual.

La exposición realizada en la Sala de Palmeras de la Universidad Rey Juan Carlos ha contado con la participación de 27 artistas contemporáneos, entre ellos artistas profesionales, profesores y estudiantes de Bellas Artes de la Universidad Rey Juan Carlos.

Agradecimientos

Es preciso agradecer al Comité científico, al Comité organizador, a los Conferenciantes, Ponentes y Comunicantes que intervinieron en este contexto interdisciplinar revelando la importancia del tema planteado. Las directoras agradecemos especialmente a los estudiantes de Bellas Artes (URJC) su implicación en la I Jornadas. Sin ellos hubiera sido imposible llevarlas a término. El tema originó expectación y la asistencia fue tan numerosa que sin los alumnos voluntarios las Jornadas no hubiesen tenido la misma calidad. Deberíamos nombrarlos uno a uno, con sus ideas, propuestas, soluciones. Fueron casi 50 y la lista sería demasiado extensa. Las I Jornadas han sido el germen de un equipo de trabajo especializado en los estudios del cuerpo. Jaurena Art (pinturas MIR) surtió de pinturas a los asistentes a los talleres prácticos y Torrés presentó las novedades de la marca. La revista *967Arte* puso a disposición de los asistentes revistas de arte. A todos ellos nuestro agradecimiento por su generosidad.

Finalmente, nuestro reconocimiento a la Universidad Rey Juan Carlos, por el apoyo a las I Jornadas.

CARMEN ALVAR BELTRÁN

*Camuflaje. Entre el cuerpo del artista y la naturaleza.
Camouflage: Between the Artist's body and Nature.*

Fui a los bosques porque quería vivir deliberadamente; enfrentar solo los hechos de la vida y ver si podía aprender lo que ella tenía que enseñar. Quise vivir profundamente y desechar todo aquello que no fuera vida... Para no darme cuenta, en el momento de morir, que no había vivido.

Walden, Henry Thoreau

Resumen:

Se realiza un breve recorrido por la Historia del camuflaje teniendo como origen el arte cubista y la Primera Guerra Mundial, analizando con más profundidad la relación del cuerpo humano y su mimesis con el entorno natural, tanto como estrategia militar como dentro de la Historia del Arte, para concluir con el análisis y muestra de trabajos particulares de artistas como Ana Mendieta, Lenhdorff & Trülzsch...

Palabras clave: Mimesis; camuflaje artístico; camuflaje militar; naturaleza; cubismo

Abstract:

This article moves briefly through the History of camouflage, from its origin in Cubist art and World War I, with a deeper analysis of the relation between the human body and its mimesis with natural environment, both as a military strategy as within Art History, to conclude with the study of selected pieces by artists like Ana Mendieta, Lenhdorff & Trülzsh, etc.

Keywords: Mimesis; artistic camouflage; military camouflage; Nature; Cubism

1. EL ARTE EN EL CAMUFLAJE MILITAR

Hay algunos términos que pueden crear confusión y que se describen a continuación para poderlos entender más adelante con ejemplo visuales.

Definición de la R.A.E. de **Camuflar**:

- 1.tr. Disimular la presencia de armas, tropas, material de guerra, barcos, etc., dándoles apariencia que pueda engañar al enemigo.
- 2.tr. Disimular dando a algo el aspecto de otra cosa.

Definición de camuflaje o “decepción” según Francisco A. Marín (oficial de caballería del ejército español) en su libro Engaños de guerra: las acciones de decepción en los conflictos bélicos, Ed. Inédita, 2004.

El camuflaje o decepción es la información diseñada para manipular el comportamiento falsa o distorsionada de su entorno físico, social o político.

Diferenciaremos dos tipos de camuflaje o engaño.

Por un lado tenemos la CONFUSIÓN, transformar algo en otra cosa. Veremos cómo, durante la Primera Guerra Mundial, algunos barcos se pintarán con el llamado dazzle-painting. Un estilo de pintura que destacará por colores estridentes, por figuras geométricas que transforman los grandes barcos en algo parecido a una pintura cubista.

Por otro lado encontramos la MÍMESIS, más conocida como el método de camuflaje que adoptan ciertos animales confundiendo con su entorno.

Mimesis según la R.A.E.:

- 1.f. En la estética clásica, imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte.
- 2.f. Imitación del modo de hablar, gestos y ademanes de una persona.

Un término menos conocido pero muy importante para esta investigación es la **crípsis**, muchas veces viene asociado con la mimesis pero hay que señalar la diferencia.

Mimesis: un ser vivo se asemeja a otros de su entorno.

Un ejemplo de mimetismo no visual sino auditivo es el que adoptan las lechuzas terrestres o vizcacheras que anidan en cavidades en el suelo, las crías emiten un sonido parecido al cascabel de una serpiente para ahuyentar el peligro.

Cripsis: un ser vivo se asemeja al propio entorno donde vive para pasar desapercibido a otros animales y asegurar su supervivencia. Lo puede hacer de diferentes formas: inmovilidad y movimiento (permaneciendo inmóviles para no llamar la atención o moviéndose como si fuesen otra cosa como por ejemplo una rama), coloración (consiste en ocultarse transformando su color en el de su entorno, como por ejemplo la liebre ártica que es parda en verano y blanca en invierno), patrones (las pautas de muchos animales suelen ser repetitivas lo que hace difícil su percepción por el depredador, un ejemplo serían los tigres y las cebras).

Cripsis no visual: puede consistir en cambios de sonidos u olores, el ejemplo más claro sería el del calamar y su tinta para esconderse y confundir, además contiene sustancias que modifican su olor y engañan el sentido del olfato de los peces.

Por lo tanto la diferencia es que mientras que en la mimesis el ser vivo busca parecerse a otro animal, en la cripsis esa semejanza es con el entorno.

El caballo de Troya se podría considerar como el primer engaño bélico del que tenemos constancia por la literatura. Pero se considera que el arte del camuflaje surge en la Primera Guerra Mundial.

Durante la Primera Guerra Mundial, los submarinos alemanes controlaban el Océano Atlántico y el Mar del Norte, para frenar ese avance Norman Wilkinson (oficial naval británico y artista) propuso implantar el camuflaje en la flota aliada.

La experiencia previa les había llevado a la conclusión de que camuflar y esconder los barcos en el mar era una tarea casi imposible ya que un navío del tamaño de aquéllos no podía pasar desapercibido. Así que se decidió llevar a cabo la propuesta de Wilkinson que pretendía, no hacer invisible las flotas, sino pintarlas para que pareciesen otra cosa. El tipo de técnica empleada consistía en romper en diferentes planos las formas de los barcos, los colores empleados eran muy brillantes y saturados y parecían inspirados en cuadros cubistas. Muchos historiadores afirman esta influencia del cubismo, ya que el razzle dazzle es unos años posterior al nacimiento de la corriente artística encabezada por Pablo Picasso.

En la Primera Guerra Mundial no se habían inventado los radares, pero sí el telémetro óptico en los submarinos. Su función era medir la distancia a partir de dos imágenes que se superponían. Con el camuflaje dazzle esto era imposible, porque las imágenes estaban rotas, los planos y las líneas confundían la visión del enemigo.

En la Segunda Guerra Mundial, Wilkinson acercará esta técnica a la aviación, pero los resultados fueron menos fructíferos que en la marina.

Veremos cómo influye el arte en la táctica militar, pero también a la inversa, ya que el dazzle parece ser una fuente de inspiración en las obras de Sol Lewitt y en la moda. Estamos más acostumbrados, actualmente, a un estampado militar particular pero los estridentes diseños dazzle también fueron influyentes en este ámbito.

La concepción del traje de camuflaje que tenemos hoy

en día es aquella con manchas de colores caquis, marrones y verdes que sufren una cripsis (camuflaje en el entorno) con el lugar donde se pretende pasar desapercibido. Resulta paradójico cómo estos trajes de camuflaje sirven, por un lado, para engañar a la mirada del enemigo pero por otro lado, como forma para reconocerse unos a otros, ya que cada ejército cuenta con un diseño determinado para poder identificarse.

En el libro *Camuflaje* de Maite Méndez Baiges (Si ruela, 2007), que ha sido esencial para esta investigación, se destacan las siguientes palabras que Fernand Léger dedicó a lo conocido como que la realidad imita al arte: “A todos esos imbéciles que se preguntan si soy o seré todavía cubista cuando vuelva, les puedes decir que más que nunca. No hay nada más cubista que una guerra como ésta, que te divide más o menos limpiamente a un tipo en una multitud de fragmentos y los envía a los cuatro puntos cardinales.”

Se concebía el cubismo como un espectáculo de destrucción, de descomposición de formas... igual que la guerra y la forma de pintar los barcos en fragmentos.

La figura del artista será fundamental para desarrollar estas técnicas de camuflaje en las dos guerras mundiales, siendo Picasso el primero en intuir la necesidad del arte en las tácticas militares al recomendar a su amigo Apollinaire que para que la Unidad de camuflaje del ejército francés dejase de ser vista, había que descomponer las figuras que lo formaban mediante el uso de colores vivos.



Engaño visual de unas mariposas haciéndose pasar por una lechuza para asustar al depredador.



Gecko de cola de hoja, haciéndose pasar por una hoja seca de un árbol.

La insignia de esta unidad francesa fue diseñada por el artista Guirand Scevola y consistía en un camaleón dorado bordado sobre un fondo rojo, ya que este animal es bien conocido por su capacidad de pasar desapercibido en diferentes entornos y situaciones.

Igual que el camaleón es el gran camouflier, los artistas serán los maestros en camuflar, durante la Primera y la Segunda Guerra Mundial destacó la labor de: Guirand Scevola, André Mare, Louis Marcoussis, Jacques Villon, Franz Marc... y Edward Alexander Wadsworth que en uno de sus cuadros ilustra cómo eran los barcos pintados en estilo dazzle.

La importancia de los artistas será fundamental y hay que señalar la labor del pintor, historiador y poeta Roland Penrose, que durante la Segunda Guerra Mundial fue profesor de camuflaje en el ejército británico. En 1941, escribe el Manual de Camuflaje de la Home Guard, esencial para determinar el tipo de texturas, técnicas y colores que emplear para esconderse.

Se pueden señalar por lo tanto dos tipos de técnicas de camuflaje que se han descrito antes en relación con la naturaleza pero que ahora se llevan del ámbito militar a su vínculo con el cubismo:

Cripsis: consiste en que un cuerpo de un soldado, tanque, avión o barco, pase desapercibido confundiendo con su entorno. Los trajes y pinturas destacan por manchas de colores verdes, caquis, marrones y colores pardos en general coincidiendo con los de la propia naturaleza.

Dazzle painting (razzle dazzle): distorsión óptica de los diferentes cuerpos que producía un engaño visual en el enemigo porque las formas que veía no correspondían a la realidad debido al uso de los colores llamativos y la fragmentación de planos que hacían intuir otra cosa. Fue más útil en la marina, ya que se dieron cuenta que camuflar mediante ocultación un navío era casi imposible. A este tipo de diseños se los denominó como Disruptive Pattern Material (D.P.M.) y eran fundamentales en el momento, ya que no existían los radares y en el mar se empleaban periscopios y el ejército de tierra era observado desde el cielo.



Barco británico de la Primera Guerra Mundial, estilo razzle dazzle.



Navío de la I Guerra Mundial, pintado al estilo dazzle



La fotografía Yvonne Gregory, fotografía de Bertram Park, 1919



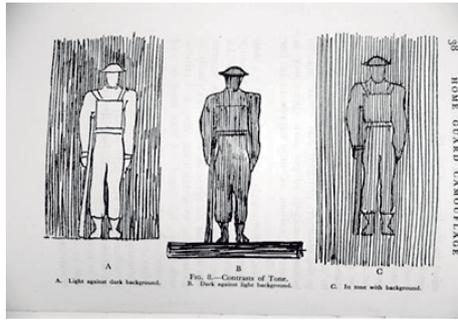
Mural de Sol LeWitt en la exposición monográfica del Museo Georges Pompidou, 2012



Arlequín pensativo, Pablo Picasso, 1901



Camuflaje militar mediante ocultación



Manual de Camuflaje de la Home Guard, Roland Penrose, 1941



Camuflaje militar mediante engaño

2. EL CAMUFLAJE EN EL ARTE

En la Segunda Guerra Mundial ya se empezó a contar con sistemas de radar, por lo que el *dazzle painting* en los navíos dejó de cumplir su función ya que los barcos iban a ser localizados por el enemigo estuviesen camuflados en esos colores llamativos o no; muchos de ellos se volvieron a pintar de gris.

Igual que el camuflaje había necesitado de los artistas para poderse desarrollar en los distintos ejércitos, su labor empieza a disminuir debido a que se empezó a contar con el trabajo de otros profesionales como especialistas en electrónica. Pero se volvieron las tornas y el camuflaje se convertiría en un elemento fundamental para las corrientes artísticas venideras.

Un ejemplo de ello, como hemos visto, es el cubismo. En la obra de Pablo Picasso podemos ver los dos tipos de camuflaje que hemos destacado, por un lado el que hemos señalado como cripsis se puede observar en el cuadro Paisaje con dos figuras de 1908 y en segundo lugar el método mediante confusión en el que los cuerpos parecen otras cosas en el cuadro de El taller de la modista de 1926.

Pero el surrealismo empleará el camuflaje como recurso para el engaño en sus imágenes ya que aportaba más confusión en ese mundo onírico que inventaron artistas como Salvador Dalí. Maite Méndez Baiges destaca en su libro Camuflaje: “Dalí bautizará como “camuflaje psicológico” o control psicológico de la visión a algo que también defenderían los psicólogos de la Gestalt, que es el principio de que “vemos lo que tenemos alguna razón para ver, sobre todo lo que creemos que vamos a ver”, lo cual implica que podemos controlar las reacciones visuales.”

Hay que señalar que el papel del artista en estos engaños es fundamental porque como hizo Marcel Duchamp con el urinario al llamarlo Fuente, sugestionó absolutamente nuestra visión y acabamos viendo lo que nos decía que teníamos que ver.

En la obra de Dalí el Mercado de esclavos con la aparición del busto invisible de Voltaire (1941) podemos hacer dos lecturas tras la búsqueda de ese rostro que señala el título, pero en Rostro paranoico (un Picasso escondido) (1931) tendríamos que girar el lienzo en sentido vertical hacia la derecha para poder ver el Picasso ya que del derecho u horizontal podemos ver un grupo de personas reunidas frente a una cabaña.

Según avanzamos cronológicamente en la Historia del Arte vemos cómo el camuflaje sigue teniendo un papel importante pero cada artista lo emplea de forma diferente.

Podemos destacar dentro de esa transformación, el ocultamiento o cambio de rostros y roles que se sufre al dar importancia a una alter ego, como pasa en el caso de Marcel Duchamp cuando se convierte en Rose Sélavy, un personaje con casi más importancia en su obra que el propio Duchamp. Ese enmascaramiento será también un recurso muy frecuente en el arte contemporáneo, podemos ver su influencia de tribus africanas y del primitivismo y sus rituales, no hay que olvidar que los rostros de los militares también irán pintados para ocultarse.

Nos interesa en esta investigación destacar la relación del cuerpo con la naturaleza y como si se tratase de un trance entre la vida real y el acto casi performativo ceremonial del pueblo de los selkman u onas (de Argentina y Chile). Veremos más adelante el vínculo creado entre el cuerpo de ar-

tistas y el entorno usando como soporte principal su propia figura y como medio o la propia naturaleza o el body-painting como sucede con esta tribu y con muchas otras.

También se ha destacado en el libro Camuflaje, el ocultamiento del cuerpo de la mujer en las religiones, el enmascaramiento a partir del maquillaje y los diferentes tipos de explotación visual que subvertirán las artistas como forma de denuncia sobre la situación femenina, como hace el colectivo de las Guerrilla Girls con sus máscaras de gorilas y sus críticos carteles.

Alain Jacquet y Andy Warhol serán dos artistas pop que emplearán el camuflaje a través del juego de tramas de color característicamente militar, como haría Picasso en El taller de la modista.

La obra de Jacquet consistirá en la apropiación de imágenes de la Historia del Arte bien escondidas tras tramas de color hasta hacerlas irreconocibles, interpretándolas o escondiéndolas tras logos de marcas de gasolinas, etc. En el caso de Warhol el camuflaje militar será empleado como disfraz mediante la ampliación de esas manchas de color en la superficie de cuadro.

Podemos destacar dos instalaciones que emplean el camuflaje militar de una forma más o menos directa pero que finalmente coinciden en ser dos críticas a la sociedad.

En 1966 el artista William Anastasi realiza su propuesta Blind, una crítica a la guerra de Vietnam. Esta obra consiste en una sala con acceso al público en la que éste viene atrapado por una proyección de colores militares sobre su propio cuerpo en el momento en el que entra, cegando casi por completo su orientación dentro de dicho espacio.



Paisaje con dos figuras, Picasso, 1908



El taller de la modista, Picasso, 1926



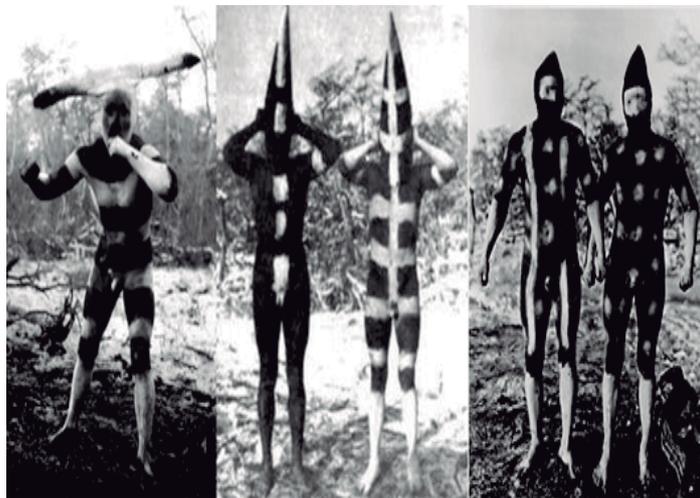
Rostro paranoico (un Picasso escondido),
Salvador Dalí, 1931



Blind, William Anastasi,
1966



Mishba, Mona Hatoum, 2006



Onas con sus trajes rituales, Argentina y Chile

La obra Misbah de Mona Hatoum, consiste en una sala a oscuras bañada por destellos de luz con forma de soldados armados proyectados sobre las paredes y suelo que salen de una lámpara sujeta al techo que gira. En este caso el estampado militar se convierte en un estampado en movimiento de militares mediante ese juego de luces y sombras que hacen una fuerte referencia a la infancia y las luces que se dejan encendidas para que no pasen miedo por las noches, pero también una crítica indiscutible a los efectos de la guerra.

Ambas obras hacen partícipes al espectador, por lo que no se limitan al cuerpo del artista ni al lienzo, sino que son transitables.

3. EL CUERPO DEL ARTISTA CAMUFLADO.

Como se ha mencionado con anterioridad, el camuflaje será un recurso muy empleado en el arte contemporáneo. El cuerpo, normalmente del propio artista, escondido tanto en el medio natural como en el entorno urbano destaca por el minucioso trabajo hiperrealista de reproducción de cada espacio. Por un lado tenemos la exposición del cuerpo de una forma directa y desnuda que es ocultado mediante el denominado body-painting y por otro lado el cuerpo del artista doblemente tapado por esa capa de imágenes sobre un traje.

Se ha seleccionado la obra de una serie de artistas claves en el “arte del camuflaje” que tratan el tema en diferentes espacios pero cuyo nexo es esconder sus cuerpos.

Desiree Palmén se integra en diferentes entornos según la serie que realice. Por un lado hemos visto una crítica muy fuerte en sus obras Camouflage divididas en: camuflaje en el espacio público, camuflaje de control de cámara de vigilancia, camuflaje interior y talleres. Ha trabajado en distintos lugares del mundo y al igual que cambian los espacios al cambiar de países, también cambian sus discursos.

Liu Bolin, más conocido como “el hombre invisible” acaba formando parte de los escenarios de la sociedad de consumo que le absorben convirtiéndole en un producto o una marca más, podría considerarse un: dime lo que consumes y te diré quién eres. Este artista es sin duda el que mejor consigue camuflarse, él mismo advierte que su proceso de trabajo consiste en esconderse durante unos minutos, si ve que el resto de la gente actúa con normalidad considera que ha realizado bien su trabajo porque no ha sido descubierto.

Laurent La Gamba tiene varias series en torno al camuflaje, pero aquí destacamos la que funde su cuerpo con obras de arte, para dar otro giro de tuerca a los diferentes puntos desarrollados: el arte en el camuflaje, el camuflaje en el arte... hasta el camuflarse en el arte. Pone en duda el propio sistema del arte, el valor de la obra y del artista.



Jerusalem, cámara de vigilancia barrio cristiano Desiree Palmén, 2006



Cereales, Liu Bolin, 2013



Autorretrato como Marilyn, Laurent La Gamba, 2005

4. ENTRE EL CUERPO DEL ARTISTA Y LA NATURALEZA.

Al igual que la naturaleza ha servido en muchos aspectos de referencia para obras de arte, también lo ha sido el comportamiento de los animales en el medio natural. Interesa en esta investigación, como hemos destacado al principio, las reacciones de insectos y otros seres vivos para protegerse en el caso de peligro. Por otro lado las artistas feministas también han creado sus obras en torno a la idea de la tierra como lugar de germinación e inicio de todo, la “pachamama”.

Méndez Baige señala en su capítulo Lo invisible según los surrealistas lo siguiente sobre Penrose:

Penrose subraya la función de la naturaleza como modelo. Y uno de los asuntos más interesantes tratados en su manual es la enumeración de las formas que usa la naturaleza para el ocultamiento en su entorno: la semejanza del color, de la textura, la llamada obliterative shading (sombra ocultadora), disruptive patterns (diseños discontinuos), ocultamientos de sombras arrojadas, inmovilidad. O las formas de engaño, como el mimetismo o las marcas y el comportamiento engañosos. Éstos son también los mecanismos de camuflaje militar.

Cecilia Paredes, su trabajo más conocido trasciende entre la naturaleza y lo femenino tratado desde diferentes perspectivas. Por un lado camufla el cuerpo de la mujer integrándolo en paredes pintadas con motivo comúnmente florales. Tal vez su trabajo menos conocido pero que más interesa aquí son aquellos trajes y fotografías donde la artista se convierte en animales y se retrata en la propia naturaleza en la que pasa desapercibida.

En este caso sí que podemos hablar de una mimesis ya que la artista, se camufla convirtiéndose en un animal, en este caso un pájaro. También se ha convertido en un armadillo, un pulpo, etc. Sufre metamorfosis continuamente y luego queda atrapada por el entorno natural.

Vera Von Lehdorff/ Veruschka, es una claro referente de cómo un cuerpo puede desaparecer en diferentes medios a partir del body-painting. Tras muchos años como modelo y tras haber estudiado arte y diseño textil se plantea la construcción de la identidad y los cánones de belleza y empieza a experimentar pintándose a sí misma, reflexionando además sobre los distintos soportes posibles para pintar. Su cuerpo se funde absolutamente en ventanas desconchadas, se convierte en naturaleza y en musgo, como si Medusa hubiese plantado su mirada sobre ella y la hubiese convertido en piedra. Las fotografías fueron realizadas por Holger Trülzsch con el que Veruschka compartía la idea de que el capitalismo asumía, consumía y se apropiaba de todo para darle la vuelta, incluso las críticas.

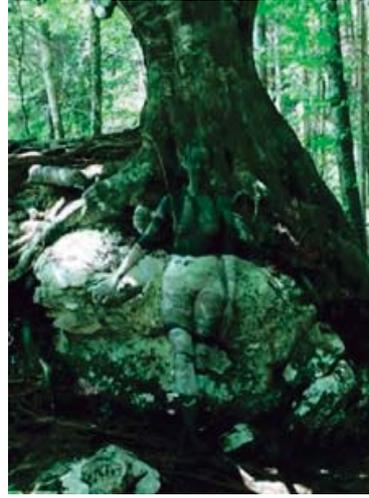
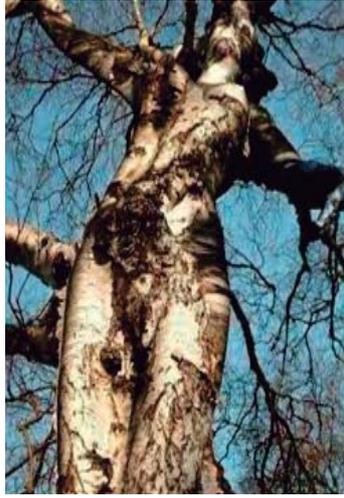
Ángeles Agrela, la obra de esta artista del camuflaje se puede dividir en dos grupos: en uno el cuerpo de la artista acaba formando parte del hogar, se podría hacer una lectura del cuerpo como un objeto más criticando los roles femeninos impuestos por la sociedad, por otro lado se viste con unos trajes muy elaborados por ella misma en el medio natural. Lo que queda expuesto son sus trajes y las fotografías de performances que realiza en los diferentes lugares.



Pájaro tumbado y traje de plumas, Cecilia Paredes 2007-2008



Armadillo, Cecilia Paredes, 2001



Transformaciones de Veruschka en árboles, Vera Von Lehndorff y Holger Trülzsch



Camuflaje y Camuflaje parque, Ángeles Agrela, 1999

Maite Méndez Baiges destaca en Camuflaje las palabras de Agrela sobre su propia obra:

A mí esta serie me sirve para reflexionar sobre la apariencia y el engaño, con un cierto sentido del juego y la ironía. Cuando me pongo un vestido que simula el ambiente que me rodea y ejecuto una serie de movimientos más o menos parecidos a una coreografía o una danza, en realidad estoy haciendo un intento doble, casi contradictorio, por fundirme en ese ambiente y a la vez aparecer y mostrarme en el propio movimiento.

Dennis Oppenheim, este artista más o menos camuflado acaba rindiéndose a la naturaleza para formar parte de ella, la lectura se podría hacer de una forma crítica hacia cómo sometemos a la naturaleza a nuestras pautas y no convivimos en un término medio con él sin dejar nuestra huella. Parallel stress y Rocked hand son dos vídeos de Oppenheim, en ambos busca la relación del cuerpo con el entorno, dejando que el primero sea cubierto por el segundo casi de una forma natural para acabar formando parte de él. En la primera obra el artista se tumba boca abajo en una cavidad entre dos montañas de tierra siendo cubierto por ésta y haciendo hincapié en el paso del tiempo. En la segunda, su mano izquierda apoyada sobre el suelo empieza a ser tapada por piedras hasta perderse en el fondo.

Ana Mendieta, en la mayoría de sus trabajos, trabaja en y con la naturaleza, ya sea dejando la huella de su cuerpo sobre ésta o formando parte de ella. Seleccionar una sola obra que acompañe esta investigación sería muy difícil así que se nombrarán y analizarán brevemente algunas de ellas para poder entender mejor su contexto. Maite Méndez Baiges señala en la página 96 de su libro Camuflaje las propias palabras de la artista:

He ido manteniendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Creo que esto ha sido un resultado directo de mi alejamiento forzoso de mi patria (Cuba) durante mi adolescencia. Me desborda la sensación de haber sido separada del vientre materno (la naturaleza). Mi arte es la forma de restablecer los vínculos que me unen al universo. Es una vuelta a la fuente materna. Mediante mis esculturas earth/body me uno completamente a la tierra [...]. Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente la reactivación de creencias primitivas [en] una fuerza femenina omnipresente, la imagen que permanece tras haber estado rodeada por el vientre materno es una manifestación de mi sed de ser.

Estas dos obras de Ana Mendieta aluden al cuerpo femenino en la naturaleza de dos formas diferentes. La primera con la huella de su propio cuerpo sobre la tierra que en la performance es quemado a modo de ritual y en la segunda la silueta realizada con la arena hace referencia de nuevo al ritual pero de una forma más primigenia que puede recordarnos a las figuras paleolíticas de la Venus de Willendorf. Éstas se interpretaban como la Madre Tierra y símbolos de

fertilidad mediante la representación exagerada de algunas de sus partes del cuerpo, como en este caso la vulva.

En estas dos obras, Mendieta se sufre una crisis con la naturaleza, se convierte en vegetación, en corteza de árbol, en raíces, en la propia "pachamama" (madre tierra), es como si volviese a los brazos de esa madre natural de la que le arrancaron una vez.

En Ana Mendieta. Trazas de cuerpo-huellas que obliteran improntas de Lynda E. Avendaño Santana se hace hincapié en lo señalado con anterioridad sobre ese sometimiento de la naturaleza:

El hombre arcaico sufrió un shock enorme al separarse de la naturaleza, al constatar que no era parte de ella, sintió al mundo como su enemigo y su mayor afán desde entonces fue encontrar cómo estigmatizarlo, cómo señalar su poder frente a él, cuestión que lo llevó a construir, aldeas, luego pueblos y ciudades, etc. Pero en el caso de Ana Mendieta, ella dialoga con la naturaleza, entra en comunión con ésta, para lo cual, se acerca cada vez más a las raíces del mundo.

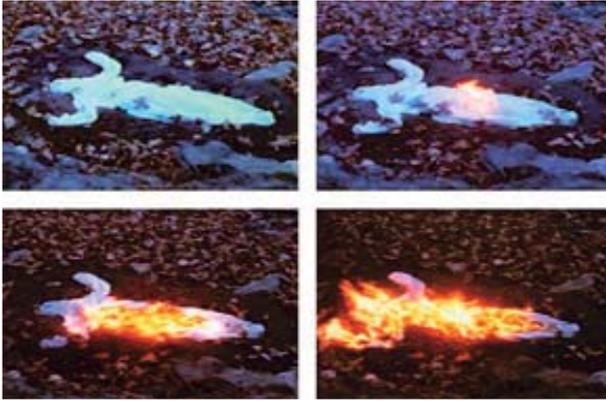
Y es que tal vez estos artistas que se han señalado busquen huir de los estereotipos marcados por la sociedad, de esa estigmatización, de los roles impuestos y busquen por ello esconderse en esos brazos maternos que son raíces y huelen a flores, así para acabar desapareciendo en ella, en la Naturaleza.



Rocked hand, Dennis Oppenheim, 1970



Parallel stress, Dennis Oppenheim, 1970



Alma silueta en fuego,
Ana Mendieta, 1975



Mujer de tierra,
Ana Mendieta, 1982



Flores en el cuerpo, Ana Mendieta, 1973



Árbol de la vida, Ana Mendieta, 1975

REFERENTES:

AVENDAÑO SANTANA, Lynda, Ana Mendieta. Trazas de cuerpo- huellas que obliteran improntas (pp. 7-15)
BOZAL, Valeriano, Mímesis: las imágenes y las cosas, La balsa de Medusa, Visor, Madrid, 1987. DE BLAS, María José y PICADO, Rubén, Cripsis, Revista Europea de investigación en arquitectura no 08, 2015
GERFEN, Henry, Camuflajes, Ángeles Agrela, Catálogo de la exposición en Xábia en marzo de 2000.
MARÍN, Francisco A., Engaños de guerra: las acciones de decepción en los conflictos bélicos, Ed. Inedita, 2004.
MÉNDEZ BAIGES, Maite, Camuflaje, Siruela, Madrid, 2007
PENROSE, Roland, Manual de Camuflaje de la Home Guard, 1941

PÁGINAS WEBS EMPLEADAS:

<http://hipertextual.com/2012/04/camuflaje-dazzle-el-cubismo-aplicado-a-la-ocultacionde-navios> <http://todanaamalgame.blogspot.com.es/2014/06/un-camuflaje-artistico-en-la-iguerra.html> <http://lamonomagazine.com/5-artistas-del-camuflaje/> <http://clocktower.org/show/who-owns-anamendieta?gclid=CLKOtqjK5coCFUefGwo-dDscJuw>
<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html> <http://www.pikaramagazine.com/2015/05/contra-el-olvido-de-ana-mendieta/> <http://revistapicnic.com/el-arte-de-ser-invisible-3-artistas-del-camuflaje/> <https://misterios.co/liu-bolin-el-maestro-del-camuflaje-fotografico/> <http://pueblosamerindios.blogspot.com.es/>
<http://www.martagnyp.com/interviews/veralehndorffholgertruelzsch> <https://www.moma.org/collection/works/120475?locale=ko> <http://pietmondriaan.com/tag/dennis-oppenheim/>
<http://rudygodinez.tumblr.com/post/71895776855/dennis-oppenheim-parallel-stress-1970>
<http://conectom.leimay.org/profiles/blogs/symbolic-action-performativity-incontemporary-art-part-3-1> <http://www.hungertv.com/blogs/katie/artist-dennis-oppenheim/> <http://www.dennis-oppenheim.com/works/1970/152>
<http://www.avfestival.co.uk/blog/a-response-to-stone-zara-worth-takes-a-look-at-avfestival-at-ngca> <http://buldjr.blogspot.com.es/2010/12/cripsis-el-arte-del-ocultamiento.html> <http://tecnologia.facilísimo.com/camuflaje> <http://revistapicnic.com/el-arte-de-ser-invisible-3-artistas-del-camuflaje/> <http://www.camionetica.com/2008/08/27/el-arte-del-camuflaje/> <http://tamtampress.es/2012/10/05/cuando-el-cuerpo-se-convierte-en-arte/> <http://www.camionetica.com/2008/08/27/el-arte-del-camuflaje/> <http://www.puravida30.com/2012/07/20-imagenes-el-arte-del-camuflaje-por.html> <https://diaporia.wordpress.com/tag/hegel/> <http://elarbouldelaretorica.blogspot.com.es/2007/04/mimesis-y-persuasin.html> <https://pacotraver.wordpress.com/2011/03/17/bucles-extranos-i/>
http://cintia-clara.blogspot.com.es/2012/04/humedales-muestra-que-documenta-el-2_19.html
<http://www.revistaexclama.com/arte/liu-bolin-el-incognito/> <http://global.mongabay.com/es/rainforests/0306.htm>

EDUARDO BLÁZQUEZ MATEOS
Universidad Rey Juan Carlos

La esfera del cuerpo como libro en Peter Greenaway
The sphere of the body as a book in Peter Greenaway

Resumen

La representación del cuerpo como luz y como oscuridad se establece en el Renacimiento para encumbrar el Humanismo pagano. Las películas de Peter Greenaway revitalizan el pensamiento y las imágenes de la Antigüedad y del Renacimiento, incorporando la estética del siglo XX.

Palabras clave: Arquitectura, Vientre, Cuerpo, desnudo, Iconografía, alegoría

Abstract

The representation of the body as light and as darkness sets in the Renaissance to elevate the pagan humanism. Peter Greenaway films revitalize the thinking and images of antiquity and the Renaissance, incorporating the aesthetics of the twentieth century.

Keywords: Architecture, Belly, Body, naked, Iconography, allegory

El cuerpo humano se convirtió en himno para el Renacimiento italiano. La representación del cuerpo en la pintura, en la escultura y en los diseños de edificios, gestaron la exaltación de la idealidad del cuerpo, las imágenes de los humanistas se nutrían de la Antigüedad, desde la mimesis. Se establecen fértiles analogías desde el arte renacentista y barroco al cine; los nexos entre cuerpo y edificio, como las conexiones entre las proporciones de ambos, se ensalzan y revitalizan en Leon Battista Alberti y en Luca Pacioli, en el siglo XV, se revelan las uniones entre el cuerpo y la arquitectura. El pensamiento humanista, de la mano de Leonardo da Vinci, irá insertando la imagen de cuerpo desnudo en un cuadrado y un círculo, señalando a Vitruvio. Francesco de Giorgio Martini propone la equivalencia gráfica de una ciudad idealizada asimilada por el cuerpo.

El cuerpo humano y el cuerpo arquitectónico se funden para definir uno de los ideales de los Humanistas. Piero della Francesca y Leonardo, apostarán por el movimiento y

la energía de la figura humana, ambos representan dos actos de la armonía y del movimientos del cuerpo frente al alma. Este itinerario sobre el cuerpo, se focaliza en el vientre del arquitecto, subgénero esencial en la obra del cineasta Peter Greenaway, que recorre la representación del género del desnudo en el *Tableau Vivant*, la pantalla es un lienzo y la cámara-pincel esculpe el cuerpo que, entre ingenios metamórficos, abre un mecanismo de representación que está emparentado con el pensamiento y las creaciones de Eisenstein. Los planos y los cristales, las ventanas (tangibles e intangibles) y las puertas, desplazan y dinamizan, multiplican las imágenes de los renovados polípticos.

El protagonista se debate entre las alegorías del *DIA* y del *CREPÚSCULO*, obras de Miguel Ángel que construyen una parte destacada del arquitecto. La dialéctica se presenta en relación con la representación del cuerpo bello y armónico de la protagonista, identificada en una imagen con las pinturas de Venus; enmarcadas en la representación de la



Figura 1. Imágenes de la película *El Vientre de un arquitecto* (1987); el vientre masculino se convierte en centro de una suma de fotocopias que remiten al cuadro de Andrea Doria caracterizado como dios Neptuno de Agnolo Bronzino. El vientre de Augusto, envenenado por higos, como la ficción del arquitecto, construyen un bodegón.



Figura 2. El retrato de Andrea Doria como Neptuno (1530), de Bronzino, ritratto de un hombre viril que, al tiempo es dios del mar; el cuerpo vigoroso, símbolo de poder, contrasta con la poética barba que simula las olas del mar. Como los emperadores romanos, se reconstruye la imagen desde la Alegoría. Las fuerzas de la naturaleza son dominadas, la tela de la vela y el tridente se utilizan para destacar la fuerza erótica.



Figura 3. El arquitecto disfrazado de Neptuno en la película de Greenaway, imagen sobre el poder del cuerpo como narración, con capacidad de exaltar la belleza desde la materialización escultórica, una experiencia en la que el director se puede identificar con Neptuno.

belleza idealizada, contrasta con la representación de lo sublime y de lo siniestro reflejado en el Arquitecto. El cuerpo del arquitecto se convierte en alegoría de ríos, en alegoría del tiempo¹.

La dionisiaca liberación, elaborada por los géneros del desnudo y del bodegón, contrasta en sus significaciones uterinas con las imágenes de Roma, embrión de la historia de la arquitectura. La ciudad entra en el teatro y en las metáforas del cuerpo. El desdoblamiento de la ciudad entre las ruinas y los edificios perfectos por esféricos, explican la iconografía de lugar y de tiempo. Las formas esféricas definen lo apolíneo, las ruinas explican lo dionisiaco.

Las masas oscuras de Piranesi, cárceles como laberintos, definen el viaje a la Muerte. El vientre del protagonista, convertido en espacio ficticio, en mural, en síntesis de la historia del arte, marca la concentración de formas y de espacios diminutos y gigantescos, dialéctica y cambio que se explica en la metamorfosis.

La arquitectura de Louis Boullée, artista francés del siglo XVIII, réplica y antagónico de Piranesi, se une al Panteón de Roma, para definir un itinerario sobre esferas y cúpulas soleadas de Apolo, su imagen solar platónica se unirá al vientre de la mujer del arquitecto, embarazada y unida a los edificios-cuerpos, como poemas y objetos esféricos ensalzan las escaleras. El protagonista sueña con Escaleras, por las que sube y desciende, explicando la mítica Caída del arquitecto como Faetón e Ícaro².

Los inmensos ventanales sempiternos, se componen y se rompen para mostrar cuerpos desnudos que, dentro de la retórica neobarroca, descubren múltiples cuerpos. Greenaway se viste de Pigmalión para dibujar-esculpir al arquitecto, creando una distancia contemplativa con el espectador móvil, un activo vínculo sobre las anatomías de la película. Se parcelan, se impone la retícula del Renacimiento, se estructuran los recodos para crear un mundo blanco en el que se unen el tiempo y el espacio.

Separar el mundo de las mujeres y de los hombres, se convierte en un juego entre abstracción y geometría del plano, los espacios relajados, como espacios accidentales, implican parada y sosiego. La pantalla permite ver la anatomía, la piel lo invade todo, fondos y atmósferas invocan a la piel de esculturas y de pinturas. Verticales y horizontales, alzados y planos, llevan a la encarnación del vientre, una zona que perpetúa desde la recreación en las atmósferas, en la luz.

La luz anuncia espacios de amor y muerte, no hay plenitud, triunfa la morbosa ambigüedad; entre el equilibrio melancólico, las imágenes de la película del Vientre de un Arquitecto crean tensión entre materia y luz, entre primeros planos y fondos, para traducir un debate cinematográfico. La iconografía del Abandono se impone, se buscan fórmulas clásicas que se entonan desde composiciones y perspectivas, desde texturas que dependen de Piero della Francesca.

El cuerpo se renueva iconográficamente y se reinventa en Greenaway. G.B. Piranesi se convierte en protagonista en El Vientre de un arquitecto, la presencia de los blancos y las texturas de la piel y del mármol, se dinamizan con las obras del artista veneciano que, en el siglo XVIII, creó en

las Cárceles y en las Ruinas un universo dionisiaco. Greenaway retoma las imágenes, junto a las ruinas de Roma, para insertarlas, como metáfora, en gran medida, en el vientre del Arquitecto. El matrimonio entre la vida y el arte, como en Appia y Olbrich, se proyecta en el cuerpo ilimitado por sus significaciones variadas y complejas, definiendo las tipologías del Enigma. La desnudez de los cuerpos y la disolución de los espacios blancos, concilian la vanguardia y el Renacimiento para mostrar la construcción del cine en base a la representación de la poética del vientre, convertido en bodegón y el vanitas, en expresión del itinerario del Tiempo, reforzado por las metáforas de las ventanas, que nos adentran en las metáforas uterinas, imágenes de vida y muerte.

La ruina, como las piezas inacabadas, se puede enmarcar en los contenidos del Non-Finito, impulsados por Miguel Ángel; como los bocetos de Leonardo y como su narración sobre las manchas, la Academia florentina en el siglo XVI considera las obras de Rafael perfiladas y apuestan



Figura 4. El arquitecto Stourley Kracklite, arquitecto de Chicago, organiza una exposición en Roma sobre Boullée, en el monumento a Víctor Manuel. El puzle revela el interés por la fragmentación desde el descubrimiento del cubismo. Las esculturas se convierten en protagonistas.

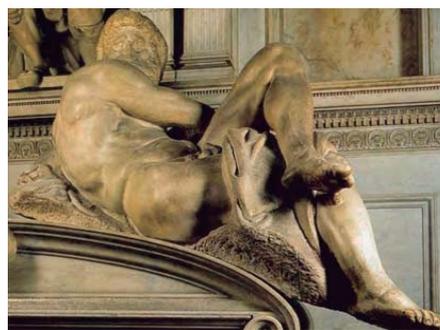


Figura 5. El Crepúsculo. Capilla Médici, iglesia de san Lorenzo. Florencia. Miguel Ángel esculpe una variante de la melancolía para apoyar el triunfo sobre la muerte. El inacabado de la obra y la 'terribilità' se integran en el vientre del arquitecto de Greenaway.

¹ SENNETT, R.: Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental, Madrid, 1997. FLYNN, T.: El cuerpo en la escultura, Madrid, 2002.

² GOROSTIZA, J.: Peter Greenaway, Madrid, 1995. VV.AA.: Peter Greenaway, Paris, 1988. DENHAM, L.: The films of Peter Greenaway, Londres, 1993.

por la vibrante pintura veneciana. La tensión del Inacabado, el esquisse o boceto, el ébauche o primera fase interrumpida, se recupera en el Romanticismo, en los paisaje de rápida ejecución, adoptando nuevos contenidos que afectaran a las tortuosas pinceladas de Van Gogh o a las esculturas de Giacometti, adoptando renovados y diferenciados contenidos que, al aplicarse al cuerpo, desde la renovación plástica, permite encontrar los movimientos y las formas de la naturaleza en el cuerpo. El retorno a la Naturaleza, en el Renacimiento y en el Romanticismo, impregnan al cuerpo de huellas y de porosidades, texturas y tonos que Greenaway llevará a gran parte de sus obras, los cuerpos estarán inundados de barro y de espuma, cada desnudo servirá de manuscrito o de lienzo, de muro o de jardín. El himno al cuerpo es permanente, proyecta el ingenio de los humanistas, desplegando contenidos amplios y contrastados, antagónicos; el cuerpo humano se convierte en pilar de su pensamiento y construye una estética poderosa. Se intercalan las emociones buscadas en el discurso de las proporciones y de la armonía del Renacimiento italiano y, al tiempo, ensalza la ruina y el esbozo, una dialéctica representada en la misteriosa y paradójica búsqueda de Leonardo, capaz de identificarse y distanciarse del Neoplatonismo. El símbolo corporal antropocéntrico materializado en la belleza equilibrada se fractura en la Pietà Rondanini de Miguel Ángel, una armonía renovada, armonía en tensión diferenciada del pensamiento de L.B. Alberti, generadora de contrastes estéticos establecidos por un mágico triángulo: el sfumato, el chiaroscuro y el non-finito. El cuerpo, cuerpo solar en gran medida, se alimentó de la luz y de la sombra, de lo apolíneo y de lo dionisiaco, para definir la belleza abstracta, belleza ideal y conceptual. De inmediato, Miguel Ángel renovará la imagen del cuerpo con el non-finito, desde el discurso poético escultórico, eleva la belleza imperfecta, el abbozzato esculpido define el Enigma y entrega la llave al espectador móvil; liberado el artista, libera la obra, el espectador se identifica con el proceso, al formar parte de la acción creativa, los planos conscientes e inconscientes se activan y se revitalizan en un viaje libre que encumbra la Contemplación e intensifica la Imaginación, motor liberador y eje de los intercambios diferenciadores del receptor móvil.

La acción de mirar del director, observar cada cambio, como voyeur, se eleva en las Ruinas de Villa Adriano. Surgen los velos del teatro de la naturaleza. Los velos alegóricos unen lo carnal (El Cocinero, el ladrón...) y lo espiritual (Los Libros de Próspero) para adentrar al espectador en el territorio de los enigmas, estableciendo una relación entre desnudo y ensoñación, una fórmula iniciada en la cultura veneciana del siglo XV con el texto El Sueño de Polifilo y con la pintura de Giorgione.

La valoración de la Retórica de la Antigua edad destaca la imagen del Niño y del Anciano que, unidos, marcan un ideal humano esencial en la obra de Greenaway. Cicerón y Virgilio destacan la polaridad joven-viejo, en la segunda sofística se encuentra este topo. Filóstrato habla de su héroe de noventa años y, en el marco del esquema del panegírico, se ensalza el ideal del tiempo perfecto al dotado de los atributos de la ancianidad. La recreación de la luz, desde el punto

de vista técnico y simbólico, eleva el cuerpo de Próspero, cuerpo-libro del saber, de valor íntimo que, ante el deslumbramiento del poder del Conocimiento, traduce los reflejos y las sugerencias cromáticas que potencian las incógnitas de la luz sobre el cuerpo. La luz subjetivizada, parcialmente portadora de la escuela veneciana, anuncia la búsqueda del saber. La mezcla de luz y de contrastes eleva el valor de lo carnal-espiritual.

Los conocimientos anatómicos son alabados desde los panegíricos de Greenaway a los Tratados de la Antigua edad y del Renacimiento, tratados de anatomía que demuestran la resolución de la percepción visual, que se amplía por las limitaciones que inserta el director de cine; se trata de espacios ordenados por las retículas de las ventanas pitagóricas y metafóricas. La inesperada y experimental unión/separación de los desnudos en las estructuras reticulares, que ordenan espacios y cuerpos, aportan nuevas propuestas iconográficas. El estudio anatómico y las atmósferas venecianas crean un



Figura 6. El Día de Buonarrotti se inscribe en la dialéctica de Greenaway, en gran parte de los personajes de sus películas. La sensualidad se une a la alegoría, un milagro de Miguel Ángel, utilizado por Greenaway para fortalecer la belleza de la madurez de los cuerpos y, al tiempo, revitalizar el ciclo de las Edades.

mágico universo. Próspero, abandonado y reflexivo, destaca la importancia de la libertad, inventa un mundo inalcanzable, desde la iconografía del Abandono, aporta mágicas secuencias ante lugares amplios y acotados al tiempo.

Como ocurrió con las Curiosidades Catóptricas de Kircher en el siglo XVII, el desnudo de Próspero se une, en ocasiones, a juegos de espejos –también de espejismos–, un teatro cambiante, un gabinete esotérico que lleva incorporado máquinas giratorias a los ingenios de cajas del museo kircheriano. El desnudo de Próspero, objeto de silenciosa meditación, entre las aguas claras (Ofelia) y las oscuras (Caronte), se convierte en deseo eterno de sabiduría. Los espejos, como imágenes de deseo, son utilizados para establecer un debate sobre las miradas, miradas sobre el cuerpo dentro de la dinámica de los cuatro elementos.

El desnudo de Próspero es pudoroso, construye un camino directo y rápido hacia la Luz, hacia la Biblioteca como Templo del Saber.

El cuerpo como libro se presenta/representa desde Los Libros de Próspero, un poema visual en el que Peter Greenaway se une al Conocimiento de Aby Warburg, la unión de Greenaway con Warburg resulta esencial para abordar la creatividad del director británico, reconociendo sus procesos creativos. La revolución del cubismo en la narrativa, heredada de Picasso y plasmada por artistas soviéticos, en sobreposiciones geométricas y en el montaje alegórico, genera un aluvión de imágenes de una renovada visión-representación de la Tempestad. Próspero, desnudo en ocasiones, se unirá a Atlas y a su universo de grutas dionisiacas, lugares crípticos utilizados para evocar los cuerpos oscuros del desierto. Se trata del triunfo del Humanismo pagano, la negra noche del cuerpo, invocando a Goethe y al Romanticismo, se une a los mágicos libros de la Biblioteca-Babel de Próspero; las secuencias fílmico-iconográficas se articulan desde la técnica de la multi-pantalla y la multi-ventana, uniendo el siglo XV con el siglo XX, ensamblando a L.B. Alberti con P. Mondrian, mágica identificación del cine con un ciclo humanista que, desde la belleza apolínea y la violencia dionisiaca, llevan a Próspero, unión de Sabiduría y Melancolía, una parte del Sueño de Colonna.

Los cuerpos en la obra de Greenaway expresan una anatomía renovada y vibrante. El velo alegórico de los desnudos contrasta con la porosidad, mezclando los signos brillantes del cielo, el cuerpo absorbe la imagen de las estrellas; la humedad del barro originario de Prometeo sedimenta la soledad de Próspero y del Arquitecto. La tierra y el cielo se reflejan en la piel desdoblada para crear un ideal de belleza.



Figura 7. En El Vientre de un arquitecto, los fragmentos y las ruinas plasman el interés por la belleza de la imperfección. La escultura megalómana sale a escena para recordar la amplitud de significaciones. La historia de la escultura es la historia del cuerpo, del cuerpo perfecto y del cuerpo en ruina.



Figura 8. Las imágenes de los caracoles en las películas Z.O.O. (1986) y Conspiración de mujeres (1988) convierten el cuerpo en soporte, los caracoles en Z.O.O. ocasionan un cortocircuito y se adentran en la representación putrefacta, un mapa sobre degradación que afecta al cuerpo, a la iconografía del tiempo. Cuerpos desnudos como naturalezas muertas, como bodegones alimentados por los poetas surrealistas, por Buñuel y por Lorca.



Figura 9. El género del desnudo, el subgénero del genital y el género del bodegón se unen en el salón rojo, espacio de los caballeros de la orden de san Jorge, en la película El Cocinero, el ladrón, su Mujer y su amante (1989). La cena de san Jorge se centra en el cuerpo, evocando a Veronés y a Hals, a Vermeer y a Leonardo. El cuerpo se enmarca, como en las mesas emblemáticas de la pintura del Renacimiento y del Barroco, con un color alegórico: el Rojo. El fuego indica la exaltación del predominio del espíritu sobre la materia, se trata del triunfo de la mujer, Georgina (Helen Mirren).



Figura 10. Desde la Noche al paraíso soleado. La herencia clásica y el humanismo pagano son los pilares de la valiosa creación de Greenaway. La Tempestad de Shakespeare, desde las claves de Las Metamorfosis de Ovidio, articulan el viaje por la galería de cuerpos solares y paganos, presidido por Próspero (John Gielgud) que, unido a Ariel (El Espíritu del Aire-la Tierra-el Fuego y el Agua), se adentra en la cavernas iluminadas por las columnas de la Mezquita de Córdoba. Las grutas y los nichos, frente al campo dorado evocador de La Alhambra, marcan los escenarios desdoblados del gran Viaje. El cuerpo y el libro se alían en Próspero's Books (1991 para ofrecer el viaje de la oscuridad a la luz, un renovado itinerario evocador de la alegoría de la Caverna.

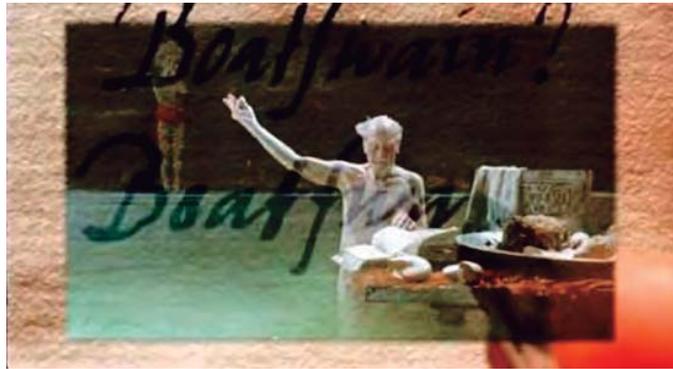


Figura 11. En los Libros de Próspero (1991) se superponen imágenes y textos, plasmando la técnica de la pantalla y la multi-ventana, valorando la piel-manuscrito. Cada parte del cuerpo redonda en la reflexión del desnudo como generador de contrastes. La infancia y la vejez se enfrentan, la dialéctica se presenta en un plano claro y otro oscuro, dos iconografías de lugar y de tiempo, en un juego tenebrista marcado por la mancha de color roja. El desnudo se mide con el bodegón, el libro los unifica.



Figura 12. En el *The Pillow-book*(1993), el director imaginó el cuerpo como libro, el libro como piel, el texto es un éxtasis físico. El libro es una almohada para el cuerpo. La literatura japonesa, será un apoyo para Greenaway, la *ut pictura poesis* se renueva con los parámetros de derivación cubista. Trece ensayos caligráficos definen las trece alegorías del amor. El cuerpo y palabra son indivisibles. Lo tangible e intangible se explica en el cuerpo-libro.



Figura 13. En el libro de *cabecera*, el ritual de pintar el cuerpo viene de las aguadas japonesas y de la caligrafía. Los signos, las telas decoradas con formas y escenas simbólicas, teje el texto como piel, piel presentada como tela.



Figuras 13 y 14. El cuerpo, en el Libro de cabecera, se torna en manuscrito, sobre la piel se pueden escribir estrofas, cada oquedad y escondite de cuerpo, se convierte en el microespacio para escribir secretos, recodos para descubrir los jeroglíficos. El cuadro dentro del cuadro, inmerso en un cuadrado o en rectángulo, de derivación del Cubismo, irá emparentado el Constructivismo y el Neoplasticismo, y unen al espejo para definir los paisajes ocultos de Jerónimo.

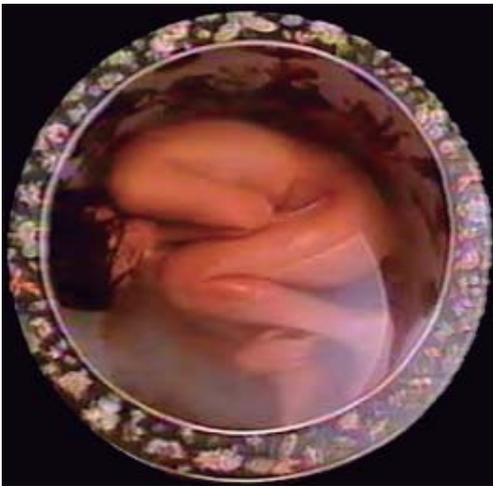


Figura 15. En El Libro de cabecera, el agua emerge como tema. La imagen fetal y las aguas poetizadas, estimulan la fábula ambigua de Greenaway. El agua, la espuma y el barro, establecen las texturas de un lenguaje visual complejo, repleto de diversificados puntos de vista.



Figura 16. La imagen de Conspiración de mujeres remite a Ofelia que, entre las aguas y las flores, suministra los códigos de las Náyades. Las tres protagonistas, como las Sirenas y las Gracias, como Las Horas, ahogan a sus maridos en las aguas, aguas como las de Bonnard. Las atmósferas otoñales y sombrías, se contraponen con las aguas purificadoras.



Figura 17. Las aguas verdes iluminan los cuerpos de sirenas y de las náyades que iluminan el mágico universo de Próspero.

MIGUEL DOMÍNGUEZ RIGO
Universidad Complutense de Madrid

*El cuerpo como ornamento en la arquitectura doméstica de Madrid.
The body as decoration on Madrid domestic architecture.*

Resumen

La representación del cuerpo, de la figura humana como ornamento arquitectónico en las fachadas pertenecientes a la arquitectura doméstica de Madrid de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Breve recorrido sobre la ornamentación arquitectónica de este periodo, en el que abunda la representación de la figura humana como ornamento. Nuestro entorno construido más próximo puede ser una fuente de goce estético al alcance de todos. Se plantea de esta forma una mirada al cuerpo a través de la arquitectura que nos rodea.

Palabras clave: Arquitectura doméstica; ornamentación arquitectónica; figura humana; descubrimiento; entorno construido.

Abstract

The representation of the body, of human figure, as an architectural decoration on the façades of Madrid's domestic buildings from the period between the end of 19th and beginning of 20th centuries. A short journey along the architectural decoration of this period, full of ornamental human figures. Our closest built environment can become a source of aesthetic enjoyment available to anyone. Thus, we are invited to look at the body through the architecture around us.

Keywords: Domestic architecture; architectural ornament; human figure; discovery; built environment.

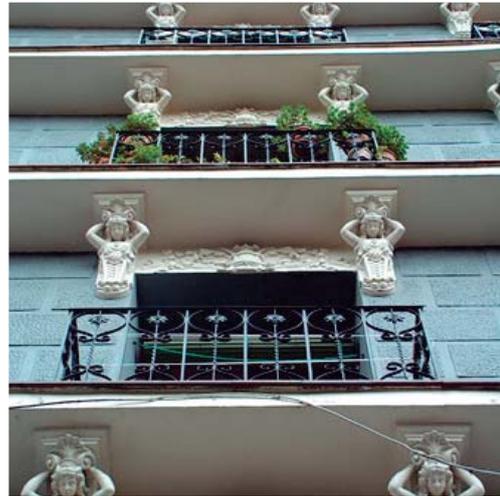
El cometido de la ornamentación es muy amplio, pero una de sus acepciones más comunes es la de embellecer algo. Es el caso del uso de la figura humana como ornamento en la arquitectura doméstica de Madrid de mediados y finales del siglo XIX y principios del XX, donde encontramos este tipo de ornamentación en numerosas edificaciones, ya que muchas se nutren de motivos inspirados en la naturaleza o naturalistas. Sin embargo, no en todas se puede concebir como algo meramente superfluo y accesorio, siendo el cometido primordial el de realzar lo principal o colaborar en un acabado armónico del conjunto. También podemos hallar este tipo de ornato como parte de la propia estructura o con un cometido funcional. Consideramos el cuerpo en sí mismo como algo bello y el uso de la figura humana puede aportar armonía, ritmo, proporción, equilibrio, etc. en definitiva belleza, consiguiendo en muchos de los casos una solución compositiva que posee un carácter puramente estético y artístico, destinado a embellecer el edificio y por ejemplo emocionar a quien lo contempla. La representación del cuerpo en este caso nos sirve como medida de la necesidad que el

hombre tiene de manifestarse utilizando el lenguaje artístico, igualmente presenta un modo de medir las formas y lenguajes expresivos imperantes en este periodo así como el repertorio de elementos tomados del pasado, de otras épocas, de otros estilos y de otros países.

En muchos de los casos la figura humana va acompañada de diversos motivos que tienen que ver con el mundo animal, vegetal, fantástico, etc. también junto a elementos representativos (alegorías, símbolos, inscripciones) o convencionales. Medimos pues el concepto de belleza preponderante, los estilos y gustos artísticos y en definitiva nos ayuda a entender y conocer mejor parte de nuestra historia. La ornamentación presente en la arquitectura doméstica también nos permite medir la categoría de cada piso, planta o vivienda dentro de un mismo edificio, siendo esta más abundante en las plantas principales y disminuyendo según alcanzamos más altura en las que anteriormente eran consideradas las plantas de menor categoría. En este sentido también nos muestra el nivel adquisitivo o la clase social de los inquilinos o propietarios del inmueble, mediante la riqueza

constructiva, la suntuosidad, la elegancia de los elementos ornamentales presentes en las fachadas; se buscaba la diferenciación, la distinción mediante un aspecto noble, lujoso, señorial, monumental o palaciego, pero sobre todo nos ayuda a comprobar cuan valiosa es la figura humana para dotar de teatralidad, potenciando la composición, el movimiento, la representación de escenas u otorgar una importancia simbólica al edificio. Estos elementos decorativos pueden referirse a una presentación iconográfica de la época, relacionada con sus valores.

Algunas formas tienen un determinado efecto psicológico sobre quien las contempla. La fuerza expresiva de la figura humana está fuera de toda duda y en ella se basan numerosos artistas que a partir de esta han buscado transmitir sensaciones y estímulos, narraciones e historias que aún podemos observar en nuestro entorno más cercano a través de la arquitectura madrileña de este periodo.





Bibliografía

DA ROCHA, O. y DE TORRES, S. (2002). *Arquitectura Madrileña. Del Eclecticismo a la Modernidad*. Jesús Carrasco-Muñoz (1869-1957). Madrid: La Librería.

DOMÍNGUEZ RIGO, M. (2012). *La ornamentación de la arquitectura doméstica de Madrid y sus implicaciones en la didáctica de la expresión plástica y visual*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense, Madrid.

GARCÍA GARCÍA, R. (1987). *La ornamentación en la arquitectura residencial colectiva del ensanche madrileño 1860-1929*. (Tesis doctoral). Universidad Politécnica, Madrid.

GARCÍA, M. (1983). *Relieves escultóricos de Barcelona*. Barcelona: Catalana de Gas y Electricidad, S.A.

RUTH FRANCIA FERRERO
Universidad Rey Juan Carlos

—
*El cuerpo reivindica desde el arte
The body proclaims from Art*

Resumen

El cuerpo como lienzo, pancarta y medida se ha utilizado a menudo para visibilizar discriminaciones e injusticias, carencias y problemas. Es un ámbito de lucha y reivindicación desde lo festivo. Mediante la exaltación o lo ridículo se muestra a la sociedad temas no resueltos, abusos de poder y lo invisible, lo que no cuenta y por tanto no se resuelve.

Reflexión sobre el poder de lo colectivo y la manifestación individual. Lo tolerado por el poder y la sociedad frente a la incomodidad que representa la desnudez cuando se exhibe a título personal. La manifestación ciudadana inspira al artista que se hace eco de lo surgido en la plaza y lo plasma en una intervención dando así relevancia a las reivindicaciones y prestándose como altavoz de las mismas.

Palabras clave: Cuerpo; arte; escala; poder; discriminación.

Abstract

The body as canvas, poster and as is often used to visualize discrimination and injustice, shortcomings and problems. It is an area of struggle and demands from the holiday. By exalting or ridicule society unresolved issues, abuses of power and the invisible is displayed, it does not count and therefore not resolved.

Reflection on the power of the collective and individual expression. I tolerated by the authorities and society against discomfort depicting nudity when displayed in a personal capacity. The public demonstration inspired the artist echoes what emerged in the square and the plasma is in an intervention thus giving relevance to the claims and rendering them as speaker.

Keywords: Body; art; scale; power; discrimination.

1. INTRODUCCIÓN

El cuerpo ha sido utilizado por el artista como herramienta reivindicativa desde la segunda oleada feminista hasta el último activismo pasando por el accionismo vienes, las performance de Ives Klein, Abramović, Yoko Ono o Mendieta.

Eventos lúdico-reivindicativos de colectivos homosexuales que exhiben su orientación sexual con orgullo invitando a toda la ciudad a compartir su lucha y a participar en manifestaciones artísticas en las que el cuerpo es protagonista a través de la pintura, interpretación, danza o música.

Niños que diseñan una nueva señalética para su ciudad, desde su altura y escala. La perspectiva que visibilizan numerosos movimientos de renovación pedagógica es la de trasladar el punto de vista del niño al mundo adulto utilizando la escala: adoptemos el cuerpo como medida, un metro por ejemplo, qué vemos desde ahí, cómo percibimos el mundo siendo los más bajitos.

Lugares emblemáticos vestidos con cuerpos desnudos.

Multitudes de personas se unen para embellecer, señalar o reivindicar algo con la única herramienta de un desnudo colectivo. Estéticamente protagonizan una imagen bellísima y revolucionaria.

Nos referimos al arte que busca incomodar y provocar como respuesta a un poder que nos violenta y constriñe, que limita nuestra capacidad de acción y reacción y nos frustra ante la imposibilidad de hacerle frente.

Los *accionistas* vieneses abrieron el camino en los años 60 con sus performances llenas de sangre y autoagresión. Eran los 'chicos malos' de una sociedad burguesa acomodada que lo tenía todo pero no bastaba. Esos hijos del poder establecido tras la 2ª Guerra Mundial, jóvenes en mayo del 68, bien preparados y formados en las estructuras académicas clásicas oficiales. No querían saber nada del arte de los museos, de cánones establecidos, armonía y belleza y, mucho menos, de la corrección normativa. Al contrario, pretendían ser un revulsivo, un exabrupto, una patada. Para

transmitir su descontento violentaban a todo el mundo con sus acciones. Nadie podía permanecer indiferente ante semejante puesta en escena. Difícilmente se asistía a su exhibición sin tener que apartar la vista de vez en cuando.

Sublimar los deseos más ocultos a través del arte es una forma constructiva de dar salida a determinadas pulsiones y no desarrollar una patología. Freud se hartó de repetirlo hace más de un siglo. La acción artística puede ser terapéutica no sólo para el autor, también para el público, pues éste descubre que no está solo, alguien más comparte su frustración o alegría. Artistas que ponen el altavoz y expresan lo que muchos sienten y no son capaces de decir.

Habría que añadir además que el disfrute colectivo de la manifestación artística aporta un tipo de comunicación y comunión transversal que no logra el consumo individual y privado. Ante un ataque de risa o de llanto colectivo cada uno de los presentes se reconcilia con la raza humana, nos volvemos más solidarios y empáticos, mejores personas. Se produce una sensación de fraternidad difícilmente alcanzable en soledad.

2. DISCRIMINADOS:

2.1 Homosexuales, gays, lesbianas y transexuales

Madrid, finales de los años ochenta, momento de ebullición política y cultural tras una década de democracia. Movimientos por los derechos civiles de todo tipo de colectivos se hacen visibles, quieren salir del ostracismo y la persecución para escribir la historia. En este contexto surge la 'Comisión 28 de junio' para organizar el Orgullo LGBT (lesbianas, gays, bisexuales y transexuales). En 2004 se transforma en un comité organizador en el que participan tres asociaciones: AEGAL (Asociación de Empresas y Profesionales para LGBT de la Comunidad de Madrid), FELGTB (Federación Estatal de Lesbianas, Gais, Transexuales y Bisexuales) y COGAM (Colectivo de Lesbianas, Gays, Transexuales y Bisexuales de Madrid).

Cuando llega el calor, el céntrico barrio madrileño de Chueca se llena de color. Banderas del arcoíris en los balcones, junto a geranios y hortensias. Los locales sacan a la calle mesas y sillas. Se improvisan escenarios en cualquier plaza. Algunos comercios renuevan la pintura de sus negocios con artistas callejeros.

Es una fiesta burlesca e irreverente con altas dosis de denuncia que escandaliza a algunos pero gusta a la mayoría. Los heterosexuales asumen la causa y apoyan la lucha. Nunca el barrio está tan concurrido como en esos días. Llegan turistas para participar en la fiesta y solidarizarse con la reivindicación. Es un reclamo más en las agencias de viajes. Ha entrado en el calendario de eventos como si de un festival más se tratase.

La Mado (Madrid Orgullo) es de las más multitudinarias que se celebran en Europa, con alrededor de un millón de asistentes. Cita obligada para ver las nuevas tendencias en moda y diseño, maquillaje, peluquería, manicura... Un taller intensivo de Body Art con el último grito en técnicas y productos. Además de cine, literatura, artes escénicas, etc. Desde el poder municipal se ha tratado de limitar tanto geográfica como temporalmente. Pero es como intentar poner puertas al campo. Gays y lesbianas no quieren renunciar a esta manifestación reivindicativa, cultural y artística, con

matiz solidario.

Chueca era un barrio sucio y peligroso a finales de los 80. Lleno de prostitución, drogas y casas muy viejas. Un plan municipal de remodelación urbana permitió a muchos vecinos arreglar sus viviendas, se empezaron a instalar parejas homosexuales con profesiones liberales, alto poder adquisitivo y sin hijos. Los negocios florecieron. Restaurantes con cocina de todo el mundo, tiendas de muebles asiáticos, sex shop de diseño, papelerías con multitud de detalles, librerías especializadas... Un cambio radical, del que en buena parte fueron responsables los que allí vivían.

Con el asentamiento de la democracia ganaron fuerza los colectivos que reivindicaban igualdad de derechos, denunciaban la discriminación, exigían leyes que les equipararan al resto de la población con otra opción sexual. Es decir, algo tan obvio como poder casarse, heredar, cobrar una pensión de viudedad, etc. Han conseguido visibilizar su problemática específica y la que tienen en común con el resto de ciudadanos. Y, lo más importante, han sumado a su causa a gentes de todo tipo. Cualquiera puede y quiere apoyarles.

A lo anteriormente dicho hay que añadir el orgullo que sienten por su condición sexual y el deseo de celebrarlo y compartirlo con el resto de la ciudad. Actualmente la semana del orgullo gay es uno de los eventos más concurridos de la capital. Cualquiera, sea cual sea su opción sexual, pasa por allí a ver el desfile de carrozas, los conciertos y sesiones con los dj's más solicitados, etc. Para algunos, lo de menos es la carga reivindicativa, lo importante es no perderse este carnaval tropical en el centro de Madrid, para otros la lucha es tan justa como fácilmente alcanzable.

La excusa del poder para limitarlo es que violenta, desagrada o repugna a los más conservadores. Adultos medio desnudos, hipermaquillados, contoneándose por las calles de la ciudad, no se ven todos los días, claro está, pero una semana al año ¿no pueden hacerlo? Y ¿en nombre de qué se podría prohibir, de la moral? No parece muy sensato, de hecho nunca lo han conseguido aquellos que lo han intentado.



Mado. Fuente: <http://www.madridorgullo.com/>

Entre 1989 y 2015 la capital española ha tenido alcaldes conservadores y católicos. La convivencia entre poder político y religioso ha violentado la relación del consistorio con numerosos colectivos que, entre otras cosas, se definen como laicos. Los preceptos de la iglesia son para sus fieles y cuando el poder político intenta trasladarlos a su quehacer diario en la ciudad, muchos se sienten excluidos o atacados y, en el mejor de los casos, no representados.

Si la gente toma un barrio para hacer música, cantar y bailar, pintar y pintarse, interpretar, desfilan, etc. ¿Acaso no es la mejor manera de socializar, conocer y aprender? Esto sí es normalización, sí es respeto al diferente. Por otra parte ¿quién es el normal y quién es el diferente? ¿Quién está ejerciendo la violencia? ¿Qué es lo canónico a estas alturas de la historia?

Se ha impuesto el sentido común: instituciones locales y empresarios participan de un evento muy rentable a todos los niveles. En 2015 cambia el gobierno de la ciudad. Tras 26 años de alcaldes conservadores llega al poder 'Ganemos Madrid', una candidatura que integra a diferentes partidos y colectivos progresistas. Esto hace aumentar las expectativas respecto al próximo 'Orgullo 2016' que ya se anuncia como el acontecimiento del año en Europa. Tomen nota, hagan un hueco en su agenda y pasen por Madrid en esos días.

2.2 Feministas

Las feministas conforman un colectivo que ha sufrido la discriminación social y política a lo largo de toda su historia. Las mujeres representan la mitad de la población. A la carga que cualquier ciudadano tiene añaden peores sueldos y mayor precariedad, además de hacerse cargo de los hijos en las separaciones y/o divorcios. Llegamos más tarde al derecho al voto que nuestros compañeros hombres. Se nos exige un nivel de titulación y competencia para acceder a cargos directivos que rara vez es equiparable a la exigida a los hombres.

Ana Mendieta evidencia esta injusticia con su trabajo artístico y feminismo militante. Ella pone el acento en la representación, nada inocente, de las imágenes. La transmisión de valores, los significados culturales e ideológicos guían la percepción y construyen nuestras identidades. Fijan el canon y deciden qué es lo aceptable y bello. Presionan, crean expectativas y estereotipos. Articulan el discurso político y artístico.

La artista cubana, en su serie *Siluetas*, trata además el ámbito común entre mujer y naturaleza. Fertilidad, origen de la vida, cuerpo en perfecta comunión y armonía con la madre tierra.

Muchas feministas se revelan ante esta burda manipulación y emplean el cuerpo como campo de batalla, de reivindicación y de representación de otros modelos y cánones.

2.3 Infancia

El pedagogo y dibujante italiano Francesco Tonucci lleva muchos años enviando señales al poder y a la sociedad sobre la necesidad de construir una ciudad amigable para esos que la viven desde una escala diferente a la adulta. Lo hace desde el humor y la empatía. Los niños no votan y no cuentan sus opiniones: sus necesidades y apetencias son raramente consideradas.

Defiende que cuando se adopta la perspectiva de los

niños, y se les favorece, se beneficia toda la sociedad. Una ciudad donde el protagonista no sea el coche y los lugares públicos se construyan pensando en los que van a utilizarlos modifica un lugar hostil en un espacio de encuentro y gozo. Parques, bibliotecas, centros cívicos... pueden volver a ser el ágora griega donde nos comunicamos y compartimos problemas y soluciones, donde celebramos las ganas de estar juntos, de socializar.

Si dejamos que los niños reivindiquen su derecho a participar, a ser diferentes, a contemplar el mundo desde su perspectiva, nos aportarán ideas que enriquecerán la vida que compartimos en muchos momentos y espacios. En definitiva, nos están invitando a reflexionar y decidir entre todos cómo queremos vivir. Y nos recuerdan que la infancia es un período que todos tenemos la responsabilidad de salvaguardar, más allá de nuestra condición de padres o abuelos, todos hemos sido niños y recordamos esa etapa de nuestra existencia.

3. INDIGNADOS:

3.1 Toma la plaza

Desde finales del siglo XX son frecuentes los encuentros políticos donde aparecen activistas feministas con el torso desnudo como lienzo donde insertar un slogan.

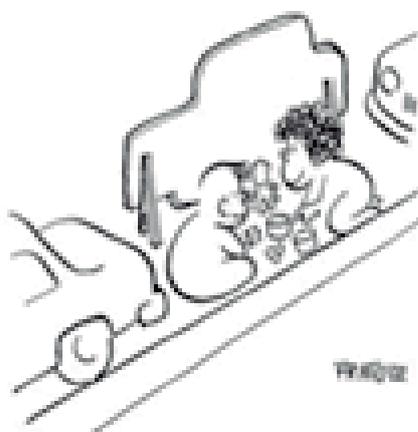
Estos foros empiezan a ser una exhibición burda de despliegue defensivo y ofensivo. La violencia se palpa. Armas, alambradas, suspensión del espacio Schengen en Europa, limitación del tránsito y circulación de los ciudadanos... Toda la parafernalia que rodea a los poderosos y al poder. Temen que se les vaya de las manos y amenazan y reprimen violentamente a los ciudadanos que se manifiestan de forma casi siempre lúdica y festiva.

Ante tal avasallamiento de los poderosos la reacción es clara: tomar la calle, las plazas, volver al ágora griega y hablar, reflexionar juntos, decidir cómo queremos vivir.

Surgen acciones que ponen en jaque al poder establecido: Girotondi (Italia, 2002), Primavera árabe (países árabes, diciembre 2010), 15M (Madrid, mayo 2011), Occupy Wall Street (New York, septiembre 2011), etc. De pronto los ciudadanos se hacen fuertes en sus ciudades, se encuentran y reconocen, se dan cuenta del poder que tienen cuando actúan colectivamente.

Todos estos movimientos y muchos otros hacen gala de una gran creatividad en el diseño de pancartas, logos, slogan, materiales con los que se ocupa la calle, etc. El poder establecido no ve arte ahí, sólo percibe violencia e inseguridad. Hablan de individuos agresivos, del perjuicio que causan a los comercios y vecinos de la zona, servicios de limpieza... Una acampada en el Paseo del Prado o en Wall Street, un huerto en la Puerta del Sol, nos recuerdan que no ha quedado ni un solo centímetro de naturaleza en las ciudades.

Es más, están en venta, al menos lo público. Mientras las masas toman la plaza a ritmo de batucada, se montan talleres de abrazos y risas o se lanza un grito mudo a medianoche, los políticos venden el nombre de una estación metropolitana tan emblemática como Sol en Madrid. Yves Klein ya hablaba de la inmaterialidad del arte hace más de cincuenta años cuando lanzaba sus esculturas aerostáticas por los cielos de París. Ahora en Madrid tenemos estaciones patrocinadas, además del fin pragmático y pecuniario, las autoridades municipales han conseguido volver locos a los



Fuente: <http://www.lacittadeibambini.org/>

turistas.

Cuando el movimiento 15M salió a la superficie y se instaló en la Puerta del Sol, el mobiliario urbano se tuneó con una gracia y desparpajo tales que no se pudo revocar, a la gente le gustaba la entrada al metro llena de collage y pancartas, papeleras decoradas, estatuas y fuentes con más usos que los habituales.

La contrapublicidad desplegada durante estos encuentros multitudinarios era muy buena. Haciendo uso de las mismas estrategias y herramientas que las grandes corporaciones, se elaboraban mensajes irónicos, atractivos y muy persuasivos, desenmascarando los fines últimos de este tipo de comunicación.

Se disponía del espacio público para desarrollar actividades colectivas. Desde una representación a una asamblea, cuentacuentos y música en vivo. Un sentido de libertad lo impregnaba todo, se desarrollaba la creatividad, sin todas las autolimitaciones que nos imponemos a diario y nos encorsetan y paralizan. Era curioso ver a cualquier persona tratando de sacar al artista que lleva dentro, preocupada por hacer algo digno.

Es probable que haya quien cuestione abierta o mentalmente si lo anteriormente descrito es arte. El eterno debate entre el objeto, su función y el precio. ¿Provocación, artesanía, artes decorativas, reproducción en serie...? Llevamos décadas dándole vueltas a lo mismo, poniendo el acento en un argumento u otro dependiendo de la época en la que nos encontremos. No entraremos en ese jardín, ya han corrido ríos de tinta. Nos quedamos con las lecciones de Danto, o las más actuales y cercanas de Rosario Aznar Almazán: el arte nos tiene que mover y conmover, debe cuestionarlo todo y cambiar el mundo. Aunque el artista no se lo proponga y la crítica no lo entienda, a pesar de que no venda o venda demasiado, si nos saca de nuestro universo, nos invita a soñar despiertos, nos descubre otra perspectiva, si nos hace pensar, vale la pena. La capacidad artística es una de las características que distingue a la especie humana. Somos capaces de lo mejor y lo peor imaginable, pero ante el Davide de Michelangelo, quién no se sobrecoge.

3.2 Plaza Solución

Durante las semanas que se vivieron en Madrid en mayo de 2011, numerosas personas pasaron por la Puerta del Sol para comprobar personalmente qué pasaba allí. Mucho selfie y reportaje fotográfico. Se respiraba en el ambiente que estaba ocurriendo algo importante y todos querían hacerse la foto que probase: 'yo estuve allí'.

A la Puerta del Sol llegaron políticos de todos los colores (con los que nadie quería fotografiarse), curiosos, representantes de la Cultura con mayúsculas y la más alternativa, miembros de asociaciones y colectivos más o menos activos, pero sobre todo, la plaza fue tomada por mucha gente anónima con ganas de compartir esas sensaciones que flotaban en el aire. Los nuevos modos de la protesta y de exhibir la indignación. Turnos de palabra, manos alzadas y agitándose para mostrar conformidad, turnos de limpieza y de cuidado del huerto, representaciones, recitales, talleres, espacios in-

fantiles... ¿De verdad podemos ser tan civilizadas miles de personas juntas?

En aquellos días Sol era una parada obligada. También para artistas como Andrés Senra y Diana Larrea. Ambos habían hecho con anterioridad diversas intervenciones en el espacio urbano, irónicas y efímeras, con la intención de entablar un diálogo con los habitantes de la ciudad. Suscitar reflexión y debate, crítica y denuncia. Todo muy subversivo y violento para las autoridades. Su medio de expresión más frecuente es la fotografía y el vídeo, pero en aquellos días, ya decíamos antes que, la plaza y el grupo invitaban a todos a experimentar.

Ambos autores recopilaron decenas de eslóganes gritados y escritos en la Puerta del Sol (llamada en esos días: Plaza Solución). Desde frases ingeniosas a versos muy poéticos. Seleccionaron algunos e hicieron 22 placas de color beige, a imitación de las municipales, replicaron la señalética urbana pero cambiando la posición: en forma de rombo. La firma también fue modificada. Las que coloca el consistorio tienen el sello del Ayuntamiento de Madrid, las de Larrea y Senra están firmadas por el 'Pueblo de Madrid 2011'. El barrio elegido para instalarlas fue el de Malasaña, cercano a la Puerta del Sol, siempre hospitalario y ávido de lo alternativo, allí nació la 'Movida madrileña' en los años de la transición.

Junto a las placas oficiales y muy parecidas estéticamente, las ideadas por Senra y Larrea pasaban desapercibidas. Muchos vecinos tardaron en darse cuenta. Requerían fijar la atención para descubrir el grito mudo de indignación colocado en 22 calles del barrio.

La acción se desarrolló en pleno día (julio de 2011), se pusieron las placas con la ayuda de una escalera y herramienta básica. Andrés Senra y Diana Larrea recuerdan que una vecina, con tanto derecho como ellos, no les dejó colocar la placa en la calle Espíritu Santo y tuvieron que improvisar otra localización en la zona¹. Tanto los artistas como los que ayudaron eran conscientes de que la obra sería efímera, deseaban al menos poder colocarlas y ver la reacción de los transeúntes.

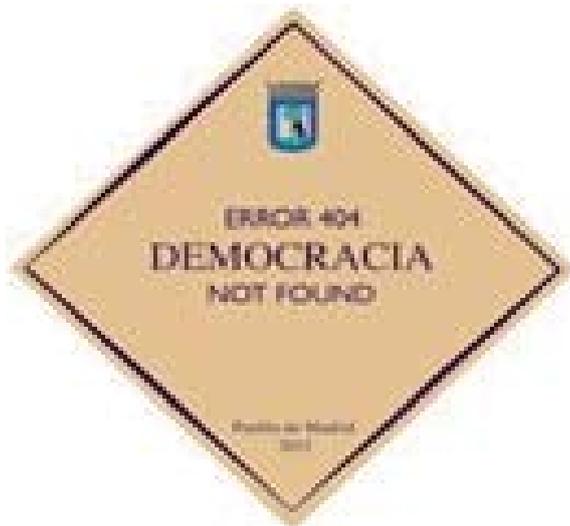
Se podían leer textos como estos:

- *Les gusta cuando llamamos porque estamos ausentes*
- *Nuestros sueños no caben en sus urnas*
- *Tu botín, mi crisis. + Pan y - chorizos, no somos mercancía*
- *Si no nos dejáis soñar, no os dejaremos dormir*
- *La democracia es una promesa por llegar. Derrida tenía razón*
- *Ayer estaba indignado, hoy estoy ilusionado*
- *Las bancarrotas se socializan, las ganancias se privatizan*
- *No por mucho cotizar te jubilas más temprano*

Una acción bastante inocente, nada destructiva y llena de humor. Algo muy 'violento' para el poder. Pero éste siempre nos sorprende, en ocasiones como ésta, para bien.

Los carteles de la Plaza Solución gustaron a los vecinos y paseantes en general. Nadie protestó ni se quejó. Los artistas responsables fueron los primeros sorprendidos. Senra confesaba no dar crédito, pasaban las semanas y allí seguían

¹ BRAVO, Eduardo. Plaza Solución: arte urbano en honor de los héroes populares. Yorokobu. 9 Julio 2015. <http://www.yorokobu.es/plaza-solucion/> [Consulta 10 julio 2015]



Fuente: Andrés Senra

los carteles del 15M, como si fuera la voz de la conciencia recordándonos que lo de Sol no había sido un sueño, aunque ya no quedara nadie en la plaza. Fue muy real y los ciudadanos se encontraron tratando temas largo tiempo aparcados. El ágora, la asamblea y la participación, volvieron a ponerse de plena actualidad. La sensación de que se podían cambiar algunas cosas lo inundaba todo.

En 2013, dos años después de la intervención, el diario *El Mundo* publicó un artículo en el que se preguntaba por qué esas placas seguían ahí. Inmediatamente (ese mismo sábado) los operarios municipales procedieron a retirarlas. Olvidaron dos que aún hoy (2016) permanecen colgadas en los muros, no diremos dónde, deseándoles larga vida.

La sala Trapezio propuso a los artistas organizar una exposición con ellas. Aunque en ningún momento la intención de los autores fue la de verlas en una sala cerrada, sino como acción en el ámbito público, aceptaron la invitación.

Además de recoger el pulso cívico del 15M, los artistas encontraron una gran sincronía con los trabajos que habían desarrollado hasta entonces de forma individual, es decir, la reivindicación del espacio público donde todos deciden qué se homenajea y qué se recuerda. Algo bidireccional, un feedback continuo con la población. Nada que ver con la comunicación vertical ejercida por el poder político y mediático o por las instituciones culturales.

Todos estos movimientos y muchos otros hacen gala de una gran creatividad en el diseño de la reivindicación que ocupa la calle y exige su derecho a ser escuchado y atendido. El poder establecido no ve arte ahí, sólo percibe violencia e inseguridad. Nada nuevo, las estructuras de poder se resisten a ser cuestionadas, a ceder parcelas de gestión a la sociedad civil. Pero es imparable, una vez que tomamos conciencia, no nos resignamos.

4. COLECTIVO / INDIVIDUAL:

La exploración social a través del cuerpo es un trabajo que han llevado a cabo artistas contemporáneos desde muy diferentes ámbitos. En 1974 Marina Abramović sufrió en sus propias carnes (literalmente) las consecuencias de dar libertad al público para que actuase con su cuerpo pasivo. Fue en la performance *Rhythms 0* cuando se dio cuenta de que no hay contrato social, solidaridad o empatía que valga, si a la gente se le ofrecen plumas, lápices, cuchillas o pistolas para interactuar con el cuerpo de la artista, rápidamente sale la tendencia natural del ser humano a la violencia. Freud, de nuevo, diría que ya lo había explicado varias veces hacía décadas. Años después (1977) Abramović con *Imponderabilia* analizó los límites entre el cuerpo de uno y el del amado y entre ambos y el público. La incomodidad de tener que pasar a la sala rozando sus cuerpos desnudos causaba un pudor, incomodidad y vergüenza enormes.

El fotógrafo estadounidense Spencer Tunick afirma: "Si el ser humano aún teme su desnudez, cómo va a cambiar la sociedad." Sus imágenes, estéticamente muy cuidadas y hermosas, llaman a la reflexión entre lo público y lo privado.

Los cuerpos desnudos, propios del ámbito privado, cuando se unen en grandes masas de gente que ocupan el espacio público, adquieren otra dimensión. Hablan de lo moral e in-moral, la prohibición que sufre el individuo desnudo y la potencia y tolerancia cuando la intimidad de lo personal se enfrenta de manera colectiva a la norma. Cuando el arma para reclamar la atención es la desnudez colectiva provoca

otra respuesta en el poder, en el mejor de los casos ya no es represiva, se tolera. Miles de personas ocupando un glaciar, la rivera de un río o una plaza no pueden ser desalojadas, aunque estén desnudas.

Podemos llamar la atención de muchas formas, pero el cuerpo, lugar común de todos, siempre funciona y, colectivamente más.

BIBLIOGRAFÍA

- AZNAR ALMAZÁN, Yayo; MARTÍNEZ PINO, Joaquín (2010). Últimas tendencias del arte. Madrid: Editorial universitaria Ramón Areces (UNED).
- DANTO, Arthur C. (1999). Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Barcelona: Ed. Paidós.
- JONES, A.; WARR, T (2010). El cuerpo del artista. Barcelona: Ed. Phaidon.
- REPOLLÉS LLAURADÓ, Jaime (2011). Genealogía del arte contemporáneo. Madrid: Ediciones AKAL.
- BRAVO, Eduardo. Plaza Solución: arte urbano en honor de los héroes populares. Revista Yorokobu. 9 Julio 2015. <http://www.yorokobu.es/plaza-solucion/> (Consulta 10 febrero 2015)
- <http://www.madridorgullo.com/> (Consulta 10 febrero 2015)
- <http://www.andressenra.com/> (Consulta 11 febrero 2015)
- <http://www.dianalarrea.com/> (Consulta 11 febrero 2015)
- http://www.eldiario.es/cultura/arte/Marina-Abramovic-actos-sobrehumanos_0_325818209.html (consulta 15 febrero 2016)

VANESSA GARCÍA GUARDIA
Universidad Complutense de Madrid

Formas corporales en desaparición. Un modo de expresión artística en la imagen publicitaria contemporánea.
Disappearing body forms. A kind of art expression in contemporary advertising image.

Resumen

La forma estética del cuerpo en desaparición no ha sido habitualmente utilizada en contextos publicitarios. La ambigüedad en su mensaje debida a la falta de información, se distancia de la claridad que transmiten las clásicas representaciones corporales. Sin embargo, ciertos creadores de imágenes que trabajan en el contexto de la fotografía publicitaria, se han interesado por esta manera de tratar el cuerpo mediante un tratamiento estético concreto que les permite jugar con valores diferentes de connotación.

Palabras clave: Cuerpo en desaparición; creación de imágenes; arte; connotación; fotografía publicitaria.

Abstract

The disappearing body has not usually been used in advertising contexts as an aesthetic form. Its message is ambiguous due to the lack of information and differs from the clarity transmitted by the classical body representations. However, some image makers working in advertising photography have shown their interest in presenting the body through a specific aesthetic treatment that allows them to play with different connotation values.

Keywords: Disappearing body; image making; art; connotation; advertising photography.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

De una manera u otra el cuerpo siempre ha estado presente en la forma en que los hombres han concebido el mundo que les rodea, ya sea como mediador de lo que percibimos, como metáfora, símbolo, representación o medida. Con Descartes la idea de la separación entre cuerpo y mente se instaura en el pensamiento occidental, concibiéndose el cuerpo de manera mecanicista. Este planteamiento perdura hasta el siglo XX, momento en el que pensadores como Heidegger o Husserl se oponen a esta idea y reivindican el cuerpo como parte esencial de la experiencia sensorial, conectado a nuestra mente que Heidegger denomina disposiciones anímicas. Pero será Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción* (1994) el que consolide la idea del cuerpo como punto de partida de toda relación del hombre con el mundo. Así, en la segunda mitad del siglo XX la noción de cuerpo se ve sometida a una revisión continua, ya sea para identificar

las presiones que la construyen (como denuncia Foucault), o para deconstruirla y reconstruirla desde la perspectiva de la crítica de género o la teoría *queer*.

En ese mismo sentido, a lo largo de la historia los artistas han plasmado el cuerpo mediante diferentes formas plásticas, sin embargo en el siglo XX se produce un importante cambio de percepción con respecto a la relación entre cuerpo y artista; el cuerpo, además de dibujarse, pintarse y esculpirse, empieza a servir también como lienzo, como campo de acción (Warr, 2006 p. 11). De esta manera, a la par que en el pensamiento, la representación formal del cuerpo se ha ido erosionando y su semántica cambiando mientras que el racionalismo occidental se veía cuestionado. Las dos grandes guerras en Europa expusieron el cuerpo como nunca antes se había visto, la brutalidad contra el mismo, las escenas de desnutrición mostradas en los campos de concen-

tración, los mutilados de guerra, etcétera, obsesionan a una generación que siente que la frontera entre el exterior del cuerpo y su interior se ha desmoronado literal y metafóricamente. Todo ello abrió el campo a la experimentación con el cuerpo como objeto artístico en sí mismo, siendo el arte performático posterior el que lo lleva al límite, culminando en el Accionismo Vienés de los años sesenta, que ataca con violencia a los propios actores. Las posteriores décadas verán cómo el cuerpo se consolida como campo de batalla político, artístico y social. Un campo en el que irrumpe con estruendo la tecnología creando nuevas formas híbridas, personas-máquina, ciborgs, que han vuelto a poner en entredicho la idea de cuerpo, persona, sexualidad, género, clase social y raza.

1.1. Hacia la desaparición corporal

Como ya se ha mencionado, el cartesianismo supone, en cierto sentido, una separación radical entre el cuerpo y la mente en el pensamiento moderno occidental, donde el cuerpo es definitivamente el perdedor. Para Miliovic:

El mundo moderno no es un mundo para individuos. Podríamos recordar incluso que las dudas cartesianas respecto al cuerpo abrían ya el camino a la afirmación de la mente, a la razón moderna victoriosa. Ya con Descartes desaparece el cuerpo y, en ese sentido, él casi es el inventor de internet. (2007 p. 165)

De esta forma, la historia de la Modernidad es en parte la de la desaparición del cuerpo o, por lo menos, la de su rendición al eximirlo de toda trascendencia. Como opina Le Breton, en la Modernidad el cuerpo se aleja de la conciencia del hombre, diluido en el automatismo de los comportamientos diarios (1995 pp. 121-122).

Esto no quiere decir que el cuerpo no esté presente en la Modernidad, lo está pero concebido como máquina, ajeno a la identidad del hombre, desaparecido a la hora de construir la idea de persona. Durante los siglos XVII y XVIII la medicina y la anatomía se imponen como disciplinas que analizan y, por lo tanto, construyen la noción de cuerpo; lo encarnan en nuestro pensamiento como un aparato sometido a dominación que se puede disciplinar, tal y como explica Michel Foucault en *Vigilar y castigar* (2012). El poder codifica el cuerpo para transformarlo en emblema de poderío y capacidad, lo convierte, por lo tanto, en imagen de ese hombre máquina cartesiano aplicando el mecanicismo a la normalización del cuerpo. De esta manera, no sólo se separa de la mente, también lo hace del cuerpo social adquiriendo ya las capacidades para inscribirse en un sistema de producción (es disciplinado, en términos de Foucault). A la par, el cuerpo sufre un proceso político, ya que ese disciplinamiento implica la concepción del cuerpo “normal”, del cuerpo aceptable, donde se inscriben los principios sociales, políticos y morales imperantes.

Pero como ya se ha enunciado, el siglo XX ve como el cuerpo toma una especial relevancia mostrándose presente en todos los ámbitos. Esto no quiere decir que se rompa la división cartesiana que marca la modernidad, pero sí que el arte empieza a discutir alternativas que buscan dislocar ese modelo. Como perfecto ejemplo, el body art plantea el debate acerca de la desaparición del cuerpo y su significado en la contemporaneidad, un primer paso para el cuestionamiento

de esa separación. Así, el cuerpo reaparece de dos formas diferentes: en toda su carnalidad en el cine, la publicidad, la literatura, etcétera, pero sin plantear cuestiones conflictivas en cuanto a su estatus; y como objeto de discusión, de trabajo, de manifestación y de reivindicación. Ese primer aspecto refuerza, en cierto sentido, la concepción del cuerpo disciplinado, ajeno a nuestra experiencia real del mundo, separado de nuestra consciencia. Como explica Le Breton:

En el transcurso de la vida de todos los días, el cuerpo se desvanece. Infinitamente presente en tanto soporte inevitable, la carne del ser-en-el-mundo del hombre está, también, infinitamente ausente de su conciencia [...] La sociedad occidental está basada en un borramiento del cuerpo, en una simbolización particular de sus usos que se traduce por el distanciamiento. (1995 p. 122)

El cuerpo se sobreexpone, pero dicha exposición contribuye también a su borramiento, es un cuerpo maquinado que sólo repite, no crea, y que como tal desaparece en su ritualidad. Sin embargo, parte del arte contemporáneo que se fija en el cuerpo pretende denunciar esa ritualización de la cotidianidad física, como, por ejemplo, en el body painting y las numerosas formas artísticas donde el cuerpo es tapado, cubierto y desdibujado. Así, esta figura se puede observar en la obra de numerosos artistas contemporáneos, que recogen varias de las inquietudes que se han relacionado con la misma:

La desaparición del cuerpo en el arte contemporáneo ha sacado a la luz un conjunto de problemáticas que, con su ausencia, parecían inexistentes, como son el caso del cuerpo engullido por el poder disciplinario y laboral, el problema de género, los estudios Queer (relativos a la orientación sexual y la identidad de género), y las problemáticas derivadas del enfrentamiento con la institución médica, así como con las instituciones políticas. (Warr, 2006 pp. 17-18)

En ese sentido, Amelia Jones entiende que el cuerpo: “ha adquirido un rol crucial en el arte y la historia del arte, como parece claro por su obviada e invisibilidad simultáneas en estos discursos” (1996 p. 252). Es en ese sentido en el que se ha de entender la representación de la desaparición del cuerpo, como muestra de la forma en que el cuerpo se ha visto relegado ante la mente o el espíritu, dividiendo al individuo en dos realidades contrapuestas, y como vehículo para denunciar las fórmulas por las que se ha producido esa separación.

1.2. Elipsis y sinécdoques en la creación visual publicitaria

El retrato es una de las tendencias más asentadas en fotografía. Así, el cuerpo siempre ha estado muy presente en esta disciplina, la cual ahonda en lo que nos interesa, la desaparición del cuerpo, ya que la fotografía (siguiendo a Barthes) siempre transforma el cuerpo en un objeto, puesto que lo aísla de aquello que lo humaniza. Además, la fotografía ha desarrollado sus propias convenciones, utilizadas con pro-

fusión en la imagen publicitaria, y que profundizan aún más en esa cuestión. Son el primer plano, donde el rostro crece hasta casi desbordar el cuadro, y el fragmento, convertidos ambos en géneros independientes (Eguizabal, 2001 pp. 200-201) prácticas donde el cuerpo, troceado, desaparece definitivamente transformado en lenguaje. Al utilizar esos recursos el fotógrafo busca lanzar un mensaje, utiliza el cuerpo para transmitir una idea sumergiéndose en el terreno de la connotación y la retórica visual y desvirtualiza, aún más, el cuerpo. Así, por ejemplo, en el lenguaje visual publicitario las manos suelen tener una clara función indicadora, los brazos y piernas operan como sinécdoques del cuerpo humano, y los ojos, la boca, el busto, etcétera, funcionan como evocadores de la sensualidad.

De esta forma, son la elipsis y la sinécdoque los recursos retóricos más utilizados cuando se alude a la desaparición del cuerpo en la imagen publicitaria. La sinécdoque, como se ha mencionado, implica en este sentido la toma de una parte del cuerpo por el todo, mientras que la elipsis significa la eliminación deliberada de algún elemento de la imagen que pertenece a la “matriz” original. Por consiguiente, su uso determina una cierta pérdida de información, un espacio que debe llenar el observador recurriendo a su cultura visual, por lo que es posible que el mensaje de la imagen publicitaria no sea comprendido por todos los potenciales consumidores, un problema que puede restar eficacia al mensaje publicitario pero que, a la par, es capaz de dotar de interés y originalidad a la imagen. Pero estos efectos connotativos se conseguirán atendiendo a los elementos de composición característicos de la creación visual, junto con otros propios de la fotografía. De esta manera, se ha de aludir al uso del color y el juego con sus contrastes, la línea y el punto, el plano, el punto de vista o la luz.

Por lo tanto, la desaparición del cuerpo, su ocultamiento o cubrimiento implica, cuando es utilizado en el ámbito publicitario, un interés por la connotación en la transmisión de un mensaje concreto más allá de las formas que la cámara captura. De esta manera, la imagen publicitaria se sumerge de lleno en la poética visual, aunque siempre con un objetivo bien definido: la transmisión eficaz del mensaje publicitario, aunque esa eficacia ya no debe ser entendida sólo como legibilidad, sino que a la par el mensaje debe tener los elementos necesarios para resaltar por encima de otros similares.

Así, es interesante abordar algunos procedimientos de connotación en la fotografía (como búsqueda de sentido) utilizados usualmente, que se pueden observar en numerosas imágenes publicitarias que recurren a la ocultación del cuerpo. Siguiendo a Barthes (1970 pp. 72-75), como aquellos más relevantes se puede mencionar el trucaje fotográfico, que sería la técnica que busca la modificación de la fotografía asemejando el resultado a una realidad objetiva. En él el significado surge por la contradicción de un saber más o menos compartido, así es necesaria la referencia a un repertorio de signos establecidos fuera del mensaje. También el montaje, donde la modificación se muestra voluntariamente con carácter estético y, por lo tanto, el significado está en el propio mensaje. Otros son la pose, la fotogenia (que utiliza los procesos propios de la fotografía para embellecer, o transmitir todo tipo de sensaciones), la sintaxis (enlazando varias imágenes en una campaña) o el esteticismo, cuando la fotografía se adueña de la pintura.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los objetivos de esta comunicación se centran en analizar la figura del cuerpo en desaparición en el ámbito de la fotografía publicitaria contemporánea, con la cual empatizan determinados creadores que quieren distanciarse de la excesiva exposición del cuerpo en ese ámbito y de su visión simplista, y compararla con la mostrada en el mundo del arte para estudiar los aspectos estéticos afines y profundizar en los valores connotativos propios.

Para alcanzar estos objetivos se propone una metodología articulada en dos fases:

- 1) Una de tipo exploratoria en la que se recopilan una muestra de imágenes representativas como objeto de estudio comprendidas entre el 2010 y el 2016.
- 2) Otra fase analítica en la que se describe y compara la manifestación del cuerpo en desaparición en las imágenes seleccionadas que provienen del mundo de arte y de la publicidad.



Figura 1. Fotografía: Annie Leibovitz , arte: Keith Haring, 1986. Recuperado en febrero 2016, <https://www.artnet.com/auctions/artists/annie-leibovitz/keith-haring-new-york-5>



Figura 2. Fotografía: s/c, Oxidations, arte: Veruschka, fecha: s/c. Recuperado en febrero 2016, <http://www.veruschka.net/>

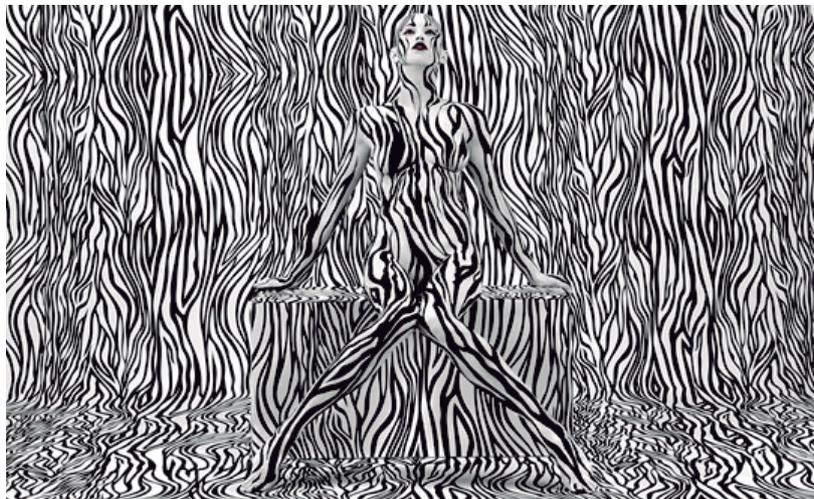


Figura 3. Campaña para la tienda Aizone, fotografía: Henry Hargreaves, arte: Jessica Walsh, 2011. Recuperado en enero 2015, <https://www.behance.net/gallery/2669827/Aizone-SS11>

3. ANÁLISIS DE LAS IMÁGENES

A continuación se van a analizar una muestra de imágenes pertenecientes al ámbito publicitario donde se reflejan distintas formas corporales en desaparición, y se van a comparar con otras en el contexto del arte para así identificar sus similitudes estéticas y discernir los valores connotativos que se dan en cada disciplina.

Uno de los recursos estéticos que más se utilizan para hacer desaparecer el cuerpo es el body painting, esta técnica se inspira en las prácticas realizadas por distintas tribus desde tiempos inmemoriales para adornar el cuerpo, y en los actos de camuflaje de diversas especies animales que quieren pasar desapercibidas en la naturaleza.

Uno de los artistas que utilizaron profusamente el body painting fue Keith Haring, como se puede ver en la fotografía superior de la izquierda (figura 1). En esa imagen aparece el artista, retratado por la fotógrafa Annie Leibovitz, exhibiendo su cuerpo pintado por él mismo con motivos característicos de su obra —fuertemente influenciada por el arte africano— que también decoran el mobiliario y la habitación donde se encuentra. De este modo, el cuerpo se funde con lo que le rodea, es un elemento más de la composición a pesar de situarse en el centro de la imagen y mostrarse con una expresión exagerada. Haring y su entorno se transforman en obra de arte, reivindicando la imposibilidad de separar vida y arte. En la misma línea, otra de las artistas que se expresa a través del body painting y lo utiliza de una forma repetida para camuflarse en distintos contextos es Veruschka (figura 2). Mediante esta técnica se transforma en animal, planta, objeto, etc., y se funde con el medio ambiente en el que habita, ya que uno de los objetivos que Veruschka busca con su obra, es la reivindicación de la necesidad de la vuelta a la naturaleza, de la cooperación con el entorno frente a la agresión propia de la civilización occidental. Así, en la imagen superior de la derecha, aparece caracterizada como una planta junto a una mesa con objetos que también están decorados de la misma manera. Su intención por tanto, es fusionar ese conjunto con la naturaleza, formar parte de ella, en consonancia con su mensaje a favor del medio ambiente.

De este modo, a través del uso de esta técnica, se crean imágenes fuertemente evocadoras desde la perspectiva estética pero también susceptibles de lanzar un mensaje, por lo que tienen un gran potencial publicitario, si entendemos la imagen comercial como vehículo para persuadir a través de la connotación. Un ejemplo de esto se puede ver en la campaña para la tienda Aizone (figura 3), en la que aparece el cuerpo de una mujer adornado por multitud de líneas que simulan ser la piel de una cebra, éstas también cubren cada ápice de lo que le rodea provocando la unión entre el cuerpo y el fondo. De esta manera, el cuerpo camuflado bajo ese motivo pasa casi desapercibido, no se quiere mostrar en su rotundidad carnal ni sexual, a pesar de encontrarse desnudo, sólo el pecho refleja su identidad sexual que también parece ocultarse al mostrar las piernas juntas. La estética de la fotografía remite también al movimiento Op art debido al estilo de la composición, donde la continuidad de las líneas curvas provoca una ilusión de movimiento, así como por el uso de los colores blanco y negro, que generan un contraste acusado como suele ser habitual en esa corriente. Sin embargo, la sensación de movimiento que producen esas curvas rivaliza con el equilibrio y la simetría que proyecta la posición del cuerpo, situado en el centro de la imagen,

el cual se apoya en las manos generando sensación de estabilidad y dando lugar a una forma triangular con la que los creativos ponen el foco de atención en la figura, ya que en otro caso podría pasar demasiado oculta al ojo. Se puede encontrar aquí una de las claves de la representación, ya que al igual que aquellas imágenes que utilizan el cuerpo en desaparición en el arte como denuncia, esta imagen cabalga en una doble vertiente: el cuerpo se camufla, sí, pero de forma que el observador tiene que reparar en él, por lo que su presencia se muestra, tal vez, más llamativa que si de una simple fotografía de una mujer semidesnuda se tratara. En el ámbito del arte, el camuflaje del cuerpo puede contener un mensaje de crítica contra una situación de invisibilidad en la sociedad bajo el yugo político, social, sexual, etc., sin em-



Figura 4. Fotografía: s/c, arte: Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me*, 1974. Recuperado en febrero 2016, http://beuys7.rssing.com/chan-5633311/all_p1.html



Figura 5. Editorial de moda para la revista *Numéro Beuté*. fotografía: Bela Borsodi, *Ex voto*, fecha: s/c. Recuperado en febrero 2016, [http://www.belaborsodi.com/editorial/exvoto#0Estación utopía](http://www.belaborsodi.com/editorial/exvoto#0Estación%20utopía), *Bienal de venecia*, 2003

bargo, en esta campaña publicitaria, este recurso es utilizado de una forma estética, mostrando el cuerpo humano —que siempre funciona como hito de atención dada su capacidad universal para sintonizar con cualquier potencial observador— de manera original, superando la posible indiferenciación que produce el manido recurso del cuerpo sensual, sobreexplotado en publicidad. De esta forma, el camuflaje se utiliza para lanzar el mensaje publicitario mediante el uso del patrón o print animal y potenciarlo a través de un cuerpo que se utiliza como lienzo. Un patrón, según el autor de la imagen, que está vinculado a los estilismos de las marcas de moda que se venden en la tienda que publicita la campaña. Por lo tanto, el mensaje de la misma no es generalista, ya que no es sencillo asociar la imagen con la promoción de una tienda de esas características, sino que busca llamar la atención de un consumidor concreto familiarizado con este tipo de estética para poder construir el mensaje que transmiten los autores, un público que maneja de antemano las referencias visuales y los valores que representan, tales como la vanguardia (el Op art), la sofisticación (el uso de print animales), la extravagancia, el diseño, etc.

Otra forma común de hacer desaparecer el cuerpo es mediante su ocultamiento con ropajes. En el contexto del arte de los años 60, este modo de expresión se utiliza recurrentemente en el arte performativo para transmitir ciertos mensajes de tipo reivindicativo. En la performance de Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me* (figura 4), el autor aparece cubierto por una gran tela de la que asoma un bastón por arriba, a su lado se encuentra un coyote con el que el artista convivió durante tres días en una habitación. Beuys buscaba borrar: “al ser civilizado, anti-natural, devolviéndole al mundo un ser natural, lo que le permite al artista entrar en contacto con el coyote.” (Sustaita, 2011 p. 123). En ese sentido, los ropajes que cubren al artista borran su cuerpo, pero también la identidad, la disciplina a la que se ha visto sometido, que le hace aceptable para la sociedad, es decir, suprimen los rastros de civilización escrita en él, pero a la vez, y como consecuencia, lo transforman en algo misterioso, ya que un cuerpo cubierto es un objeto siniestro que provoca recelo, pero a la vez fascinación al concurrir en él oscuros motivos para no dejarse ver.

De esta manera, en la editorial de moda titulada *Ex Voto* (figura 5) realizada por Bela Borsodi, se pueden apreciar algunas de las consideraciones antes abordadas. Una figura con una gran tela negra que cubre el cuerpo, porta en sus manos un bolso de color rojo que contiene un conjunto de flores. El cuerpo por tanto desaparece pero se intuye bajo la oscuridad del mantón. Tanto la forma de caracterizar al personaje, como su disposición en la entrega del objeto que tiene en sus manos poseen una fuerte connotación religiosa. El estilismo recuerda al de las mujeres viudas o plañideras que lloraban en los entierros, mientras que el título *Ex Voto* se refiere a las ofrendas que hacían los fieles a los dioses como agradecimiento por su curación, y que en esta imagen se representa con la entrega del bolso. Así, esta ocultación del cuerpo permite destacar el producto que se publicita de una forma clara y directa, ya que lo muestra en un primer plano, reafirmado a su vez por el contraste de colores entre el negro y el rojo y la sujeción por parte de las manos que invitan a su observación, puesto que como ya se apuntó en palabras de Eguizabal (2001), las manos tienen una clara connotación indicadora. Pero además, la imagen atiende a otros recursos que recuerdan a lo anteriormente apuntado a

tenor de la fotografía de la performance llevada a cabo por Beuys. El cuerpo está presente pero no de la misma manera en que usualmente se ha mostrado en la publicidad. En este caso, como en el anterior, no se muestra de manera explícita, sus atributos desaparecen y la iluminación lo niega, pero todo eso hace, otra vez, que aparezca atractivo, imbuido de un misterio que reclama que el observador se vea compelido a aportar la información que falta. Se utiliza, por tanto, la elipsis como recurso que forma parte del mensaje connotativo de la imagen, la cual pide al espectador que imagine que hay debajo de esos ropajes, que complete la imagen con las pistas que le proporciona. Por otro lado, al bolso se le considera de un valor tal como para ser ofrecido como ofrenda por un ser nada ordinario, un ente mágico y ambiguo con un halo siniestro.

También en otras ocasiones se muestran determinadas partes corporales y se vela, obvia o esconde el resto para connotar determinados significados. Así, en la obra de Francesca Woodman *House #3*, Providence, Rhode Island (figura 6), que pertenece a una serie de imágenes en las que se fotografía a ella misma dentro de una casa en ruinas, la artista pone el foco de atención en su pierna mientras que el resto del cuerpo se muestra de forma borrosa. De esta forma, la sensación de ausencia velada del cuerpo y su fusión con la casa transmite la idea de “que ella es el espíritu del edificio que habita su cuerpo” (VVAA, 2006 p. 170). Aparece aquí, de nuevo, la desaparición del cuerpo como forma de fusión con el medio, que critica la excesiva individuación del hombre moderno y su construcción como máquina ajena a su entorno, al lugar donde habita y a las cosas que lo rodean.

Siguiendo esa línea, la fotografía promocional de Bara Prasilova para la cantante Jana Kirschner (figura 7), el cuerpo desaparece detrás de una estructura que sirve de vestuario de la que asoma únicamente su cara. Desde el punto de vista de la retórica visual esta imagen remite también a la elipsis, y a través de ella se pone el foco de atención en lo que interesa, en este caso, la cara de la cantante y el vestuario que ha creado la autora de la imagen. Por lo tanto, se elimina inicialmente toda referencia a lo corporal y, como consecuencia, a su carnalidad y sexualidad, sin embargo, el pecho queda representado por el sostén de cartón —que se asemeja al diseñado por Gaultier para una gira de Madonna, pero sin la exageración que lo caracteriza—, pero esa forma mínima de mostrar la identidad se aleja de la clásica exposición del cuerpo sexualizado propia del mundo del star system pop, juega con esa imagen, como muestra el sostén, pero la niega, la descontextualiza y, una vez más, mediante la ocultación atrae la atención sobre aquello que se muestra velado y que corresponde a un cuerpo que se intuye mínimamente bajo un ridículo vestuario. Esta falta de información corporal junto al raquítico vestuario provocan un efecto de suspensión en el vacío que incide en el aspecto cómico de la representación. No comparte esta autora, por tanto, el reflejo de la vulgar carnalidad del cuerpo sobreexplotado, repetido sin cesar en el universo visual del pop comercial, que presenta a las cantantes como meros maniqués idénticos, pero sí le interesa conectar con el espíritu de la música de la artista que ella misma considera compleja y define como un paso hacia lo desconocido, por lo que la plasma a través de un personaje que tiende hacia la inverosimilitud y lo fantástico, con un pie en lo absurdo.

Por último, en la campaña para Kenzo (figura 8) un cuerpo se intuye detrás de la puerta por donde asoma una

pierna, que penetra en una habitación pintada con una gama de colores brillantes del morado al amarillo, pasando por un rosa chicle. Esta visión de la pierna bajo el halo de una estética cercana al arte pop, genera un aire de comicidad próximo al surrealismo que quizás, si se mostrase bajo otra perspectiva más lúgubre, más afín a una película policíaca, transmitiría connotaciones negativas. La imagen recurre a la sinécdoque como elemento visual, ya que la pierna representa el cuerpo completo, pero de una forma original puesto que el miembro, al estar en una posición poco verosímil respecto del probable cuerpo que lo acompaña, añade un elemento más de dislocación de la realidad. Así, la composición, como en todos aquellos casos donde se recurre a la sustracción de información, invita a la construcción del mensaje por parte del espectador, que debe de poner luz a la incertidumbre que proyecta la escena, planteando una interesante manera de captar su atención.

Por otro lado, desde la perspectiva publicitaria, la pierna exhibe de una forma original el pantalón y la zapatilla de la marca. Esa pierna se convierte, además de en sinécdoque del cuerpo humano, en un medio para destacar el producto, mientras que la supresión del resto del cuerpo facilita la llamada de atención sobre lo que interesa: las prendas que la pierna viste.

4. CONCLUSIONES

Una vez que se han analizado, descrito y comparado las imágenes seleccionadas se llega a las siguientes conclusiones:

- Las formas corporales en desaparición son un recurso de tipo estético que utilizan determinados creadores de imágenes en publicidad para diferenciarse y llamar la atención en contraposición a la evidencia de los cuerpos sobrepuestos, sexualizados y carnalizados.
- La desaparición se obtiene a través de distintas vías y técnicas: mediante el uso de telas u otros materiales que permiten esconder el cuerpo, camuflándolo a través del body-painting, jugando con los contrastes de luces, colores, tamaños, etc., todo ello para provocar un diferente grado de ocultación.
- La supresión de información facilita a su vez que se destaque lo que se muestra poniendo el foco de atención en el producto que se publicita. Sin embargo en otras ocasiones, la desaparición crea incertidumbre en relación al mensaje y es necesario que el consumidor/espectador lo construya atendiendo a sus referencias visuales, culturales, etc., para su correcta comprensión.



Figura 6. Fotografía: Francesca Woodman, arte: Francesca Woodman. House #3, Providence, Rhode Island, 1975-1976, Recuperado en febrero 2016, <http://www.elfotografico.com/2009/09/francesca-woodman-que-estas-en-los-cielos/>



Figura 7. Fotos promocionales para la artista Jana Kirschner, fotografía y arte: Bara Prasilova, 2014. Recuperado en febrero 2016, <https://www.behance.net/gallery/21357681/PROMO-PHOTOS-OF-JANA-KIRSCHNER>



Figura 8. Campaña para la marca Kenzo. Fotografía: Pierpaolo Ferrari, arte: Maurizio Cattelan, 2014-15. Recuperado en febrero 2016, <https://es.pinterest.com/pin/344032859008928034/>

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R. (1970). El mensaje fotográfico, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- EGUIZABAL, R. (2001). Fotografía publicitaria, Madrid: Cátedra.
- FOUCAULT, M. (2012) Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión, Madrid: Biblioteca Nueva.
- JONES, A. (1996). Body. En : Nelson, S. Robert and R. Shiff, (Eds.). Critical terms for art history, Chicago: University of Chicago.
- LE BRETON, D. (1995). Antropología del cuerpo y modernidad, Buenos Aires: Nueva Visión.
- MERLEAU-PONTY, M. (1994). Fenomenología de la percepción, Barcelona: Planeta de Agostini.
- MILOVIC, M. (2007). Freud, Habermas y la cuestión política. El genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias sociales (1) 165-180.
- SUSTAITA, J. A. (2011). La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo. (Tesis inédita de doctorado). Madrid: Universidad Complutense.
- VVAA (2006). El cuerpo del artista, London-New York: Phaidon.
- WARR, T. (2006) Prólogo. En El cuerpo del artista, London-New York: Phaidon.

ANTONIO GÓMEZ DELGADO

Régimen estético de Jacques Rancierre y movimientos sociales. De la revuelta a la revolución

Resumen

A través del denominado Giro afectivo y la capacidad del cuerpo como órgano lector; la presente comunicación expone una posible articulación entre el régimen estético de Jacques Rancierre con las demandas políticas y democráticas que vienen anunciando los movimientos sociales del siglo XXI. Se incidirá en el valor de aquellas prácticas que reconfigurando el reparto de lo sensible son capaces indirectamente de lanzar una invitación a construir el acontecimiento social revolucionario.

Palabras clave: Semiótica asignificante, movimientos sociales, contemplación estética, afectos, cuerpo.

Abstract

Keywords: a-signifying semiotics; social movements; aesthetic contemplation; affections; body

INTRODUCCIÓN

Para el congreso El cuerpo como medida me propuse indagar en el modo en que el cuerpo es capaz de leer y dejarse afectar por los acontecimientos que le implican. Se trataría de explorar un modo de lectura caótico y escurridizo que tanto recuerda al bloque de sensaciones deleuziano o al denominado giro afectivo.

Ámbito curioso este; en el que el arte escapa de cualquier domesticación. Su centro gravitatorio, que quizás por su profundidad, haya sido tabú en la historia de arte. Esta disciplina ha funcionado por largo tiempo bajo la tutela del orden significante por lo que ha sido incapaz de explorar aquellas intensidades que no pueden ser leídas; ya sabemos,

aquellas que atraviesan al cuerpo: extra-textuales, extra-discursivas, páticas, afectivas y emocionales que sin significado previo se ponen a circular en nosotros, a pesar de nosotros. Podemos decir que la experiencia estética nos sacude y activa interrogantes en los que no median palabras, ya que se mantienen en un exilio prelingüístico y preconsciente. Un exilio que altera el cuerpo para que sea capaz de percibir cambios de registro o planos de realidad que antes eran invisibles e incorpóreos.

Curioso también hablar de lo afectivo con la pretensión de agarrarlo por completo si nos comunicamos en este seminario en un nivel semántico o semiótico. Utilizar pa-

labras para explicar lo que está tan agarrado a la preconsciencia supone dar continuos palos de ciego sin llegar a alcanzar nunca aquella inmanencia inaprehensible. Quizás un quejido, un grito o un escalofrío se encuentren más cerca que cualquier explicación pormenorizada estructurada en signos y adjetivos. Aunque quizás si cambiamos la retórica del discurso, se me ocurre; utilizando la metáfora, el juego, el texto como cuerpo y la poesía estaríamos más cerca de ese núcleo irradiador. Pero no va a ser el caso. Intentaremos ser rigurosos.

Con todo ello comenzamos con una máxima que encontré en la revista número 15 de Exit (Un mundo de afectos). En ella Simon O'Sullivan pensó el arte más allá de la representación al decirnos que "los afectos no pueden ser leídos, solo experimentados, lo que nos lleva a la clave de toda discusión: la experiencia".

2001: ODISEA EN EL ESPACIO Y LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN EL RÉGIMEN CONTEMPLATIVO

Ante este panorama sería una buena idea comenzar con una escena cinematográfica donde se representa, ahora sí, una experiencia.

Comencemos. Por el principio de todo.

En la primera escena de 2001: Odisea en el espacio (El amanecer del hombre), Kubrick nos habla de una cristalización ontológica compleja que emerge con el encuentro de la primera forma. En ella los simios al despertar se encuentran con una estructura imposible de imaginar. Para los simios, ahora espectadores de un acontecimiento único e irreplicable, supone la aprehensión de un conocimiento extraño no influido por significados ni palabras, que les otorga el poder de dominar la naturaleza. En su caso; para la guerra y la dominación.

Lo que puede el encuentro con otro cuerpo es imprevisible y contingente. En este caso un monolito que haría las delicias de Donald Judd y toda la estética minimalista. Los sujetos que tuvieron el privilegio de poder mirar, tocar (con miedo al principio), danzar alrededor y chillar (a aquella forma imponente y un tanto adversa tuvieron el desgarrar de experimentar una experiencia estética que desbarató todo lo que habían visto hasta el momento. A partir de ese instante ya nada volverá a ser igual para ellos. El mundo seguiría su curso natural, pero sus ojos ya no lo mirarían igual.

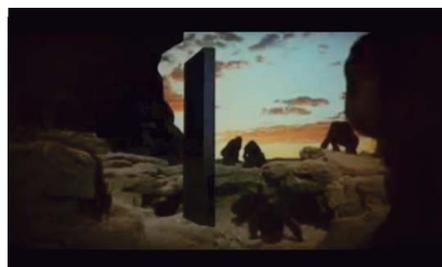
La presencia del monolito corta la escena como una figura sacada de otra dimensión espacio-tiempo. El film nos coloca al principio en una prehistoria agreste y salvaje que contrasta con el purismo y la estética industrial del monolito, propia de una inteligencia superior; que pretendidamente ha colocado su obra en el centro de la caverna para su exposición. Debía ser vista por los miembros del clan para que algo se les removiera. Efectivamente, los simios espectadores se excitan, saltan, algo les atraviesa y no entienden nada.

La ficción que nos propone Kubrick me parece el ejemplo paradigmático perfecto para hablar de las posibilidades y el potencial político – estético que ofrecen aquellas

obras que son expuestas y predisuestas para ser contempladas en el contexto del arte y separadas de la vida. Todo ello en el extraordinario contexto que ofrece un grupo de sujetos que aún no poseen abecedario y el lenguaje verbal se encuentra constreñido al sonido no de la lengua (la que saborea), ¡sino de la garganta!¹ Por ello, los significados que puedan dar van a estar cerrados por las posibilidades expresivas de su cuerpo como órgano lingüístico. (¿Cuerpo sin órganos?)

Pura "presencia" sin la posibilidad de acometerle ningún "sentido". Recuerdo como comenzaba el maravilloso artículo de Keith Moxey para la revista Estudios Visuales titulado Los estudios visuales y el giro icónico. "Sin lugar a dudas, los objetos (estético/artísticos o no) producen unas sacudidas en los sentimientos y trasladan una carga emocional que no puede ser pasada por alto [...] La "vida" del mundo, materialmente manifiesto, una vez exorcizado en el nombre de la legibilidad y la racionalidad, ha vuelto para manifestarse."

La escena de Kubrick, que a partir de ahora llamaré 2001: Odisea, me parece succulenta para el tema que tratamos porque en esa experiencia estética que representa la película se elimina toda posibilidad de construir un significado estable, racional, cerrado y riguroso sobre lo que se acontece (ya que en este caso que tomamos como distopía, los simios espectadores carecían de lenguaje verbal). En este aspecto el lenguaje, la traducción que puedan ofrecer aquellos sujetos con el contacto de "eso" es absolutamente corporal y devienen afectaciones que se mueven y alteran al sujeto; pueden ser sutiles, discretas, subterráneas, imperceptibles... Así la aspereza de lo no verbal como único conducto de comunicación nos va a servir para plantear que puede el cuerpo como órgano lector de determinados acontecimientos, artísticos o no, en la búsqueda de la emancipación, la revuelta y la consiguiente revolución.



Fotograma de 2001:Odisea en el espacio, Kubrick, 1968

¹ En Caosmosis Feliz Guattari explica como la oralidad habla con la boca llena. Se encuentra en el cruce de "la variedad de alimentos tomados en un proceso de disgregación, de caotización aspirado por un dentro de carne- y, del otro, un flujo de articulaciones elementales –fonológicas, sintácticas, proposicionales- que inviste y construye un afuera complejo, diferenciado" Cabe destacar que el

carácter corporal del lenguaje es muy valorado en toda la filosofía de Guille Deleuze y Felix Guattari.

El cuerpo como un “si mismo” según Nietzsche. Cuyas fuerzas activadoras lo definen como algo superior o sorprendente “un ser poderoso, un sabio desconocido” De la misma manera Deleuze nos cuenta como “todo el fenómeno del cuerpo, desde un punto de vista intelectual, es tan superior a nuestra conciencia, a nuestro espíritu a nuestras maneras conscientes de pensar y sentir y querer, como el álgebra es superior a la tabla de multiplicar².”

A aquellos simios no les hizo falta lograr verbalizar la experiencia estética. Esta se canalizó directamente por (en) sus cuerpos liberándose en forma de un conocimiento manual o destreza que les permitió la manufactura del entorno; el dominio de la naturaleza. Se dice pronto.

Tener en cuenta exclusivamente el cuerpo como órgano lector supone ceñirnos hasta el extremo en el lado anverso que supone el “giro lingüístico”. K. Moxey nos proponía algo parecido cuando en el mismo artículo seguía diciendo: “Aburridos ya del “giro lingüístico” y la idea de que la experiencia esta filtrada por medio del lenguaje, muchos estudiosos están ahora convencidos de que en ocasiones pueden tener acceso inmediato al mundo que nos rodea [...] En la urgencia por dar sentido a las circunstancias en las que nos encontramos, nuestra tendencia en el pasado fue ignorar y olvidar la “presencia” en favor del “sentido”. Se lanzaron interpretaciones sobre los objetos para domesticarlos, para tenerlos bajo control dotándolos con significados que no necesariamente poseen. Las obras de arte son ahora consideradas de una manera más apropiada como encontrados más que interpretados.”

De momento Moxey parece estar describiendo la escena fílmica de la que nos valemus ¿No supone el monolito mínima una aparición encontrada? ¿No estaban impedidos aquellos sujetos de encontrar sentido o interpretación lingüística más allá del rugido?

Para terminar, el texto nos empuja a una deriva ontológica que estos encuentros demandan. “prestar atención a aquello que no puede ser leído, a lo que excede de las posibilidades de una interpretación semiótica, a lo que desafía la comprensión sobre la base de la convención, y a lo que nunca podremos definir.”

Definirlo con palabras, como hemos dicho antes, estaría abocado al fracaso. Una promesa rota. Analizar aquello que se siente pasa por valorar el giro afectivo como herramienta con la que movernos en estas arenas movedizas, tanto que nos hundiríamos si pretendiéramos explicar que es el afecto. Como explica otra vez O’Sullivan “estaríamos presuponiendo que existe una respuesta que debe ser dada a través del lenguaje, y en efecto, hemos situado el afecto en una oposición conceptual que siempre y en cualquier lugar promete, y después frustra el significado.”

Una utopía y su imposibilidad que nos lleva a otro primate (esta vez real) en la obra Spelling U-T-O-P-I-A. Fue

presentada por el artista noruego Ingar Dragset y el danés Michael Elmgreen en la bienal de Venecia del 2003. En su propuesta nos encontramos con Lala. Una mona (utilizada para diversas películas también, aunque Kubrick prefirió utilizar actores disfrazados) encerrada en una celda de cristal con seis cubos que tenían inscritas las distintas letras que forman la palabra utopía. A modo de juego se presenta un rompecabezas imposible para un mono carente de vocabulario. Así fue, Lala no consiguió construir el rompecabezas durante los días que permaneció encerrada en la celda acristalada bajo la atenta mirada crítica de los animalistas. Tan solo se acercó con palabras como “TIP” y poco más. En este caso, la utopía no se rompió. Parece que solo, y de momento, es posible en la ficción cinematográfica.

DOS APROXIMACIONES AL CUERPO COMO LECTOR

En Economía libidinal (1974), Lyotard entiende el arte en su imposibilidad de transferencia simbólica y al artista como aquel que trabajando con materia da forma a un lenguaje que no es potente en su “estatuto de significante” sino por la energía inclasificable, física y corporal que despierta.

“Nuestra hipótesis (y nuestra convicción) aquí basada en el movimiento de polimorfismo de la pintura y en la economía contemporánea, ha sido que la fuerza de lo que es pintado no reside en su poder de remisión, en su seducción, su “diferencia”, en su estatuto de significante (o de significado), es decir, en su carencia, sino en lo que tiene de libido conmutable.”



Michael Elmgreen & Ingar Dragset. Spelling Utopia. Instalación Estación utopía, Bienal de venecia, 2003

² Deleuze, G. Nietzsche y la filosofía, 1976

Posteriormente sigue con lo que en esta ponencia más nos interesa. El poder de aquella energía libidinal que despierta mediante la contemplación, para ser traducido en otra cosa imposible de transmitir. Una articulación desorganizada entre forma-energía-cuerpo que pasa a través de los sentidos. Aquel sabio desconocido que describía Nietzsche al hablar del cuerpo, o el fenómeno corporal deleuziana “tan superior a la consciencia” se activa para traducir esa energía que nos regala la obra ³.

“Un gesto va a depositarse en color, extendido de determinada forma, sobre determinado soporte o, a la inversa, como un color que está allí, que se ha mirado, va de nuevo a relanzar la energía en quien lo ha mirado, en forma de afecto, de danza o de otra forma [...] Oír ese acontecimiento es metamorfosearlo: en lágrimas, en gestos, en risas, en bailes, en palabras, en sonidos, en teoremas, en repintar la habitación o en hacer la mudanza a un amigo”.

Que deriva tan misteriosa aquella que transita por nuestro organismo. Las resonancias que podemos encontrar con los planteamientos de Felix Guattari son estupendas al respecto. En Caosmosis, en el capítulo La oralidad maquínica y la ecología de lo virtual nos advierte que

“un grito, un azul monocromo hacen surgir un universo incorporal, intensivo, no discursivo, pático; y a continuación son arrastrados otros Universos, otros registros, otras bifurcaciones maquínicas [...] algo se absorbe, se incorpora, se digiere, a partir de lo cual nuevas líneas de sentido se esbozan y prolongan”.

La experiencia que promete en silencio aquello, que bien podría ser el monolito que contemplan aquellos sujetos en 2001: Odisea, degenera en un brote de algo singular que se traduciría en ayudar en la mudanza a un amigo como nos cuenta Lyotard, o bien comenzar a plantear la posibilidad de un levantamiento social. Es aquí cuando nos metemos de lleno en el ámbito político.

Veamos.

La hipótesis que lanzo plantea lo siguiente: Como el modo de lectura del sensorio corporal, capacita en la pre-consciencia unas herramientas prediscursivas más útiles, frente a aquellos modos de lectura logocentristas basados en significados estables y discursivos propios de la lógica representacional capitalista. ¿Son capaces estos regímenes contemplativos de canalizar energías libidinales o afectivas para una posible revuelta o revolución social?

La afinidad de esta exposición para el congreso EL CUERPO COMO MEDIDA radica en que la hipótesis sostiene que gracias a una contaminación afectiva, corporal y

pativa de determinados dispositivos artísticos que eluden el régimen representacional y discursivo; ponen a existir en la subjetividad social dominante unas posibles vías de acceso para redefinir la relación que mantenemos con la política.

El debate gira en torno al potencial que ofrecen aquellos dispositivos que operando un “recorte del espacio material y simbólico”⁴ son capaces de impulsar la revuelta, y a su vez la revolución molar en tanto emancipación social.

Tanto el ejemplo cinematográfico como la obra Spelling U-T-O-P-I-A, así como los planteamientos de Lyotard y Guattari nos empujan a pensar en posibles articulaciones entre las máquinas estéticas de corte contemplativo en el seno de las artes plásticas y los movimientos sociales que se han venido dando a principios del siglo XXI, así como sus enunciados y demandas.

EL RÉGIMEN ESTÉTICO DE JACQUES RANCIÈRE. ENTRE LA CONTEMPLACIÓN Y EL ESTALLIDO

Las dinámicas del activismo y los movimientos sociales que operan en un ámbito simbólico, pero alejados del mercado del arte y el museo, ofrecen grandes dificultades para relacionarse con el régimen estético de Jacques Rancière. El filósofo piensa que cuanto mayor distancia entre el artista y el objeto de crítica, la obra desencadenará mejor su capacidad de imaginar nuevas formas de habitar lo común redefiniendo la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible. Es decir, situémonos en aquellas obras destinadas para ser contempladas en un denominado “formato exposición”. Piezas cuyo campo son la pintura, la instalación, el video, fotografía... Que pretendidamente políticas, están lejos del mundanal ruido y de las propuestas de Marcuse (arte=vida). Alejadas de la efervescencia de la revuelta, de la reunión, de lo colectivo y el consiguiente levantamiento social. Más próxima a la quietud, al ensimismamiento, a la introspección, la soledad y la intimidad.

¿Qué puede una pintura colgada en la pared frente a un estallido!

¿Que puede aún hoy la objetualización de la obra de arte y su inscripción en espacios institucionalizados frente al activismo del siglo XXI? Es decir, ¿Que pueden aun hoy decir al levantamiento social aquellas prácticas distanciadas de la vida frente a aquellas implicadas directamente en la maquinaria revolucionaria? Sería injusto pensar que solo aquellas prácticas más pretendidamente políticas, de naturaleza participativa, relacional y colaborativa fuera del ámbito institucional han sido las únicas responsables para la emancipación colectiva y el levantamiento social. Quizás en la inactividad contemplativa se muevan otra serie de piezas inmanentes que revelarán la imagen de un puzzle que está por venir ⁵. Es decir, recuperar el tiempo de pausa y la distancia es indispensable para formar nuevas subjetividades.

³ En Economía libidinal Lyotard habla sobre todo de dispositivos pictóricos, de ahí su correlación con el aspecto contemplativo del que nos valemos en su planteamiento.

⁴ Rancière, J. *Malaise dans l'esthétique*, 2004

⁵ En el artículo de Amador Fernández-Savater “Fuerza y poder. Reimaginar la revolución” publicado en el Blog Interferencias. Explica que si cincuenta personas son capaces de parar un desahucio es porque (en alguna medida) ya se ha parado antes. Es decir, porque el 15M, entendido como un nuevo clima social y no como

organización o estructura, ha redefinido la realidad. Lo que antes no se veía (el mismo hecho de que haya desahucios) ahora se ve. Lo que antes se veía (normalizado) como una “ejecución rutinaria por impago de hipoteca”, ahora nos resulta algo intolerable. Lo que se nos presentaba como inevitable, ahora aparece como algo contingente. El clima 15M pone en crisis, en los términos del análisis de Gramsci, las instituciones de la sociedad civil asociadas al Estado. http://www.eldiario.es/interferencias/Fuerza-poder-Reimaginar-revolucion_6_155444464.html (12/4/2015)

Aquellas prácticas artísticas en las que se apoya Rancierre no activan movilizaciones directamente en el seno del acontecimiento social, pero sí ofrecen una ficción que invoca la posibilidad de otro mundo reconfigurando; es decir, la posibilidad de que esos levantamientos no solo demanden sino que abran una nueva visión de la vida en común, una revolución⁶ cultural y política.

Para valorar correctamente la eficacia de estas prácticas contemplativas en el seno de los acontecimientos sociales sería preciso valorar el complejo grado de lectura que ofrece el cuerpo. De ahí, calmar cierta urgencia que nos mueve exigirle resultados inmediatos, más propios del activismo y las prácticas colaborativas, a estos dispositivos silenciosos y alejados de las plazas.

⁶ Alain Badiou en su ensayo *El despertar de la historia* se pregunta por qué estos levantamientos no terminan en revoluciones. Para el filósofo lo que falta es la Idea (así en mayúsculas). La Idea es la fórmula o la nueva manera lo suficientemente clara para hacer efectivo y poner en práctica política los enunciados que se despertaron en el acontecimiento. Es decir, Poner en práctica, como alternativa duradera, la nueva forma de vivir en comunidad.

BIBLIOGRAFÍA:

- Berardi. Bifo (2013) Félix Narración del encuentro con el pensamiento de Guattari, cartografía visionaria del tiempo que viene. Ed: Cactus (Buenos Aires)
- Deleuze, Guilles/Guattari Félix. (2012). Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Ed. Pre textos (Madrid)
- Diaz. Ordoñez (2014) Arte y pensamiento en Gilles Deleuze. Una experiencia lúdico-estética más allá de la interpretación. Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes. Número 13, Febrero de 2014. ISSN 1697-8072 (<http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n13/diaz.pdf>)
- Fajardo, Carlos. (2009) De la contemplación estética a la interacción participativa. Artículo de revisión, enunciación /nº14, num.2. Bogotá, Colombia.
- Fernandez Polanco, A. (2006). Resonancias: arte y vida. Una lectura de Jacques Rancierre.
- Fernández Savater, A. http://www.eldiario.es/interferencias/Fuerza-poder-Reimaginar-revolucion_6_155444464.html (05/06/2015)
- Guattari. F. (1992) Caosmosis. Ed. Galelé (Paris)
- Holmes, B, “El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas”, en Brumaria nº 7, 2006
- Keith Moxey. (2009). Los Estudios visuales y el giro icónico. www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf (Visto en 19 del 2 del 2015)
- Lazzarato, Mauricio. (2012). El funcionamiento de los signos y de las semióticas en el capitalismo contemporáneo. ISSN: 0122-8285 - Vol.15 No. 3
- Lazzarato, Mauricio. (2006) Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control. Edición: Traficantes de sueños.
- Lazzarato, Mauricio. (2003). Lucha, acontecimiento media. (trad. M. Esposito). En <http://eipcp.net/transversal/1003/lazzarato/es/print/> (Visto en 19 del 2 del 2015)
- Lupión, D. (2008) Tesis doctoral “La obra como ‘palabra cero’: Análisis de la condición lingüística de la significación del arte”. Madrid
- Lupión, D. (2014) Pensar la imagen/Pensar con las imágenes. Aurora Fernández Polanco (Ed.). Editorial Delirio. Madrid
- Rancierre, J., la revolución estética y sus resultados, Madrid, Akal, 2002
- Rancière, J. (2010). El espectador emancipado. Ellago Ediciones. Castellón.

LUCÍA HERVÁS HERMIDA
Universidad Autónoma de Madrid

Explorando el cuerpo en el taller de arteterapia en familia. Una mirada desde el arte hacia la maternidad, la cuestión de género y la parentalidad positiva.

Exploring the body in the family art-therapy workshop. A look from Art on motherhood, gender and positive parenthood.

Resumen

Este trabajo muestra una indagación en torno a las implicaciones del cuerpo en un taller de arteterapia en familia realizado en una asociación de apoyo a la crianza. Se presenta la experiencia a través de una narrativa visual y de las verbalizaciones en primera persona de los participantes, acompañada de una reflexión teórica, desde el punto de vista de la intervención familiar y la parentalidad positiva, la perspectiva de género y las aportaciones específicas de la arteterapia.

Palabras clave: Arteterapia; maternidad; intervención familiar; parentalidad positiva; género.

Abstract

This work shows an inquiry on the implications in a family art-therapy workshop run by a breeding-support association. The experience is shown through a visual narrative and the first-person verbal expression of those involved, together with a theoretical reflection on the basis of family intervention and positive parenthood basis, gender and specific art-therapy contributions.

Keywords: Art-therapy; maternity; family intervention; positive parenthood; gender.

1. INTRODUCCIÓN. UN PUNTO DE PARTIDA.

La relación entre maternidad y creación es evidente, ya que durante el embarazo se produce uno de los mayores actos de creación en la vida de la mujer y, no en vano, las palabras crear y criar comparten raíces etimológicas. Según Fernández (2012) la maternidad puede ser considerada como un proceso creativo en la vida de la mujer, en el cual el cuerpo materno se podría considerar como soporte y a la vez como herramienta. La maternidad es además sin duda uno de los sucesos más importantes del ciclo vital, con importantes transformaciones e implicaciones a todos los niveles de la persona, físico, emocional, social, motivacional, espiritual, etc.

Sin embargo, la atención a la maternidad y a la familia, raramente contempla su dimensión creativa, y menos aún la atención al cuerpo desde este punto de vista. Habitualmente se habla de la maternidad y el cuerpo implicado en términos

médicos, fisiológicos, funcionales, tanto para el cuerpo de la madre, como para el cuerpo del nacido, sin tener apenas en cuenta la dimensión de la experiencia sensorial, creativa y relacional de ambos cuerpos, y por supuesto con la patente exclusión del cuerpo paterno, masculino, en dicho proceso.

En la presente comunicación pretendo realizar una reflexión en torno a la importancia del cuerpo en la experiencia familiar, en concreto a través de los talleres de arteterapia realizados con un grupo de familias pertenecientes a una asociación de apoyo a la crianza. Esta indagación forma parte de un estudio más amplio que estoy realizando como proyecto de tesis doctoral. La propuesta es desarrollar una vía de trabajo basada en el potencial transformador de los procesos de creación que se producen dentro del marco en arteterapia, con el fin de favorecer una mejora de las relaciones y de la experiencia familiar, a través del desarrollo del



Fig 1. Disposición general del espacio en el taller de arteterapia en familia. El mantel rectangular colocado sobre el suelo delimita el espacio para la creación y favorece la concentración de la experiencia en grupo. Este tipo de marco permite una gran libertad de movimientos y una gran diversidad de experiencias, interacciones, y disposiciones grupales en la constelación familiar-grupal. Los movimientos habitualmente parten de un círculo alrededor del mantel, el cual va evolucionando en diversas formas. Dependiendo de las necesidades y el estado emocional de cada día madre-hijo o familia, los participantes manifiestan diferentes modos de expresión corporal, desde quienes optan por mantenerse como observadores en los márgenes, hasta quienes se han tumbado completamente sobre el suelo, ocupando el centro del espacio e implicándose completamente en el juego. Alba (los nombres son ficticios) remarcó en la sesión de evaluación realizada mediante un grupo de discusión "los niños también ocupan y se mueven".

Figs 2 y 3. La libertad de movimiento propiciada en el taller, facilita experiencias corporales como las que se observan en las imágenes, y que son difíciles de experimentar en otro tipo de espacios compartidos, fuera del ámbito doméstico. En la imagen de la izquierda vemos a Ramona dándole un masaje a su compañera mientras sostiene en su regazo a su hijo, durante una dinámica de contacto corporal realizada en una de las sesiones dedicadas al sentido del tacto. En la segunda imagen Ramona amamanta a su hijo mientras realiza su dibujo.

vínculo de apego y de las competencias parentales asociadas con la resiliencia y los buenos tratos.

Se plantea un acercamiento al tema a través de un triple enfoque, en primer lugar realizaré un recorrido a través de los referentes teóricos que sustentan la propuesta, desde el punto de vista de la intervención familiar, la perspectiva de género, y más concretamente desde el arteterapia. En segundo lugar presentaré una indagación acerca de la experiencia de exploración a través del cuerpo en el taller de arteterapia a través de una narrativa visual. Por último, se acompañan estas imágenes de las narraciones en primera persona de los participantes durante las sesiones, buscando dar voz su propia experiencia subjetiva.

2. MARCO TEÓRICO, ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN:

Esta investigación se sustenta en la intersección de varios campos como son la psicología y la educación, en el ámbito de la intervención familiar, y en concreto el paradigma de la parentalidad positiva, con aportaciones de la perspectiva de género, y las aportaciones del campo del arte y del arteterapia en concreto. Tomamos como pilares para esta investigación los conceptos y teorías relacionados con el vínculo de apego (Bowlby, 1969) y las teorías de intervención familiar basadas en el apoyo de la parentalidad positiva y en el desarrollo de las competencias parentales, especialmente aquellas que ponen el foco en el desarrollo de la resiliencia y las actitudes de buenos tratos, como vías de prevención psicosocial (Barudy y Dantagnán, 2005).

Por otro lado, resulta imposible abordar las cuestiones relacionadas con la maternidad, la parentalidad y la familia sin tener en cuenta la perspectiva de género, los estudios sobre creación femenina y otras experiencias de arteterapia con mujeres (Alonso, 2012; López-Fernández, 2000; Corral, 2006; González, 2014; Hauser 2012, 2014; Omenat, 2006). También es esencial contemplar los aspectos culturales, sociales y antropológicos asociados a la maternidad, en un contexto de cambio sobre los roles paterno y materno y de las prácticas en torno a la crianza.

A este respecto es importante aclarar que si bien en esta investigación el foco está puesto en la maternidad dentro de la experiencia familiar, comprendiendo ésta como el proceso que experimentan las mujeres al convertirse en madres, con sus características biológicas, psicológicas y sociales específicas, ésta no puede ser comprendida de manera aislada sino dentro del contexto y con la participación de la pareja, de la familia y de la cultura, de manera global y holística.

2.1. La atención a la maternidad y las familias. El paradigma de la parentalidad positiva.

No es novedad que se considera que el apoyo a las madres y las familias puede favorecer un mejor desarrollo de la salud de los hijos, en tanto que la maternidad es considerada como un proceso de relación en el que ambos, madre y bebé, intervienen e interactúan en un proceso sensorial e intersubjetivo (Stern, 1977). Es mucha la literatura científica que aborda la cuestión de la relación entre la función y roles materno y paterno, y el desarrollo de los hijos. Por otro lado, las necesidades y dificultades de la maternidad son también conocidas, existe mucha literatura acerca de los desafíos que supone la

parentalidad hoy en día, especialmente con los cambios sociales y culturales que estamos viviendo. Esto sumado al reconocimiento de la importancia de la función socializadora de la familia, y en concreto de los padres para la educación y desarrollo de los hijos suman a la tarea una gran responsabilidad para la cual son necesarios abundantes recursos y apoyos. Conscientes de ello, el Consejo de Ministros de Europa, redactó en 2006 la recomendación REC (2006) sobre políticas de apoyo al ejercicio positivo de la parentalidad, un importante escrito que sirve de marco de referencia para un creciente número de investigaciones en las cuales también se sustenta esta investigación (Martínez González, 2009; Martínez y Becedóniz, 2009; Martín-Quintana, Byme, Máiquez, Rodríguez, Rodrigo y Rodríguez, 2009; Rodrigo, Máiquez y Martín, 2010; FAPMI, 2012; González Sánchez, Martín Morales y Roig y Tomás, 2013; Lindquist y Watkins, 2014; Rodrigo, 2015). Dicho documento pretende concienciar acerca de la importancia de una adecuada atención y apoyo a los padres, entendiendo como parentalidad positiva aquella que está basada en el respeto hacia el interés del niño, que es responsable y no violenta, y que ofrece orientación y cuidado para permitir el completo desarrollo del niño. La recomendación insta a los estados miembros a asumir políticas y medidas a favor de los padres, de carácter ya sea legislativo, financiero, o social, haciendo hincapié en las acciones de apoyo a los padres y en la implementación de programas de intervención socio-educativa.

Las estrategias de atención, educación y orientación a las familias, se desarrollan a través de los programas de educación parental (Martínez, 2009), un tipo de intervención educativa dirigida a los padres con el fin de mejorar sus competencias educativas e interrelacionales con sus hijos y dentro de la familia.

Existen actualmente una gran variedad de programas, con objetivos diversos, y que suelen estar clasificadas según la población a la que esté dirigida y el momento vital, ya sean de carácter abierto y universal o destinadas específicamente a ciertos tipos de familias por su situación de riesgo psicosocial. Como una categoría dentro de éstos, más específicamente para la maternidad encontramos los conocidos programas de educación maternal, programas de prevención dirigidos a todas las madres gestantes, centrados en los periodos pre-parto y post-parto, cuyos objetivos y contenidos, suelen centrarse en ofrecer información a las mujeres acerca de la fisiología del embarazo, parto y puerperio.

Sin embargo, después del periodo perinatal no suelen desarrollarse estrategias de carácter universal, siendo la mayoría de los recursos destinados a las familias que ya han entrado en una situación de riesgo psicosocial. Por este motivo, en los últimos años algunos autores como Martínez y Becedóniz (2009) defienden la necesidad de generar modelos de carácter preventivo, abiertos a toda la población, y que atiendan a las necesidades de todas las etapas de la maternidad y paternidad. En un intento de dar respuesta a esta problemática, y haciéndose eco de la recomendación REC (2006), el Ministerio de Sanidad y Política Social publicó en 2009 el Programa guía para el desarrollo de las competencias emocionales, educativas y parentales (Martínez, 2009). Éste propone unos principios básicos para la orientación e intervención familiar de carácter universal y preventiva, como medidas para el fomento de la parentalidad positiva.

Sin embargo, también existen voces críticas dentro del paradigma de la parentalidad positiva, y en este sentido,



Figs. 4 y 5. En las imágenes vemos a Alicia con su hija, inmersas en la experimentación sensorial. La propuesta de creación partía de la observación y exploración de diversos alimentos a través de los sentidos, para después realizar una creación combinando estos elementos con la pintura. En otra sesión, Alicia, para contar cómo se encuentra, a través de un juego metafórico consistente en “lanzar la bola” dijo: “Yo estoy que no puedo sujetar bien esta bola, está más bien chica, desinflada, no tiene mucho aire, a ver si descansa el fin de semana y se recarga más”.

Fig 6 y 7. Observamos en la imagen de la izquierda, a María Luisa acompañada de su madre, Inma, quienes en la imagen anterior (Fig. 5) seguían un ritmo de exploración distinto, manteniéndose en un primer momento como observadoras. Posiblemente tras la observación del proceso de sus compañeras, ellas pudieron adentrarse también exploración sensorial. En una sesión posterior, en la que trabajamos con harina, Inma verbalizó “La cara que ha puesto (la niña) cuando ha visto la harina, no me esperaba que fuera a reaccionar tan positivamente la chiquitita”. La creación en grupo facilita que se puedan sostener a la vez diversos ritmos, produciéndose en muchos casos un efecto de contagio, como el que posiblemente se podría haber dado en este caso. En la imagen de la derecha observamos la evolución del proceso de creación con los alimentos, y cómo algunas participantes se aventuraron a moverse por el espacio explorando la creación desde distintas perspectivas.



Fig. 8 y 9. Estas imágenes corresponden a la propuesta de creación con harina, masa y pintura de colores, la cual generó mucho interés y facilitó una gran expresividad y variedad de emociones. En la imagen de la izquierda, observamos el contraste entre la experiencia de Alba, a la izquierda, quien está concentrada en una pequeña porción de masa compacta de color amarillo, mientras que Eulalia y su hijo exploran con grandes cantidades de masa y harina, en una variedad de texturas, que ella menciona como “es asquerosamente agradable, ¿queréis meter la mano aquí?, qué gusto, qué buena idea.” Alba por su parte manifestó cierta frustración “Yo hacía años que no tocaba masa, y me ha gustado, he encontrado pronto la forma y he terminado. Pero me ha sobrado tiempo de actividad. Me apetecía hacer un pan pero ha terminado siendo un bollo aplastado.” Al final, manifiesta su frustración y preocupación por el estado de la sala al final de la sesión. “Está todo sucio (...) Esto podría haber acabado como el rosario de la aurora.” A la derecha observamos a Ramona sentada junto con su hijo, concentrados en la creación conjunta de bolas de harina de color verde, “Yo quería azul oscuro, pero él no me ha dejado porque ha pedido amarillo, y claro, se ha convertido en verde.” Esto le llevó a reflexionar sobre su relación con los límites y su miedo a entrar en conflicto con su hijo, lo que le lleva a veces a dejar de lado sus propios intereses “No sé si le estoy dejando tomar más decisiones de las que debiera, hasta dónde está el límite.”



Fig 10. En la misma propuesta de creación con harina y masa, Inma representó su placenta, en lo que ella verbalizó como “una forma de hacer un homenaje a la placenta que algún día salió de mí, que me hubiera gustado ver o inmortalizar de alguna manera”. De esta misma sesión, Catalina con su marido Paolo verbalizan: “Ha sido muy relajante y entretenida, pues como teníamos a nuestra colaboradora (su hija) que iba y venía... Ha sido difícil seguirle los movimientos. Al principio no sabía qué hacer, era una forma indeterminada, y poco a poco fue apareciendo y dijimos, mira, anda, ¡un corazón!”.

resulta muy interesante la reflexión aportada por Bernal y Sandoval (2013), la cual, partiendo de una revisión del fenómeno desde el punto de vista político, filosófico y sociológico, ponen el acento en el peligro de que este tipo de programas pongan el acento en el aspecto funcional de los roles parentales, para el desarrollo de los niños y su socialización, tendiendo hacia una supuesta objetivización, una reducción de la concepción de ser padres a la mera realización de unos roles respecto al desarrollo de los hijos. De acuerdo con las autoras, considero que una adecuada intervención familiar sería aquella capaz de poner el foco en la realidad de las familias para devolverles su verdadero papel social, no como meros instrumentos para la socialización los hijos, sino como entidades con una realidad, identidad y necesidades propias, que merecen ser valoradas y comprendidas dentro del contexto de los vínculos, los afectos y las motivaciones de las relaciones humanas de quienes los integran.

2.2. Maternidad, familia y género

En este sentido, ha sido la labor de los estudios de género la deconstrucción y crítica de los conceptos asociados a la maternidad y la familia en relación al género. Algunos de estos mitos son “el instinto maternal”, la idea de la “buena madre”, o el papel de la maternidad y el cuerpo en la construcción de la identidad femenina, ideas todas ellas generadas en la segunda mitad del siglo XVII y que construyeron la concepción del discurso cultural hegemónico respecto a la maternidad que aún hoy pervive, el cual favorece una posición de inferioridad de las mujeres respecto a la reproducción y a la vida familiar (Saletti, 2008; Badinter, 2011).

Sin embargo, a pesar de todos los esfuerzos realizados por el movimiento feminista desde los años 60, en los que se han ido eliminando algunos de los mitos relacionados con la maternidad y la crianza, aún permanece esta construcción cultural de la maternidad en tanto que generadora de diferencias sociales y políticas de las mujeres, y que está completamente atravesada por la imagen y experiencia del cuerpo, por lo que aún hoy en día se considera a la maternidad en sí misma como posible situación de riesgo psicosocial.

La maternidad, en cualquier caso, tiene otra significación más allá del hecho reproductivo, insertándose en el ámbito de lo social, cultural, histórico y psicológico, por lo que cada cultura y cada momento histórico ha otorgado un significado diferente a la maternidad. Actualmente observamos un proceso en el que los significados en torno a la maternidad están evolucionando desde los mitos asociados con el patriarcado, hacia la tendencia de la emancipación de la mujer, todo ello atravesado por las novedades que proporciona la ciencia en reproducción asistida, y todos los cambios en torno a las nuevas concepciones familiares y a la diversidad de cuerpos e identidades que las integran, familias monoparentales, familias de padres homosexuales, adopciones internacionales, etc. Es por este sentido que parece ser, según Oiberman (2004), que la concepción de la maternidad del siglo XXI está en proceso de desarrollarse, en una evolución que parte de la deconstrucción de los mitos previos, hacia una amplitud de preguntas y cuestionamientos abiertos.



Fig 11. En otra sesión posterior trabajamos a partir de las siluetas que dejaba el cuerpo sobre el papel, lo cual nos dio pie a tomar conciencia sobre los límites y el espacio que ocupamos y que ocupan nuestros hijos en nuestras vidas, y las huellas que dejamos sobre las personas que nos rodean. De esta experiencia Ramona verbalizó “me hubiera gustado ocupar más espacio, pero lo que tenía claro es que no quería pisarle el espacio a nadie. (...) Hay veces que quieres tener espacio y no lo consigues, y otras veces que no quieres tener ese espacio, y te dejan demasiado”. Alicia por su parte elaboró a través de esta experiencia su sensación de cansancio por la alta intensidad de su maternidad “Aquí estoy, con la teta. (dando el pecho). Me he puesto sentada porque estaba cansada. Después que me sentía con algo más de energía, me he puesto de rodillas. (...) Cada vez hacemos más cosas juntas, porque como no se separa...”.



Figs. 12. y 13. En la misma sesión, Azucena, quien estaba embarazada, dibujó dentro de su silueta al bebé que tenía dentro de la barriga, además de explorar la cuestión de los límites con su hijo, tal y como verbalizó: (Hablando de cuando pintaba el bebé) “No me ha gustado que él (su hijo) pintara encima, y me ha pedido que le hiciera a él uno. (...) Antes le respetaba más su libertad de expresión, ahora soy más capaz de poner límites. Yo antes consentía muchas cosas que ahora no, y estoy otra vez como recuperando mi espacio, y él también, descansa mejor, está más contento...” Catalina por su parte mencionó que para dibujar su silueta le hubiera gustado sentarse, pero se encontraba en ese momento con la niña en brazos. Después verbalizó “Yo más bien ocupo poco, la que más se ha explayado ha sido Malena “ (su hija).

¿Qué aporta la arteterapia? Arteterapia para la maternidad y la familia.

Partiendo de estas reflexiones y cuestionamientos, es nuestro interés aportar un nuevo enfoque de intervención familiar, con un carácter integrador, incluyendo la dimensión creativa de la maternidad y del cuerpo, y de los procesos creativos en arteterapia.

Esta propuesta se justifica desde la evidencia que aporta la práctica clínica (Grosser, 2007), en la que la experiencia nos ha permitido observar las posibilidades del arteterapia con las mujeres en su maternidad como vía para la transformación, tanto en las etapas perinatal como postnatal. Como experiencias realizadas en España, destacan los talleres realizados en la Fundación Madrina con mujeres en riesgo de exclusión social (Fernández, 2012, García, 2013) en los cuales se trabaja basándose la capacidad de los procesos en arteterapia para generar recursos resilientes, y la elaboración de los vínculos de apego.

Dentro de la literatura extranjera, encontramos como importante referencia toda una línea de trabajo e investigación sobre arteterapia con la familia (Kerr, 2008) la cual tiene sus orígenes en la psicoterapia familiar, y especialmente en la teoría sistémica. Según la sistémica, la familia es más que un conjunto de individuos, una compleja red de relaciones entre los miembros que la componen.

Este tipo de enfoque parte de una perspectiva holística y de la comprensión del equilibrio homeostático que subyace a todo sistema familiar, siendo la circularidad y la reciprocidad los principios básicos que gobiernan todas las relaciones familiares.

Según Riley y Malchiodi (2003) el arteterapia tiene importantes aportaciones al enfoque de la terapia familiar, destacando la especificidad del lenguaje artístico, que permite que todos los miembros de la familia puedan tener lugar para expresarse al mismo nivel, especialmente para los niños y en aquellos casos en los que el lenguaje verbal puede ser insuficiente. El lenguaje artístico proporciona además una vía de expresión directa tanto de emociones como de pensamientos, y la observación de los patrones de comportamiento y dinámicas familiares, que mediante el proceso de creación pueden encontrar nuevas configuraciones, y la exploración de nuevas formas de relación.

La aplicación del arteterapia en la terapia familiar ha tenido un gran desarrollo en el Reino Unido, donde encontramos un especial énfasis en el uso de formatos en los que intervienen conjuntamente madre e hijo, o ambos padres, tanto en formatos unifamiliares, como en formatos grupales (Hosea, 2006; Proulx, 2003; Regev y Snir, 2014, Taylor Buck, Dent-Brown y Parry, 2013; Westwood, Keyzer y Evans, 2010).

Este tipo de formato, centrado en el niño y en las interacciones familiares hace énfasis en cómo el proceso artístico puede incidir positivamente en el desarrollo del vínculo y la sintonía entre el niño y sus padres, y en la recreación del mundo intersubjetivo entre ambos, además de favorecer una mayor autoestima y autoimagen en los padres, y mejorar significativamente las relaciones familiares y el pronóstico de la depresión postnatal (Arroyo y Fowler, 2013).

Más específicamente como intervenciones de arteterapia para la maternidad, destacan las aportaciones de Hogan (2003), quien desde la perspectiva de género ha aportado interesantes datos con su investigación sobre arteterapia

con mujeres en periodo perinatal.

La investigación, realizada con metodología cualitativa, pone el foco en dar voz a las experiencias de las participantes y en ofrecer apoyo emocional y autorreflexión para las mujeres. Hogan hace énfasis en la capacidad de los procesos artísticos para ofrecer vías de exploración de las emociones y las experiencias, tanto a través del proceso artístico, con la manipulación de los materiales y la presencia de la imagen pictórica, como a través del sostén que ofrece el marco grupal. Hace referencia a la complejidad de los procesos perinatales, que a través del arteterapia pueden ser explorados gracias a su cualidad multidimensional y la presencia de los materiales artísticos que permiten acceder a estados emocionales y corporales que difícilmente pueden ser articulados a través de otros medios.



Figs. 14 y 15. En la misma sesión, posteriormente se les animó a que dejaran con pintura unas “caricias” en forma de huellas sobre las siluetas de los cuerpos de los demás, lo cual dio pie a diversas experiencias. En la imagen vemos a la hija de Catalina y Paolo, explorando la pintura con los pies. Eulalia, quien también se animó a dejar su huella con el pie verbalizó “Yo quería acariciarlos a todas porque me gustáis mucho todas y os quiero un montón, pero no quería ponerme encima, porque me siento invadida cuando alguien se pone encima de mí. Yo lo de los límites sí que lo tengo muy claro.”

Figs. 16 y 17. En la misma sesión, observamos el proceso de dejar huella desde distintos puntos de vista, y diferentes maneras de recibir esas “caricias”. Inma, quien estaba muy satisfecha con la silueta que había dibujado en un inicio, y que le traía buenos recuerdos del bautizo, verbalizó “Más que una caricia parece que me han puesto un sello. (...) Me lo van a jorobar de tal manera que no voy a reconocer cómo era mi forma. Después, al verlo como caricia, veo que la intención es buena”.

3. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Como decíamos anteriormente, esta comunicación forma parte de una investigación más amplia, un proyecto de tesis doctoral cuyo enfoque metodológico está centrado en el desarrollo de una metodología de intervención en arteterapia para la maternidad y la familia, a través de la puesta en práctica en contextos reales, y su posterior evaluación a través de diferentes perspectivas, con el fin elaborar un modelo de intervención y unas conclusiones que sean transferibles a nuevos contextos.

El enfoque escogido es una metodología plural, como una combinación de enfoques y métodos, que permiten ampliar la diversidad de perspectivas frente al problema de investigación (Alonso-Sanz, 2013). La elección de esta metodología está ampliamente justificada dentro de los estudios sobre Arteterapia, en un momento fuertemente marcado por el diálogo entre los diferentes paradigmas tradicionales, cuantitativo y cualitativo, a los que según Marín (2005) se les podría sumar un tercero, el de la Investigación Basada en las Artes. La incorporación del enfoque de la Investigación Basada en las Artes (Marín, 2011; Barone y Eisner, 2011) favorece que tanto en el proceso como a través de las interpretaciones de los resultados, se produzca un desvelamiento de aspectos que no serían posibles de transmitir a través de otro tipo de lenguajes.

Según Hernández (2008) el foco de interés en la IBA se encuentra en la iluminación a través de la indagación artística del asunto en cuestión, generando nuevas perspectivas. Además, personalmente considero que la IBA es especialmente idónea para esta investigación en concreto, no sólo por sus posibilidades expresivas, sino por el hecho de permitir la creación de conocimiento a través de la propia experiencia subjetiva acontecida en el taller de arteterapia. Nos permite poner el énfasis en la acción y la interacción y en devolver a las participantes su voz en primera persona como sujeto de la experiencia, lo cual es especialmente trascendente en el asunto que nos ocupa. Tal y como hemos visto la maternidad y la vida cotidiana en familia es una realidad que por lo general tiene poca visibilidad, siendo la IBA por sí misma una vía para el empoderamiento.

Las técnicas e instrumentos de recogida de información utilizados, son propios de la investigación cualitativa: diarios de campo, cuestionarios y entrevistas, grupos de discusión, y registro sistemático de las sesiones, tanto a nivel textual mediante hojas de registro, como audiovisual, a través de fotografías y grabación en vídeo. Lo que se muestra en esta comunicación, es una selección de fragmentos de todo este proceso de documentación, abordando el asunto desde la perspectiva de la IBA, con el fin de generar otro tipo de ideas y reflexiones no únicamente a nivel lingüístico, atendiendo a los aspectos corporales, actitudinales y emocionales, naturalmente presentes en los procesos en arteterapia, donde el cuerpo y la acción creadora tienen un papel muy importante (Del Río, 2009, y Sánchez, 2012)

4. EL TALLER DE ARTETERAPIA EN FAMILIA. CONTEXTUALIZACIÓN.

La indagación se ha centrado en un taller de arteterapia en familia, de seis sesiones, realizado durante los meses de noviembre y diciembre de 2015, el cual fue diseñado especí-

ficamente para un grupo de apoyo a la crianza del sur de Madrid. Las sesiones fueron realizadas en un centro social municipal, el mismo lugar donde la asociación realiza habitualmente sus actividades y encuentros. Los participantes del taller fueron siete familias, en la mayoría de las cuales asistieron la madre junto a su hijo o hija, y en algún caso con sus dos hijos, cuyas edades oscilaban entre los 12 y los 36 meses de edad aproximadamente, siendo solo dos las mujeres que vinieron con sus parejas, y una mujer que vino en una ocasión acompañada de la madre de su pareja.

Es importante mencionar que las participantes se conocían previamente, ya que todas eran integrantes activas de la asociación, lo cual favoreció un rápido establecimiento de un clima de confianza y apoyo mutuo, lo cual fue experimentado como una suerte de continuidad y profundización en las relaciones entre ellas y en el tejido social subyacente. También es importante mencionar el hecho de que existía un alineamiento previo entre la filosofía y fines de la asociación, y los objetivos propios de la investigación y de la intervención, lo cual facilitó enormemente el desarrollo del taller.

La orientación general de la intervención fue de corte humanista, cuyas características del marco terapéutico están centradas en la posibilidad de ofrecer un espacio de seguridad y confianza para la experimentación y creación libre, y la atención global y holística del proceso, atendiendo a todas las dimensiones: corporal, emocional, cognitiva, interrelacional y transpersonal. Los objetivos generales que se plantearon para la intervención estaban centrados en ofrecer un espacio de apoyo, desarrollo personal y expresión emocional, para la reflexión sobre la experiencia sobre la maternidad y la vida en familia. Por otro lado se pretendía favorecer el desarrollo de unos vínculos de apego sanos, tanto con los hijos, como con la pareja, la familia, y las otras madres del grupo, propiciando la creación de una red de apoyo mutuo. Se pretendía además, a través del proceso vivencial, favorecer el desarrollo de recursos útiles para la crianza y de las competencias parentales, especialmente aquellas basadas en la resiliencia y en los buenos tratos.

5. CONCLUSIONES

Tal y como hemos visto en las imágenes, así como en lo que han expresado las participantes, si bien no podemos obviar que estos resultados son muy parciales y muestran sólo una pequeña porción de la realidad de lo acontecido en el taller, sí podemos observar que este tipo de taller ofrece una gran riqueza de experiencias a nivel sensorial y corporal, lo cual favorece la expresión y elaboración de diversos estados emocionales relativos a la crianza y la vida en familia. Hemos visto cómo aparecen emociones de liberación, motivación, y alegría por los vínculos compartidos, así como que se permiten otro tipo de estados que de otras maneras son difícilmente expresados, como aquellos que tienen que ver con los conflictos respecto a los límites, o el cansancio que supone la alta exigencia de una maternidad consciente y responsable. En todos los casos observamos cómo la experiencia está totalmente atravesada por las sensaciones y la imagen del cuerpo, tanto del cuerpo propio, de las madres, de los padres, como el de los hijos, y por la relación entre estos cuerpos, expresada a través del vínculo.

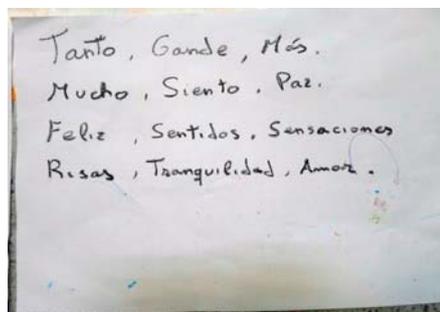
Del seguimiento del proceso, observamos también cómo el hecho de la creación en grupo, y los momentos com-

partidos han generado una profunda red de intercambios de apoyo y afecto, lo cual es fundamental, como veíamos, en la crianza de los hijos. Esto se ha visto por las resonancias que se han producido entre las participantes, quienes se han podido ver reflejadas en las demás, experimentando un sentimiento de alivio compartido. También, el reconocimiento de otras maneras de vivir la maternidad y la relación con los hijos, permiten una mayor conciencia de las necesidades propias, y una relativización de las ideas preestablecidas, favoreciendo una actitud más flexible y adaptada.

Por otro lado, llama la atención, desde el punto de vista de género, la baja participación masculina en el taller, de lo cual se podrían extraer múltiples interpretaciones. A este respecto cabe destacar cómo por parte de aquellos padres que han participado, ambos mencionaban un sentimiento agradable de pertenencia, al poder compartir momentos de calidad junto a sus familias. Ellas también mencionaban agradecimiento cuando sus parejas las acompañaban, y las demás mantenían que la presencia de los padres enriquece la experiencia de todo el grupo.

A nivel metodológico, si bien no podríamos considerar que estos resultados sean concluyentes, ni pueden ser generalizables a otro tipo de experiencias, sí considero que la propuesta permite visibilizar e iluminar aspectos que difícilmente podrían ser observados a través de otros medios, tal y como era el planteamiento y a pesar de las limitaciones. Considero que en este caso las imágenes acompañadas de las experiencias en primera persona de los participantes, resultan muy elocuentes acerca de la esencia de lo sucedido en el taller, sin obviar la elevada carga de subjetividad implícita, que no pretende ser eliminada, sino simplemente transparente, como un elemento más de la experiencia.

Por último, considero que estamos ante un trascendente asunto de investigación, desde el punto de vista del desarrollo social, que apenas ha sido explorado en profundidad. Las posibilidades para continuar indagando en el asunto son muy amplias, y altamente motivadoras. Una línea interesante de investigación podría partir de una mayor profundización de las experiencias e imágenes surgidas en torno al cuerpo en los talleres de arteterapia, ampliando la muestra y en una mayor diversidad de perspectivas. Por otro lado, podría ser interesante documentar experiencias y obras de artistas que hayan trabajado en torno a la maternidad y la familia, y contemplar la posibilidad de extrapolar sus ideas a las propuestas del taller. Por último, sin duda la vía que ofrece la metodología de investigación basada en las artes resulta especialmente motivadora para continuar explorando los procesos en torno a la maternidad, desde la creación colectiva, propiciando la emergencia de la voz de las propias mujeres y de las familias, que ha sido sistemáticamente silenciada, devolviendo a las personas y sus vivencias el protagonismo que se merecen.



Figs. 18 y 19. En las imágenes observamos las creaciones de Silvio, el marido de Ramona, a partir de dos propuestas de la última sesión.

En la imagen de la izquierda se trataba de elaborar un breve poema acerca de la experiencia del taller, que dice "Tanto, grande, más. Mucho, siento, paz. Feliz, sentidos, sensaciones. Risas, Tranquilidad, Amor." En la imagen de la derecha, se pretendía a través de la metáfora de una cesta expresar gráficamente la evaluación personal de la experiencia del taller, dibujando dentro aquellas cosas "que se llevan" que son positivas, y dejando fuera los aspectos rechazados. En ambas imágenes observamos diferentes referencias en torno al cuerpo, desde el punto de vista de la sensación, en el poema, y desde la imagen simbólica de la familia, en el dibujo. Sobre esta sesión, que estuvo dedicada a la visión de futuro en familia, Eulalia comentó en la evaluación "Desde que tuvimos a la niña es un día a día, después ya se verá".

6. REFERENCIAS

- Alonso Garrido, M.A. (2012). *Mujeres y Arteterapia*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Alonso-Sanz, M. A. (2013). "A favor de la Investigación Plural en Educación Artística. Integrando diferentes enfoques metodológicos." *Arte, individuo y sociedad*, 25(1), 111-119.
- Arroyo, C., & Fowler, N. (2013). "Before and after: A mother and infant painting group." *International Journal of Art Therapy*, 18(3), 98-112.
- Badinter, E. (2011). *La mujer y la madre: Un libro polémico sobre la maternidad como nueva forma de esclavitud*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Barone, T., & Eisner, E. W. (Eds.). (2011). *Arts based research*. Sage.
- Barudy y Dantagnán. (2005). *Los buenos tratos a la infancia. Parentalidad, apego y resiliencia*. Barcelona: Gedisa. 2010.
- Bernal Martínez de Soria, A. y Sandoval y Estupiñan, L. Y. (2013). "Parentalidad positiva" o ser padres y madres en la educación familiar." *Estudios Sobre Educación*, 25, 133-149.
- Bowlby, J. (1969). *El vínculo afectivo*. Buenos Aires: Paidós.
- Comité de Ministros a los Estados Miembros: Recomendación Rec 19 (2006), (<http://www.coe.int/t/dg3/youthfamily>).
- Corral (2006). "Condición melancólica de la feminidad y creación femenina", *Arteterapia: papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, (1), 109-118.
- Del Río, M. (2009). "Reflexiones sobre la praxis en arteterapia", *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 4, 17-26.
- FAPMI (2012). *Programa Educación Familiar y Parentalidad Positiva*. Fapmi Federación de asociaciones para la prevención del maltrato infantil. www.fapmi.es
- Fernández Bocanegra, J.J. (2012). *La maternidad, un proceso de creación en el espacio terapéutico. El estudio de un caso*. Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Valladolid.
- García Pradas, N. (2013) *El vínculo en un taller de arteterapia con mujeres embarazadas*. Trabajo de fin de Máster. Universidad de Valladolid.
- González, A. G. (2014). "Arteterapia como acompañamiento para la construcción y empoderamiento de la subjetividad femenina", *Investigaciones Feministas*, 4, 167-195.
- González Sánchez, R., Martín Morales, S., Roig Tomás, S. (2013). *Queriendo se entiende la familia. Guía de intervención sobre parentalidad positiva para profesionales*. Save the Children España. 2013.
- Grosser Villar, H. (2007). *El embarazo como un renacer. Intervención de Arte Terapia en una mujer embarazada víctima de violencia intrafamiliar*. Proyecto Final para Optar al Curso de Especialización de Postítulo en Terapias de Arte, Mención Arte Terapia. Universidad de Chile. http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/grosser_h/sources/grosser_h.pdf
- Hauser, J. (2012). *Arteterapia con enfoque de género: Encuentros creativos con mujeres vulneradas y excluidas en la Comunidad de Madrid*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.
- Hernández, F. H. (2008). "La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación", *Educatio siglo XXI*, 26.
- Hogan, S. (2003). *Gender issues in art therapy*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Hosea, H. (2006). "The Brush's Footmarks': Parents and infants paint together in a small community art therapy group", *International Journal of Art Therapy*, 11(2), 69-78.
- Juffer, E., Bakermans-Kranenburg, M. J., & van IJzendoorn, M. H. (2012). *Promoting positive parenting: An attachment-based intervention*. London: Routledge.
- Kerr, C. (2008). *Family art therapy: Foundations of theory and practice*. London: Routledge.
- Lindquist, T. G., & Watkins, K. L. (2014). "Modern approaches to modern challenges: A review of widely used parenting programs", *The Journal of Individual Psychology*, 70(2), 148-165.
- López Fernández Cao, M. (Coord). (2000). *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*. Narcea.
- Marín Viadel, (2011). "La Investigación en educación artística", *Educatio siglo XXI*, 29(1), 211-230.
- Martínez González, R. (2009). *Programa guía para el desarrollo de competencias emocionales, educativas y parentales*. Secretaría General Técnica, Ministerio de Sanidad y Política Social.
- Martínez González, R., & Becedóniz Vázquez, C. M. (2009). "Orientación educativa para la vida familiar como medida de apoyo para el desempeño de la parentalidad positiva", *Intervención Psicosocial: Revista Sobre Igualdad y Calidad De Vida*, 18(2), 97-112.
- Martín-Quintana, J. C., Byrne, S., Maíquez Chávez, M.L., Rodríguez Ruiz, B., Rodrigo López, M.J & Rodríguez Suárez, G. (2009). "Programas de educación parental", *Psychosocial Intervention*, 18(2), 121-133.
- Omenat Garcia, M. 2006. "Arteterapia: una experiencia de grupos de apoyo a mujeres", *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 1, 137-148.
- Oiberman (2004). "Historia de las madres en occidente: repensar la maternidad", *Psicodebate 5. Psicología, cultura y sociedad*. Repositorio DSSpace. Universidad de Palermo.
- Proulx, L. (2003). *Strengthening emotional ties through parent-child-dyad art therapy: Interventions with infants and preschoolers*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Regev, D., & Snir, S. (2014). "Working with parents in parent-child art psychotherapy", *The Arts in Psychotherapy*, 41(5), 511-518.
- Riley, S., & Malchiodi, C. A. (2003). "Family art therapy", *Handbook of art therapy*, 362-374.
- Rodrigo López, M. J., Maíquez Chaves, M. L., & Martín Quintana, J. C. (2010). *La educación parental como recurso psicoeducativo para promover la parentalidad positiva*. Madrid: FEMP.
- Rodrigo López, M.J. (coord.) (2015). *Manual práctico de parentalidad positiva*. Madrid: De Síntesis.
- Saletti Cuesta, L. (2008). "El concepto de "maternidad": últimas tendencias dentro del feminismo", *Clepsydra: Revista de estudios de género y teoría feminista*, (7), 169-184.
- Stern, D. (1977). *La primera relación: madre hijo*. Madrid: Morata.
- Sánchez Velasco, A. R. (2012). *El lugar de la acción en los talleres de arteterapia*. Trabajo Fin de Máster, Universidad Complutense de Madrid.
- Taylor Buck, E., Dent-Brown, K., & Parry, G. (2013). "Exploring a dyadic approach to art psychotherapy with children and young people: A survey of British art psychotherapists", *International Journal of Art Therapy*, 18(1), 20-28.
- Walsh, F. (2004). *Resiliencia familiar*. Buenos Aires: Amorrortu, 396-397.
- Westwood, J., Keyzer, C., & Evans, J. (2010). "Art Therapy, children 0-6 years and their families: A research project sur-

veying the Sydney region of New South Wales, Australia”,
Australian and New Zealand Journal of Art Therapy, 5(1).

LORENA LÓPEZ MÉNDEZ
ESCUNI-Centro Universitario de Magisterio

JUDIT GARCÍA CUESTA
Universidad Internacional de la Rioja

Trabajo y cuerpo: La postura como herramienta de transformación y camuflaje de la imagen cotidiana.
Body & work: The position as a tool of transformation and camouflage of everyday image.

*“...Del cuerpo nacen y se propagan las significaciones que constituyen la base de la existencia individual y colectiva”
(Le Breton, 2008, p.7).*

Resumen

El presente artículo versa sobre las modificaciones que sufre nuestro cuerpo, debido a la interpretación de una rutina diaria, es decir esas costumbres y posturas que adquirimos por realizar una acción de una manera determinada que provoca en ocasiones que no reflexionemos, ni tomemos decisiones porque siempre es la misma función de la que no podemos desligarnos. Sin embargo esta cotidianidad a su vez da carácter y personalidad a nuestro cuerpo.

Pero ¿somos conscientes de esa realidad o somos autónomas sumergidos en una vorágine que nos empuja a saber cuál no lugar? ¿Vivimos en nuestro cuerpo o en un cuerpo cargado de ataduras y fetiches preestablecidos? ¿Eres verdaderamente tú o eres aquel al que interpretas día a día?

Palabras clave: Trabajo; cuerpo; postura; rutina; imagen.

Abstract

This article deals with the changes experienced by our body, due to the interpretation of a daily routine. In other words, the habits and attitudes that we acquired for performing an action in a certain way, occasionally, causes a lack of reflection and decision-making, because we can not detach ourselves from that function. However, this daily nature adds character and personality to our body.

But, are we conscious of this reality or are we automatons in a confusion that leads us to know the “no place”?, Do we live in our body, or in a body full of pre-established bonds? Are you really you or the rol you perform every day?

Keywords: Work; body; habit; routine; image.

1. INTRODUCCIÓN.

El presente artículo, como se expone en el resumen, trata de reflexionar sobre las modificaciones que sufre nuestro cuerpo, debido a la interpretación de una rutina diaria, es decir, esas costumbres y posturas que adquirimos por realizar una acción de una manera determinada. Acción que provoca en ocasiones que no nos paremos a pensar, ni tomemos en ocasiones decisiones, porque siempre es la misma función de la que no podemos desligarnos. Sin embargo la cotidianidad de nuestras acciones, a su vez, sin darnos a penas cuenta, da carácter y personalidad a nuestro cuerpo, un cuerpo que se desdibuja, camufla y se desliga del cuerpo como soporte. (Véase Fig. 1 y 2)

El proyecto surgió como un rizoma de los proyectos “Usuario en Línea”, 2011 y “Vives para trabajar o trabajas

para vivir”, 2008, ambos proyectos surgen del binomio de los conceptos Trabajo y Cuerpo, Trabajo y rutina, representaciones de la persona y su oficio desde una serie de situaciones, contextos y marcos heterogéneos reflejados en cada uno de los proyectos llevados a cabo. Proyectos que son metáfora de los escenarios visibles e invisibles del sistema de producción y posfordismo en el que nos encontramos inmersos, llevándonos a convertirnos casi en seres posthumanos.

Este es un trabajo que aborda también la repetición, presente en muchas acciones de nuestro día a día que a su vez configuran formas y posturas que nos dibujan, no sólo por la cadencia de la gente en acto de servicio sino también por los objetos que son las herramientas que nos facilitan esas labores diarias, que en sí mismas son repetitivas y rít-

micas.

A través de obras que cuestionan y expanden la experiencia estética del observador, el proyecto pretende impulsar el estudio sobre los condicionamientos de los tiempos y contextos de producción, en actividades de la vida cotidiana que transforman nuestro físico. Un régimen que nos exige estar siempre sumisos y casi perfectos. Esta situación nos invita a reflexionar en relación a las consecuencias del cambio de paradigma social y productivo en el que estamos inmersos, por lo tanto impera que se intenten desarrollar proyectos como el que intentamos afrontar, que busquen propiciar a través del arte, un cambio de los procesos de desarrollo de las personas en su cuerpo físico y en sus espacios laborales.

2. REPRESENTACIÓN DEL TRABAJO Y EL CUERPO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.

En el escenario del arte actual si recurrimos al tema del trabajo y el cuerpo, está anclado en imágenes cuya estética está basada en épocas pasadas, haciéndonos olvidar que se deben engarzar los referentes estéticos de la historia de la pintura con los del panorama actual, nada más hay que observar los artistas que se presentan a continuación. En la selección de artistas que exponemos seguidamente, se pretende establecer un dialogo con el espectador haciéndole recapacitar sobre el trabajo que desempeña en su día a día como una “abeja trabajadora”, sin otras aspiraciones sociales que no sea vivir para trabajar, y no inversamente, trabajar para vivir, como si estuviese sumergido en una red local o telemática, es decir, usuarios tipo cyborg adjuntos en computadoras entrenados con un fin. Fin que Michael Foucault en su obra “**Vigilar y Castigar**” de 1975, postulaba como aquel sometimiento a un poder disciplinario, que deja huella y mella en nuestro cuerpo.

Sí miramos hacia atrás, nos vienen a la memoria dos obras relevantes de la historia del arte. Una de ellas es “**Los Picapedreros**” (1849), de **Gustave Courbet**, una de las primeras obras de temática socialista en el campo de la pintura. Esta obra en cuestión fue creada por el artista con el objetivo de invitar al espectador a contemplar la crudeza del trabajo de los picapedreros, en un intento de hacer pensar a la sociedad sobre el tipo de actividades tan hostiles que se llevaban a cabo, para poder enmendarlas de alguna manera, pero desafortunadamente hoy en el siglo XXI, podemos establecer analogías de esta situación con otros trabajos. En la obra de Courbet, se observan figuras que ocultan sus rostros, podría ser cualquier persona concentrada en su actividad, y estas figuras van acompañadas de objetos que nos dan pistas a poder pensar qué tipo de labor desempeñan. Es una manera de aportar más valor al objeto que a la persona, un camuflaje que bien puede ser premeditado por el artista. (Véase Fig. 3)

En segundo lugar, otra obra que alberga nuestra memoria es “**El Ángelus**” de **Jean François Millet** (1814 -1875), pintor realista y uno de los fundadores de la Escuela de Barbizon, en la Francia rural. Se destaca por sus escenas de campesinos y granjeros, donde quiere expresar la inocencia del hombre campesino en contraposición a la degradación que acompaña al ciudadano inmerso en la sociedad industrial.

Seguidamente, y estableciendo un salto considerable, podemos enlazar el concepto anterior con el film, **Tiempos modernos**, largometraje de 1936 dirigido, escrito y protagonizado por el célebre actor **Charles Chaplin**. La película constituye un retrato de las condiciones desesperadas de



Fig. 1. Lorena López. Zapatero a tus zapatos. 2010. Impresión digital. 100x100 cm.

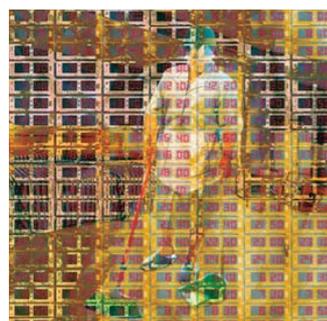


Fig. 2. Lorena López. Mujer Trabajadora. 2008. Impresión digital. 100x100 cm.



Fig. 3. Gustave Courbet. Los picapedreros. 1849. Óleo sobre lienzo. 165 x 238 cm.

empleo que la clase obrera tuvo que soportar en la época de la Gran Depresión, condiciones promovidas, en la visión dada por la película, por la eficiencia de la industrialización y la producción en cadena.

Asimismo, a continuación podemos tratar una serie de artistas contemporáneos que muestran en su obra como temática principal el trabajo, el cuerpo y los escenarios o contextos donde tanto colectivamente como de manera individual ejercen sus actividades de la vida diaria en las cuales se camuflan. De los artistas siguientes cabe destacar los retratos de **August Sander**, (Altenkirchen 1876 - Köln 1964). Considerado uno de los padres de la fotografía moderna alemana, es uno de los retratistas más conocidos, habiendo influido en artistas de todo el mundo. Hijo de mineros y granjeros, comienza a tomar sus primeras instantáneas en 1892, gracias a una cámara regalada por su tío. Su proyecto *Hombres del Siglo XX*, ideado en torno a 1911, constituía un vastísimo archivo documental de la sociedad alemana de la primera mitad de siglo, con imágenes de todo tipo de personajes en su contexto habitual de vida y trabajo. (Véase Fig. 4). Ricos, pobres, niños, obreros, revolucionarios, negros, gitanos, anglosajones, etc. Todos aparecen retratados ante su cámara consciente de las intenciones del autor y de su propio rol en la sociedad. Estos personajes representados son personas que trabajan, que son obreros, oficinistas, empleados, abogados, médicos... pero esa parte de su personalidad no es necesariamente mostrada simbólicamente con el entorno o las herramientas de su trabajo. Las herramientas actuales son otras y, en cualquier caso, la igualdad social y los estereotipos de las sociedades desarrolladas hacen que difícilmente podamos diferenciar a un abogado de una dependiente de una boutique por su aspecto exterior. Todos nos mezclamos y confundimos más allá de nuestros oficios y ocupaciones.

Por otra parte, las fotografías que **Roland Fischer** (Alemán 1958). A partir de unas breves y esporádicas incursiones en la fotografía de prensa, su trabajo se desarrolla siempre en grandes series que trazan extrañas líneas de comunicación del hombre con su entorno, destacando facetas como la soledad y el aislamiento. Esto se destaca en sus series sobre retratos de mujeres en piscinas, *Los Angeles Portraits*, y los de monjas y curas de clausura. Especialmente conocida es su serie sobre arquitecturas de espacios sagrados, templos, catedrales, en los que reconstruye el espacio superponiendo distintas visiones, diferentes fragmentos de fachadas e interiores, para conformar una sola imagen, prácticamente imposible de reconocer. En la imagen que exponemos, (Véase Fig. 5) en la que fotografía a los empleados de una empresa metalúrgica, no dice nada de cada uno de los cientos de individuos que aparecen en la imagen, sólo el título, *Steel Workers*, título que aclara la idea a representar, pues podríamos ser nosotros, podría ser cualquiera porque todos y todas somos trabajadores.

La representación del mundo del trabajo se plantea estéticamente desde unos parámetros muy diferentes, por ejemplo en la obra de **Andreas Gursky**, (Alemania, 1955) fotografía aglomeraciones humanas o urbanísticas, autopistas, arquitecturas colosales, interiores minimalistas, campos deportivos, o grandes paisajes de naturalezas sublimes, han caracterizado parte de la fotografía alemana a lo largo de los años 90. Sus trabajos a color y en grandes formatos, con una calidad muy depurada, se adentra en un mundo en primer plano que llega a convertirse en el reflejo opulento y espec-

tacular de la sociedad artística actual y en símbolos de la civilización occidental. Su especial atención a temas característicos de la sociedad contemporánea, junto a la forma de tratarlos visualmente, caracteriza una obra que se centra cíclicamente en los lugares de paso, como aeropuertos, hoteles, aparcamientos o espacios de ocio, y muy específicamente lugares de diversión, discotecas o lugares de trabajo masivos. La masificación característica del trabajo en cadena es uno de los temas a destacar. El escenario, un paisaje minuciosamente detallado en sus fotografías, vacío o habitado, es el protagonista. (Véase Fig. 6)



Fig. 4. August Sander. Bricklayer, 1926. Impresión digital.



Fig. 5. Roland Fischer. Steel Workers. Serie Collective Portraits. 1998. 122 x 400cm.



Fig. 6. Andrea Gursky. Hong Stock Exchange. 1994. Impresión Digital. 160 x 220 cm.

Otro artista cuya obra persigue la misma idea es **Aernout Mik** (Holanda, 1962). Interesado en las vivencias extremas, crítico hacia la sociedad, sus videos e instalaciones nos sitúan en los límites de lo humanamente perceptible y soportable, creando inquietudes y situaciones que rozan el paroxismo, abriendo así continuos interrogantes en el espectador. (Véase Fig. 7)

Como colofón a esta situación con esos paisajes del “después de la batalla” en los que el desorden, el desfallecimiento, el agotamiento, son aspectos a destacar.

La ironía y la parodia, en obras como las de **Pilar Albarracín** (Sevilla, 1968). Su trabajo es realizado en múltiples soportes –fotografía, video, performance–, nace de una síntesis de experiencias, donde la identidad y el género, las diferencias culturales y sociales, el folklore y lo andaluz, o los estereotipos y clichés, son abordados con el convencimiento de que desde lo particular se puede acceder a lo universal, adoptando un posicionamiento crítico ante la realidad. (Véase Fig. 8)

O también, **Miguel Calderón** (México 1971), vive y trabaja en México D.F. donde ha fundado el espacio alternativo La Panadería. Su trabajo es interdisciplinar, incorpora un fuerte sentido humorístico e irónico, creando ficciones mordaces que tratan de poner en entredicho las construcciones históricas heredadas. También ha trabajado las relaciones entre el arte y las instituciones, inscribiéndose en una corriente crítica hacia las estructuras de poder que dominan la industria cultural. (Véase Fig. 9)

La apropiación de otros mundos artísticos por **Sharon Lockhart** (Estados Unidos, 1964), fotógrafa y cineasta experimental, combina el registro documental de hechos cotidianos con el carácter performático de los medios empleados en su quehacer artístico, situándonos continuamente en la frontera entre realidad y ficción. Uno de sus temas habituales es la adolescencia y el paso de la pubertad a la madurez, aunque el tema del trabajo es otro de sus referentes, dotando a sus imágenes de un fuerte contenido psicológico. (Véase Fig. 10)

Igualmente, la presencia a veces provocativa por su anacrónica belleza en las imágenes de **Sebastião Salgado**, (Brasil 1944). Viajero infatigable, sus imágenes muestran el sufrimiento y la angustia de los habitantes de las zonas más desfavorecidas del planeta, conjugando su labor como fotoperiodista con los valores de la fotografía artística, con composiciones muy estatizadas. Sus series más conocidas Otras Américas –sobre el trabajo campesino–, Trabajadores, Serra Pelada –sobre las condiciones de trabajo de las minas de oro de Brasil–, o Migraciones, han originado infinidad de exposiciones por todo el mundo, así como numerosas publicaciones. (Véase Fig. 11)

Este artista va conformando un paisaje social en el que el trabajo es visto desde perspectivas divergentes y que nos ofrecen un panorama mucho más rico y en consonancia con una sociedad plural en la que el trabajo sigue siendo una tortura. Por ello introduzco en el proyecto a **Jeff Wall**, (Canadá 1946). Artista, profesor y ensayista, está considerado uno de los creadores más característicos del último cuarto del siglo XX. Durante más de veinte años, ha desarrollado un importante cuerpo de trabajo, empleando la fotografía de manera innovadora para permitir su establecimiento dentro del arte contemporáneo. Ha explorado muy diversos temas, como la violencia, el racismo, la pobreza, los conflictos de clase y género, la historia, la memoria, etc. (Véase Fig. 12).

En su obra podemos ver cómo el trabajador ya no puede más, el estrés se apodera de él y estalla desmesuradamente preso de la tensión tras enfrentarse con un superior.

Con esta selección de artista he querido establecer un diálogo con el espectador haciéndole recapacitar sobre el trabajo que desempeña diariamente y sobre el escenario del arte actual en el que el recurrir al tema del trabajo está anclado en imágenes cuya estética está basada en épocas pasadas, haciéndonos olvidar que se deben engarzar los referentes estéticos de la historia de la pintura con los del cine actual, nada más hay que observar los artistas presentados.

Camuflaje: Herramienta y Metodología para la transformación.

La obra desarrollada en el proyecto personal, obra que muestra la temática mediante fotografías de gran formato, que aportan un carácter de gran dimensión al problema que se plantea y en las que aparecerá el retrato bien de rostro o cuerpo entero, fusionándose con la iconografía propia de los elementos que configuren la profesión del personaje. Ocultando y disfrazando figura y fondo, modificando su apariencia, a modo de camuflaje.

No podemos dejar de tratar el concepto **Camuflaje** y citar la obra de Maité Méndez, (2007) “Camuflaje”, porque el camuflaje es un arte que ha fascinado al hombre casi desde que es hombre. Ocultarnos, disfrazarnos, pasar inadvertidos, disimularnos, es algo que hemos practicado en más de una ocasión. En el ensayo cuyo título es “Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo”, he encontrado un significativo paralelismo con el proyecto que se presenta en este artículo. En la tentativa de ocultar el rostro entre la repetición de una serie de elementos superpuestos y con diferentes intensidades y detalles, que recuerdan a ese intento de ocultación e invisibilidad que son conceptos que se encuentran emparentados con el arte del Camuflaje, el cual encontró su máxima expresión en el “Dazzle Painting” o “Razzle Dazzle”, una técnica pictórica aplicada desde los diseños cubistas, para romper las líneas de los barcos en el mar durante la Primera Guerra Mundial.

Detrás de todo se encontraba el oficial, artista e inventor, Norman Wilkinson, al que se le ocurrió la idea de camuflar los barcos poniéndose en el lugar del observador, imaginándose al enemigo delante del camuflaje. También he de destacar el análisis del camuflaje en el Surrealismo, como figura relevante Salvador Dalí. En el Arte Pop destacan Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Jasper Johns, Alighiero Boetti, también en los vehículos, la moda y la mujer, artistas destacables, Lenhndorff & Trülzsch, Ángeles Agrela y Ana Mendieta.

Aparte de los barcos, el camuflaje también impregnó a uniformes y aviones, que darían paso al conocido diseño del traje militar, con franjas de formas irregulares y colores verdes, castaños, amarillo ocre y negro.

Asimismo, existen artistas actuales como Chema Cobo, que afirmaba que la única forma de plantear “la verdad” es mediante máscaras, digamos tragicómicas, algo entre Shakespeare y Alfred Jarry. También, Jusep Torres Campalans, ese pintor español de vanguardia bajo el que se escondía realmente el escritor Max Aub. O Carlos Miranda que denomina “arte invisible”, que en sus “Fundamentos para un arte invisible” define como:



Fig. 7. Aernout Mik. *Middlemen*. 2001. Video instalación.



Fig. 9. Miguel Calderón. *Curriculum Vitae*.



Fig. 8. Pilar Albarracín. *Serie De Sol a Sol*. 2001.
Fotografía a color. 94 x 70 cm.



Fig. 10. Sharon Lockhart. *LUNCH BREAK (still)*, 2008.
35mm transfer to HD video with sound.



*Fig. 11. Sebastião Salgado. The Gold Mine. 1986.
Impresión Digital.*



Fig. 12. Jeff Wall. Volunteer. 1996.

(...) podemos entender por arte invisible aquellas prácticas del arte contemporáneo que se manifiestan disolviendo su propia especificidad visual como arte, de manera que mimetizan el lenguaje visual del contexto en el que se integran para así poder establecer un tipo de relación con el receptor que no esté distinguida por una condición contemplativa, inherente al modo de apreciación estética que implica la tradición de arte moderno. Al contrario, su condición es precisamente la de su desaparición visual como obras de arte, para acceder a un tipo de recepción que no las restrinja al ámbito de la ficción artística, sino que les permita funcionar como imágenes cualesquiera del universo visual urbano o mediático". (Miranda 2005, p. 402)

Además, **Alain Jacquet** (Francia 1939), fue el artista pop que mejor supo explotar las posibilidades y recovecos del camuflaje, aunque se le consideró en un segundo plano, y el primero que decidió convertirlo en el motivo principal de una de sus series. Se le suele conocer por la obra, *Le Déjeneur sur l'herbe*, de 1967. Los "Camouflages" de este artista no obedecen estrictamente al diseño típico de camuflaje militar, sino que se aleja de este tipo. Hace del camuflaje una herramienta capaz de burlar el prestigio de algunas de las imágenes más destacadas de la pintura. Se trata de una superposición de imágenes procedentes de fuentes diversas y opuestas. Suele hacer referencia en su obra a artistas como Botticelli, Uccello, Miguel Ángel, Klimt, Matisse, De Chirico, Picasso, Mondrian, los caballos del Partenón, o incluso a compañeros como Jasper Johns, Roy Lichtenstein o Robert Indiana, y los hace convivir junto a surtidores de gasolina de Shell, "michelines", personajes Walt Disney etc.

También **Manuel Cerdá** (México D.F. 1972) posee un estilo colorido, llamativo, semipop (parecido al dazzle painting) desviando la atención del espectador sobre los auténticos problemas, ocultando bajo unos dibujos aparentemente entretenidos la denuncia de la publicidad y los medios de comunicación, que se encarga mediante su interés de hacernos ver una visión diferente de la realidad.

Este artista, lleva a cabo una serie de cuadros en los que el espectador, a primera vista sólo puede apreciar un decorativo y colorista tejido, psicodélico, que en realidad enmascara imágenes periodísticas de guerra y violencia, que solo pueden ser vistas mediante el empleo de gafas especiales. (Véase Fig. 13)

Por último, **Daniel Rozin**, (Jerusalén 1961). Se formó como diseñador industrial y su especialidad es la creación de piezas escultóricas e instalaciones, que debido a que están creadas con circuitos electrónicos y tecnología óptica, reflejan en cada ocasión una imagen que varía según el contemplador. En muchos casos, como las piezas de espejos, es el sujeto del público quién es protagonista porque no hay obra sin su imagen; en otras piezas, el espectador tiene que tomar un papel mucho más activo que el de contemplador en la creación de la pieza, que no es obra de arte sin su participación en el lugar de exposición. (Véase Fig. 14)

++

La investigación que se sostiene en este trabajo plantea las siguientes conclusiones: La primera es que existe un conjunto de imágenes y obras de arte vinculadas al ámbito del trabajo, metáfora de los escenarios visibles e invisibles del sistema de producción y posfordismo, que transforman de manera irónica nuestra contemplación, ofreciéndonos senderos infinitos hacia nuevos recorridos, que invitan a no dejar plausible la mirada.

Asimismo podemos llegar a pensar que existen diversas posturas, o múltiples relatos en torno a la idea del trabajo, que necesariamente han de complementarse para alcanzar un entendimiento complejo de la misma. Por lo tanto, esta investigación vendría a ser una aportación más a esa multiplicidad de relatos.

Por tanto, este artículo nos acerca a espacios creados mediante tratamientos digitales basados en montajes, donde se muestran y ocultan una sucesión de relatos que conforman un universo en el que prima la repetición de elementos característicos del empleo del representado. Una labor procesual que se materializa en obras realizadas desde recorridos simbólicos, donde se cuestionan varias ideas que giran en torno a los límites entre lo que puede hacer el hombre y la máquina y las tecnologías de la información, entre la unión de individuos o la individualidad del sujeto o división social, porque como apunta Le Breton:

El cuerpo moderno pertenece a un orden diferente, que implica la ruptura del sujeto con los otros (una estructura social de tipo individualista), con el cosmos (las materias primas que componen el cuerpo no encuentran ninguna correspondencia en otra parte), consigo mismo (poseer un cuerpo más que ser su cuerpo. El cuerpo occidental es el lugar de la censura, el recinto objetivo de la soberanía del ego. Es la parte indivisible del sujeto, "El factor de la individualización." (2002, p 8)

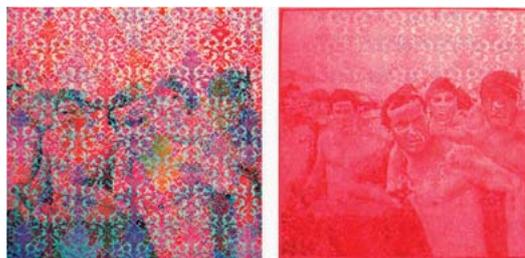


Fig. 13. Manuel Cerdá, *Entre el territorio y la mirada*. 2006.

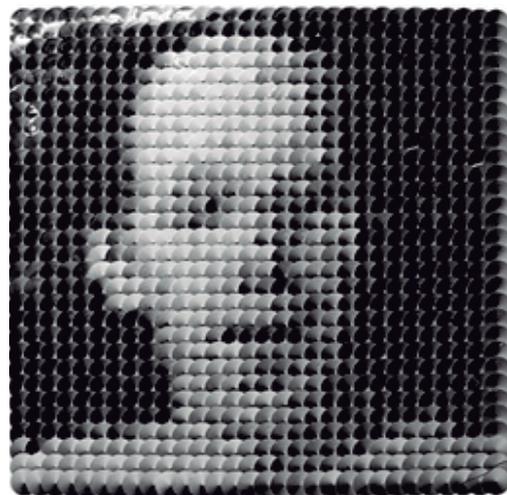
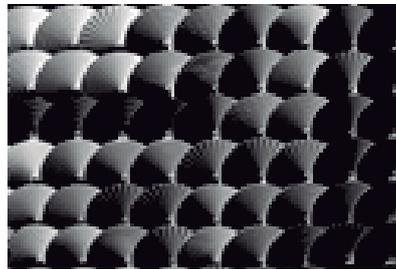


Fig. 14. Daniel Rozin. *Circles Mirrors* 2005. 900 laminated digitally printed circles, 900 motors, video camera, control electronics, computer and custom software. 60 in. H, 60 in. W, 6 in D.

Bibliografía

- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar*. Madrid: Editorial S.XXI.
- Le Breton, D. (2008). *La Sociología del Cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Méndez, M. (2007). *Camuflaje*. Madrid: Siruela.
- Miranda, C. (2005). *Fundamentos para un arte invisible. El caso de WORDS\$WORDS\$WORDS\$* tesis doctoral inédita. Granada: Universidad de Granada.

ALICIA DE MANUEL LOZANO
Investigadora post-social media, Barcelona

Cuerpo presentado, cuerpo transformado. Representación del cuerpo en el espacio digital.
Presented body, transformed body. The body represented in digital space.

Resumen

La generalización de las nuevas tecnologías de la información ha propiciado la transformación de las estructuras sociales y de las formas de relacionarnos con los otros. Es en la especularización del cuerpo, del yo y en el permanente intercambio de identidades donde surgen los cambios más significativos.

Palabras clave: Cuerpo virtual, cuerpo del futuro, Cyborg.

Abstract

Information technology generalization promotes a social structures transformation and different ways to connect others. There are meaningful changes in the permanent identity exchange and about the idea of body.

Keywords: virtual body, future body, cyborg.

1. INTRODUCCIÓN

Las tecnologías emergentes del ciberespacio, también llamado realidad virtual, realidad artificial, etc., dividen al ser humano en un circuito cibernético poniendo en un constante contacto de información en forma de datos informáticos y estímulos del cuerpo.

La realidad virtual es capaz de romper la barrera de la pantalla y abrir un espacio que interpela en la percepción cognitiva y sensorial de un usuario. Cuando el cuerpo tecnológicamente avanzado, mejorado, se une a un circuito de retroalimentación sensorial en el simulacro de la memoria RAM, es imposible localizar el elemento original de su experiencia y sensación.

El cuerpo "natural", el que no ha sido modificado por la tecnología, es desplazado por un constructor cibernético

que consiste en cuerpo-equipo-simulación¹.

Los sentidos humanos se proyectan en el campo informático cuya estructura lógica de código binario define los parámetros donde se desarrollan las acciones. La RV es un espacio donde operan ambigüedades muy intensas. Lo fundamental no se encuentra en resolverlas, sino en aprender a utilizarlas para comprender las fuerzas culturales que llevan a las tecnologías a evolucionar y a determinar cómo deben ser utilizadas.

2. CIBERESPACIO

El desarrollo tecnológico del ciberespacio comenzó en la década de los 60. Entre los años 65 y 67, Ivan Sutherland,

¹ Conley, V. (1993) *Rethinking Technologies*. (pag.174) Ed. Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press.

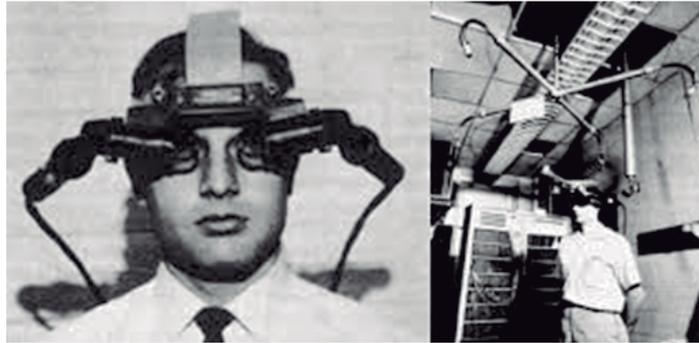


Imagen de "La espada de Damocles" de Ivan Sutherland



Imagen de Videoplace de Myron Krueger

profesor de la universidad de Utah, tuvo la idea de crear un aparato que, puesto sobre la cabeza del usuario, pudiera conectarlo con el ordenador. El artefacto denominado HMD (Head mounted Display) o espada de Damocles consistía en un brazo mecánico que sostenía un sistema de visualización basado en dos pantallas. En las articulaciones del brazo se habían instalado potenciómetros que se encargaban de medir los cambios en la orientación de la cabeza del usuario. De esta manera los movimientos eran detectados por los sensores y transferidos al ordenador, que generaba imágenes esteoreocópicas en 3D mediante una proyección en perspectiva. El HMD fue uno de los primeros dispositivos pioneros en experiencias virtuales inmersivas.

Myron Krueger, cuya investigación sobre realidad virtual le llevo a ser uno de los primeros artistas informáticos, tenía una visión diferente, ya que quería darle al usuario autonomía para moverse libre por el espacio sin equipos pesados. En Videoplace, los sensores determinaban la posición y movimientos del participante, enviaban los datos a un ordenador que los devolvía transformados en gráficos interactivos.

A finales de los 80 la distancia entre ambas presunciones había disminuido considerablemente. La industria militar se hizo eco de las ideas convencidos de su potencia. La NASA invirtió varios millones de dólares en investigación sobre ciberespacio. Las fuerzas aéreas están desarrollando un proyecto llamado Cockpit Project, que utiliza simulaciones de realidad virtual para dirigir las interacciones de un piloto con su nave.

En 1984, cuando William Gibson acuña el término ciberespacio en *Neuromancer*, novela que inspiró todo el movimiento cyberpunk, se interesó por el espacio que existía detrás de la pantalla.

Un poco más adelante, alrededor del final de 1980, inspirado por su lectura de *Neuromante*, John Walker (fundador de Autodesk) convencido de que la siguiente barrera a romper debía ser la pantalla, definió el ciberespacio como “a three dimensional domain in which cybernetics feedback and control occur (p.188)”

Aunque la R.A.E defina ciberespacio como un ámbito artificial creado por medios informáticos, parece olvidar la parte de retroalimentación entre un espacio real y otro virtual. Es más interesante analizarlo más que como un término como un concepto. Propondríamos entonces llegar a un consenso pensando en ciberespacio como:

Circuitos de retroalimentación entre el sistema sensorial de un usuario y el territorio virtual, utilizando interacciones a tiempo real entre cuerpos físicos y virtuales.

Acercándonos a estos dos mundos veremos similitudes y diferencias. Las construcciones son diferentes. Una de las ventajas del ciberespacio, por ejemplo, es su flexibilidad en términos de tiempo y espacio, tema que desarrollaremos en los siguientes capítulos, y que afectan a los cuerpos físicos de diversas maneras.

3. EL CUERPO EN EL ESPACIO VIRTUAL

El concepto de identidad define al sujeto frente a los otros, siempre indica un sentido relacional diferenciador. Pueden ser diferentes los rasgos que definan nuestra intimidad, ya sea un documento, un lugar de nacimiento, una fecha, una marca, un lunar... Nuestra pertenencia define el principio de alteridad en la que establecemos nuestra relación con los otros. De aquí podemos señalar que la identidad presupone al otro.

Desde un punto de vista posmoderno la identidad se ve como una fragmentación de un cuerpo mutable. Nos hemos disgregado en tantas identidades como opciones hay a nuestra disposición. La virtualidad en este sentido se convierte en una dimensión más de nosotros mismos.

Cabe señalar la importancia del individuo como actor en la comunidad virtual, ya que estas están formadas por personas disgregadas en el plano físico. Las pertenencias que entran a formar parte dentro del imaginario colectivo virtual, nacerán de la búsqueda de pertenencia de un individuo. A partir de aquí una serie de preguntas ayudarán a la sintetización de significación personal, ¿quién soy yo? ¿dónde estoy? ¿cuál es mi biografía?

El siguiente paso será representarse, utilizar rasgos identitarios a través de lenguaje (entornos MUD) o imágenes (avatar) unos actores se distinguirán de otros. Siguiendo la idea de Pierre Lévy (1995) del espacio virtual como lugar de proyección, la comprensión del espacio físico a través de su simulación.

Si bien las alteridades del avatar reafirman una identidad corporal, como en el caso de *Second Life*, la experiencia del cuerpo responde a una versión desactualizada del yo digital.

3.1 REPRODUCIR EL CUERPO

En los últimos años la idea del cuerpo del futuro ha cambiado drásticamente. Las propuestas de la ciencia ficción en las que la ciencia evolucionaba tanto que conseguía evitar que el cuerpo se deteriorara, añadiendo prótesis hasta convertir el cuerpo en un Cyborg han quedado obsoletas. El imaginario cyberpunk insistió en cuestionar hasta que punto la experiencia de las nuevas tecnologías y redes de telecomunicación suponían el fin del cuerpo, olvidarlo, trascenderlo mediante la simulación, o cómo podría operarse la sustitución del cuerpo biológico por el “cuerpo de datos” (Prada, 2012, p.154).

El cómic manga de principios de los 90 escrito por Masamune Shirow, *Ghost in the Shell*, narra la historia de la Mayor Motoko Kusanagi, la cual ha ido reemplazando su cuerpo incluso su cerebro para poder realizar hazañas sobrehumanas.

Actualmente se están empezando a desarrollar otras visiones que tienen que ver menos con el objeto carnal customizable y más con la posibilidad de generar un ente, y convertirnos en una nube de información.

Iniciativa 2045² es uno de estos proyectos, llevado a cabo por Dimitry Itskov, un millonario ruso que está convencido de poder descifrar la mente humana, nuestra perso-

² Iniciativa 2045 web oficial. Disponible en: <http://2045.com/>

nalidad, recuerdos y sentimientos a través de computación cuántica para encarnarlos en cualquier otro recipiente. Sus objetivos principales son:

- *La creación y realización de una nueva estrategia para el desarrollo de la humanidad que cumpla con los retos de la civilización global.*
- *La creación de condiciones óptimas que promuevan el descubrimiento espiritual de la humanidad.*
- *La realización de una nueva realidad futurista basada en 5 principios:*

- a) Alto nivel de espiritualidad*
- b) Alto nivel de cultura*
- c) Alto nivel de ética*
- d) Alto nivel de ciencia*
- e) Alto nivel tecnológico*

El plan, que se encuentra dividido en 4 etapas cuenta con el apoyo de los principales líderes espirituales³ además de un sinnúmero de especialistas y técnicos que llevarán a cabo la hazaña de conseguir el primer humanoide sintético low-cost. Cada una de sus partes se estructura a su vez bajo los siguientes puntos:

- El **sujeto** (aquello que lo controla), quién será el operador del Avatar, un cerebro biológico o un sujeto artificial.
- El **objeto** (aquello que se controla), qué es un robot, una copia de un ser humano, un sistema que asegure el funcionamiento de un cerebro, o el portador de una personalidad sintética
- El **control** (cómo funciona el control), qué es una interfaz neuronal, una interfaz cerebral/sistema de soporte de vida o una interfaz/ordenador con un software que genere una personalidad sintética.

El desarrollo del proyecto por fases sería el siguiente:

- Avatar A (2015-2020)

Supondría la creación de un robot antropomórfico controlado mediante una interfaz cerebro-ordenador. Esta tecnología permitiría al usuario llevar a cabo determinados trabajos en ambientes hostiles, viajes en situaciones extremas, además se plantea la posibilidad de utilizar los distintos componentes en aplicaciones médicas como prótesis para pacientes discapacitados.

- Avatar B (2020-2025)

Creación de un sistema que pueda mantener las funciones vitales del cerebro. Un avatar que pueda transportar y mantener vivo un cerebro humano fuera de su cuerpo con un sistema de soporte vital autónomo. La idea es que puedan salvarse la vida de aquellas personas que han sufrido heridas irreversibles pero que mantengan intacto el cerebro. Este tipo de tecnologías posibilita la hibridación entre dispositivos bio-electrónicos, haciendo posibles futuros desarrollos de sistemas biológicos y electrónicos.

- Avatar C (2030-2035)

Desarrollo de un portador artificial de la personalidad y

conciencia de un humano. Se prevé poder crear un avatar con un cerebro no biológico que contendría una mente y conciencia originalmente biológica, que podría trasladarse de dos formas. Una que consistiría en un traslado gradual de la personalidad completa gracias a la nanotecnología.

La otra forma se basa en la creencia por parte de algunos científicos de que la base de la conciencia es cuántica. Así, la conciencia podría trasladarse a un soporte artificial a través de computación cuántica. Esta tecnología no sólo pondría al alcance a todo el mundo la posibilidad de la inmortalidad cibernética, sino que además llegaría a crear una inteligencia artificial que expandiría las capacidades humanas y le daría la oportunidad a las personas de modificar o recrear su propio cerebro múltiples veces.

Itskov plantea en este punto la verdadera revolución en la forma en la que entendemos la naturaleza humana, y que podría cambiar al propio ser humano y su futuro.

- Avatar D (2045)

Será entonces cuando se puedan obtener cuerpos de luz similares a un holograma. La idea es crear un ente independiente que reciba las capacidades de un cuerpo y que sobrepase las capacidades de un humano ordinario. Konstantin Tsiolkovsky fue el primer científico en describir la última evolución del cuerpo humano a partir de un estado biológico a un estado de energía. Itskov se inspiró además en diferentes textos espirituales que mencionan la evolución del ser humano en un cuerpo de luz. Cuando el Avatar D esté terminado, podrá manifestarse en cualquier parte del mundo en forma holográfica.

Imaginemos las posibilidades del proyecto. No de forma ética, sobre la muerte, el nacimiento, que dejaremos aparte, sino en cuanto a la resignificación del ser humano. Amber Case propone durante su conferencia *We are all cyborgs now*⁴, la posibilidad de que el ser humano haya evolucionado atendiendo a la definición de Cyborg:

Organismo al cual se le añaden componentes exógenos para adaptarse a un nuevo entorno.

Si bien el ser humano se ha añadido prótesis físicas al cuerpo desde la edad de piedra, para ser más fuerte, para ser más letal, queda preguntarnos el límite entre una figura y otra, entre el Cyborg y el humano.

El desarrollo tecnológico es inherente al ser humano. Las tecnologías no se adaptan porque simplemente funcionan, sino porque nosotros, los seres humanos, las utilizamos.

Pero lo que estamos viendo actualmente no es más una extensión del yo físico, sino una extensión del yo mental.

¿Cuál es el papel del cuerpo en esta simulación? Cada una de nuestras redes es una representación en potencia de nosotros mismos, nos permiten simularnos en diferentes espacios. Así pues cada una de estas arquitecturas en red posee sus propias estructuras y normas. Lo que Amber Case se refería con el ejemplo del agujero de gusano. Pongamos, como dice ella, por ejemplo una hoja de papel donde dibujamos A y B. Ciertamente, la forma más rápida para recorrer la dis-

³ El Dalai Lama se ha unido recientemente al proyecto. Para más información: <http://2045.com/dialo-gue/29819.html>

⁴ Case, A.(2010, diciembre) *We are all cyborgs now* [Archivo de video] Recuperado de: http://www.ted.com/talks/amber_case_we_are_all_cyborgs_now?language=es

tancia entre ambos sería una línea recta. ¿Pero que pasaría si pudiéramos doblar esa misma hoja para que A tocara a B? Seríamos capaces de crear un agujero de gusano y podríamos viajar en el tiempo. Esta misma idea tiene Case, y años más tarde se da cuenta de que actualmente contamos con esa tecnología.

Las esferas virtuales nos permiten viajar allí donde queramos, en cualquier punto del planeta. Todavía no de la forma que propone Itskov, pero podemos establecer comunicaciones desde un punto del globo a otro. Ya en 1997, Sherry Turkle hacia alusión a la posibilidad de mundos paralelos en los que el yo se distribuye por ventanas. Le confiere cierta autonomía a cada una de las identidades desarrolladas en la pantalla, de esta forma deja entrever la posibilidad del desarrollo de otras identidades al margen del yo corpóreo:

Después de todo ¿por qué darle este estatus superior al yo que tiene el cuerpo, cuando los yoes que no tienen cuerpo pueden tener diferentes clases de experiencias? (Turkle, 1997, p. 21)

Dentro de las posibilidades de desarrollo de aspectos de uno mismo, otro de los temas a tratar es la posibilidad de simularte con un cuerpo que no es el tuyo. Durante las investigaciones que le tomaron a Turkle en los entornos MUD, se dio cuenta de la variedad de géneros posibles y sobretodo de la flexibilidad que ofrecen al usuario para “merodear” por estas identidades:

«En un MUD puedes ser lo que tú quieras ser. Si quieres, puedes redefinirte por completo. Puedes ser del sexo opuesto, puedes ser más parlanchín o más callado, lo que quieras. Puedes ser lo que quieras, siempre que tengas capacidad para serlo. Tampoco tienes que preocuparte por las situaciones en las que otros puedan meterte. Es más fácil cambiar la imagen que das a los demás, porque lo único que ven es lo que tú les enseñas. No miran tu cuerpo y sacan conclusiones, ni escuchan tu acento y sacan conclusiones. Sólo ven tus palabras. Y siempre está ahí. Durante las veinticuatro horas del día puedes acercarte a la esquina y siempre habrá allí unas cuantas personas con las que valga la pena hablar, si has encontrado el MUD adecuado para ti.»⁵

Debemos destacar a su vez la importancia del anonimato en la red para la desinhibición del comportamiento⁶. Es probable que este deseo por desaparecer, por ocultarse fuese la atracción más fuerte que moviera a los usuarios. Pues la llegada de Internet hizo posible la disolución momentánea de la carga identitaria de lo que somos. Por primera vez el individuo tiene la posibilidad de interactuar socialmente sin arriesgarse afectivamente ni exponerse (Prada, 2012, p. 148). Estas identidades flexibles son la máxima expresión del planteamiento de la fragmentación. La conclusión de Turkle es que finalmente no hay ningún aspecto que se pue-

da afirmar como absoluto, como el verdadero yo.

La gente (cultura de la simulación) se siente cada vez más cómoda con la sustitución de la propia realidad por sus representaciones (Turkle, 1997, p. 23).

Neuromancer (William Gibson, 1989), a lo largo de toda la fantasía futurista del cyberpunk, sentó las bases del espacio virtual, entendiéndolo como un espacio que en realidad no existe, simulado, pero al que podemos adentrarnos físicamente, encuentra una correlación en su descripción con los propios MUD como espacios donde se da una interacción sobre una representación espacial.

Al tratarlos como dos entidades autónomas e independientes, se empieza a plantear la posibilidad de confusión del mundo virtual con la vida real. Proceso que se ha naturalizado con el advenimiento de las redes sociales. Actualmente podemos ver que se ha dado un paso adelante hacia la unión de ambos mundos, las apps que conectan absolutamente todo, el Internet de las cosas, nos han avanzado hacia un futuro que es ahora donde coexisten ambas realidades de forma simbiótica.

Debemos añadir, que en la época de las redes sociales, al usuario se le pide constantemente que muestre su lado más íntimo, que comparta sus preferencias y se exponga a sí mismo. Han dejado de tener interés las formas en las que el usuario se esconde a través de un avatar. Por el contrario, los modelos de negocio se centran en la explotación de la identidad más concreta. Mark Zuckerberg dijo durante una reunión del G-8 que el secreto de Facebook es que la iden-



Openheim D. (1971) Two Stage Transfer Drawing

⁵ (Turkle, S) Identidad en Internet [en línea] Disponible en: <http://biblioweb.sindominio.net/telematica/mud.html> [2015, 16 de mayo]

⁶ Meneses Naranjo J. (2006) Diez años de vida (cotidiana) en la pantalla: una relectura crítica de la propuesta de Sherry Turkle. Revista sobre la sociedad del conocimiento. ². Recuperado de: <http://www.uoc.edu/uocpapers/dt/esp/meneses.pdf>

tividad de la gente que accede dentro es real. Hay sitios en Internet donde uno puede adquirir una identidad ficticia, pero el secreto de Facebook es que prima la identidad real.⁷

3.2. REPRODUCIR LA IDENTIDAD

Uno de los avances futuristas que a principios de los años 90 se consideraban marcarían un antes y un después fue la creación de bots.

Un bot es un programa informático que imita el comportamiento de un ser humano. Lo que se consideró como una posible forma de vida inteligente, ha acabado por ser un asistente informático utilizado en atención al consumidor en empresas online.

ELIZA fue el primer bot creado en el MIT entre 1964 y 1966 por Joseph Weizenbaum. Haciéndose pasar por un psicoanalista (parodiaba a Carl Rogers) intentaba mantener una conversación con el usuario. Aunque no podríamos decir que es un sistema inteligente, en realidad sus trucos están basados en sustituciones y frases hechas (ej. Humano – Estoy mal. Eliza:- Usted ha dicho “Estoy mal”. ¿Por qué?) Aunque en los años 60 algunos la confundieron con una persona real.

Para comprobar la inteligencia de una máquina se lleva a cabo el test de Turing, creado en la década de los 50 por Alan Turing. Su fundamento sigue una hipótesis positivista según la cual si la máquina se comporta en todos los aspectos como inteligente, entonces debe de ser inteligente, Turing pensó que el buen uso del lenguaje iba acompañado de inteligencia. El examen consiste en una serie de preguntas que se realizan a una máquina y a un humano y que va leyendo un juez, que dicta quien es el humano y quien es la máquina. Un juez se sienta en frente de una pantalla en la que va recibiendo las respuestas a preguntas de ambos sin saber quién es quién. Finalmente si la máquina es capaz de engañar al juez y hacerse pasar por humano habría superado el test de Turing.

El único bot que ha logrado pasar con éxito este test es Eugene Goostman durante la prueba realizada en 2014 por la Royal Society de Londres y que coincidía con el sesenta aniversario de la muerte de Turing. Este bot programado por unos investigadores rusos consiguió hacerles creer a los jueces que era un chico de 13 años de Odessa (Ucrania), de que su padre es ginecólogo y de que tiene una cobaya.

Nunca como ahora el tiempo de consumo de los medios dedicado al deseo corporal, las imágenes del cuerpo y al mercado del sexo había sido mayor. Debemos recordar, además, que las páginas webs pornográficas siguen suponiendo uno de los contenidos más visitados de todo Internet. También existen redes donde miles de usuarios exhiben sus cuerpos para que otros lo valoren y lo comenten. Lo que según Juan Martín Prada nos obliga a olvidarnos de olvidar el cuerpo, lo que refuerza además que la cultura de los videojuegos se incline hacia una transferencia de un cuerpo a un avatar, que produzca en el usuario una intensísima estimulación de adrenalina y excitación nerviosa.

De lo que sí podemos estar seguros es que el cuerpo, lejos de desaparecer, se fusiona con la infraestructura tecnológica de la red, cubriéndose y conectándose con tecnología inteligente como los smartphones o los dispositivos wearable. Debemos señalar que en cuestiones pertinentes al arte y tecnología ha primado una visión puramente orgánica del cuerpo, como por ejemplo el cuerpo transformado en la obra de Orlan o la visión del cuerpo tecnológico de artistas como Stelarc o Marceli Antúnez. En resumidas cuentas podríamos concluir que han sido tres vías por las que el arte ha tratado la cuestión del cuerpo en Internet:

-Cuerpo como interfaz

Las primeras propuestas son aquellas que han continuado la idea del cuerpo como una interfaz. Una idea que bebe de numerosos acontecimientos de los años sesenta y setenta y que parte del posicionamiento de que el problema de la relación entre el cuerpo y la red está en que no debemos hablar de “cuerpos” cuando sería más pertinente hablar de “entre cuerpos”. Una de las obras primordiales es la performance que Dennis Openheim realizó en 1971 titulada Two Stage Transfer Drawing. En la cual, mientras su hija iba dibujando en su espalda, él iba repitiendo simultáneamente los mismos movimientos, de forma que uno era capaz de dibujar a través del otro.

Esta exploración del cuerpo como interfaz y la sustitución de los avatares por el cuerpo real va a tener un intenso desarrollo en acciones y performance presentadas para metaversos y entornos 3D y llevadas a cabo por la presencia de un avatar, como hemos visto las Synthetic Performances de Franco y Eva Mattes. Podríamos mencionar las performance llevadas a cabo por el artista Joseph DeLappe en Second Life y en la vida real, una de ellas, recorrer las 240 millas de la marcha de la sal que realizó Gandhi y cuyo avatar (Gandhi Chakrabarti) realizó online.

- Relación entre redes y cuerpos

La segunda práctica esta basada en las relaciones que se producen entre el cuerpo y las conexiones digitales, basa en la idea del avatar como elemento desidentificador, donde el sujeto está abierto a múltiples identidades. En general, toman el cuerpo como una fuerza de escape de las condiciones que preceden al cuerpo físico, y permiten a través del avatar una exploración que se debate entre el juego y el deseo. Las orejas Necomimi⁸ son un popular juguete en Japón, leen tus ondas cerebrales y se mueven dependiendo de tu estado: se yerguen cuando te encuentras concentrado y quedan caídas cuando te relajas.

-Cuerpo real = cuerpo virtual

La tercera línea de investigación, y la que más se ha desarrollado en los últimos años, tiene que ver con la consolidación del espacio virtual como espacio real. Parte de la idea, consolidada gracias a las redes sociales, de que la imagen de cuerpo virtual sea una fiel representación de la corporeidad del organismo. La red se ha cargado de realidad, de imágenes de cuerpos que existen realmente y signos de identidades concretas. Podemos verlo en propuestas como las apropiaciones de imágenes de perfiles de Facebook que

⁷ Jiménez Barca, A. (2011, 25 de mayo) Zuckerberg: “Las revoluciones populares no las hace Facebook”. El País: Tecnología. [en línea] Disponible en: <http://tecnologia-elpais.com/tecnologia/2011/05/25/> [2015, 24 de mayo]

⁸ Miya Gasco (2013, 18 de septiembre) Orejas de Gato con movi-

miendo por ondas cerebrales. [Archivo de video] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=vYT78_yuGj8 [2015, 25 de mayo]

Paolo Cirio y Alessandro Ludovico montaron como una página web de citas, Face to Facebook. O los repositorios de videos amateur de Natalie Bookchin ⁹ . Amber Case en una conversación en Twiter hacía la siguiente reflexión:

Piensa en algo tan básico como un perfil de Myspace o Facebook, las opciones que elegimos para que definan nuestra persona online crean un cambio manifiesto en el mundo offline. Las cosas que elegimos poner en Internet reflejan y magnifican nuestra consideración de nuestro propio yo y de los que nos rodean¹⁰

La línea entre las capacidades físicas e intelectuales es muy delgada. Como hemos visto, y si preguntáramos a algún transhumanista estaría de acuerdo, la evolución es un proceso natural en cualquier ser vivo. Estamos evolucionando hacía distintos derroteros. No podemos olvidar que la afectividad es la parte del psiquismo que hace que el organismo devenga cuerpo (Prada, 2012, p. 155). De lo que sí podemos estar de acuerdo, es que la concepción del cuerpo está cambiando de un cuerpo biológico a un cuerpo de datos.

⁹ Natalie Bookchin (2009) Mass Ornament [Archivo de vídeo] Recuperado de: <https://vimeo.com/5403546> [2015, 25 de mayo]

¹⁰ Finley, K. (2010, 18 de febrero) Hipersigils reconsider. Technocult [en línea] Disponible en: <http://technocult.net/archives/2010/02/18/hypersigils-reconsidered/> [2015, 25 de mayo]

4. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS:

4.1. Fuentes bibliográficas

Ayala Pérez, T. Lenguaje y cibercultura. ¿Identidad versus tecnología? [artículo en línea] Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Departamento de Castellano. Disponible en: <http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1003/1328/2140.pdf> [2015,1 de junio]

Baudrillard, J. (2005) Cultura y simulacro: La precesión de los simulacros; El efecto beaubourg; A la sombra de las mayorías silenciosas; El fin de lo social. (Trad. A. Vicens, y P.Rovira) Barcelona: Kairós.

Bauman, Z (2005) Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos. Fondo de cultura económica de España, S.L

Brea, J. L. (2002) La era postmedia: acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales. Salamanca: Centro de Arte Salamanca.

Brea, J. L (2007) Cultura RAM: mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica. Ed. Gedisa.

Conley, V. (1993) Rethinking Technologies . eD. Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Dávila, J. (2013) Los Smiths de Matrix o el gran Panóptico digital [artículo en línea] En construcción, 107, SIC. Disponible en: <http://revistasic.es/images/pdf/107-en-construccion.pdf> [2015, 16 de mayo]

De la realidad virtual a las redes sociales = From virtual reality to social Networks. Art Futura 2009. Barcelona: DL, 2009.

Debord, G. (1967) La sociedad del espectáculo. Ed. Naufragio [en línea] Disponible en: <http://criticasocial.cl/pdfibro/sociedadespec.pdf>

Gergen, K.J. (1992) El yo saturado: dilemas de identidad en el mundo contemporáneo. Barcelona: Paidós

Giannetti, C. (2002) Estética digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología. Barcelona: L'Angelot.

Grau, O. (2003) Visual art. From illusion to immersion. Translated by Gloria Custance. Cambridge, MA: MIT Press.

Gubern, R. (2000) El eros electrónico. Madrid: Taurus.

Keenan, T. (2015) Tecnosiniestro: el lado oscuro de la red. Ed. Melusina.

Kerchkove, D. (1999) La piel de la cultura: investigando la

nueva realidad electrónica. Barcelona: Gedisa, D.L.

Lozano, A. (2014) La digitalización del cuerpo en los smartphones [artículo en línea] Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes, 13. Disponible en: <http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n13/lozano.pdf> [2015, 17 de mayo]

McLuhan, M (1964) Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano. Paidós, Barcelona.

McLuhan, M. y Powers, B. R. (1989) La Aldea Global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el S. XXI. [en línea] Barcelona: Gedisa. Disponible en: <https://socialesenpdf.files.wordpress.com/2013/08/119607008-63458687-global-marshall-mcluhan.pdf> [2015, 1 de abril]

Meneses, J. (2006). Diez años de vida (cotidiana) en la pantalla: una relectura crítica de la propuesta de Sherry Turkle. [artículo en línea] UOC Papers N.º 2. UOC. Disponible en: <http://www.uoc.edu/uocpapers/2/dt/esp/meneses.pdf> [2015, 14 de mayo]

Martín Prada, J. (2012) Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales. Madrid. Akal, D.L.

Sibilia, P. (2008) La intimidad como espectáculo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Steyerl, H. (2014) Los condenados de la pantalla. Madrid: Caja Negra.

Turkle, S. (1997) La vida en la pantalla: la construcción de la identidad en la era de Internet. Barcelona: Paidós

Turkle, S. (2012) Alone Together: Why we expect more from technology and less from each other. Basic Books.

Vidarte, P. El internauta desnudo: la autoimagen pornográfica en el imaginario yoico. [artículo en línea] UNED, Departamento de Filosofía. Disponible en: <https://goo.gl/IiEv9A> [2015, 26 de mayo]

VVAA (1995) Cyberspace, cyberbodies, cyberpunk: cultures of technological embodiment. Ed. Mike Featherstone y Roger Burrows. Londres: Sage

VV.AA. (2013) C@mbio: 19 ensayos fundamentales sobre como Internet está cambiando nuestras vidas. BBVA.

VV. AA. (2013) Art & the Internet. Black Dog Publishing

4.2. Fuentes webgráficas

Turkle, S. Identidad en Internet [en línea] Disponible en: <http://biblioweb.sindominio.net/telematica/mud.html> [2015, 16 de mayo]

Case, A. [@caseorganic] (2010, 17 de febrero) My online presence actually creates who I am. It's a machine that produces my identity and exists outside of me. [Tweet Post] Recuperado de: <https://twitter.com/caseorganic/status/9258466515> [2015, 16 de abril]

Turing, A.M. (1950). Computing machinery and intelligence. [en línea] *Mind*, 59, 433-460. Recuperado de: <http://www.loebner.net/Prizef/TuringArticle.html> [2015, 20 de mayo]

Falk, D. (2014, 6 de septiembre) Cómo es la experiencia de ser juez en un test de Turing. [en línea] *Gizmodo*. Disponible en: <http://es.gizmodo.com/como-es-la-experiencia-de-ser-juez-en-un-test-de-turing-1587970905> [2015, 25 de abril]

Reduction in the friction of distance [en línea] *Geographypods*. Disponible en: <http://www.geographypods.com/2-changing-space---the-shrinking-world.html> [2015, 4 de mayo]

Case, A. *Cyborganthropology*. [web oficial] Disponible en: <http://cyborganthropology.com>

Brumfiel, G. (2013, septiembre) The insane and exciting future of the bionic body. [en línea] *Smithsonian Magazine*. Disponible en: <http://www.smithsonianmag.com/innovation/the-insane-and-exciting-future-of-the-bionic-body-918868/?no-ist> [2015, 14 de mayo]

Finley, K. (2010, 18 de febrero) Hypersigils reconsidered [en línea] *Technocult: Mutate your mind*. Disponible en: <http://technocult.net/archives/2010/02/18/hypersigils-reconsidered/> [2015, 23 de abril]

Abderlrahim, J. (2013) La inmortalidad se inventará en el 2045. *Yorokobu*, 44, 44-48. Disponible en: <http://www.yorokobu.es/wp-content/PDF/44.pdf>

Wallace, M. J. (1999-2006) *Eliza, computer therapist* [en línea] <http://www.manifestation.com/neurotoys/eliza.php3> [2015, 20 de mayo]

Cibercultura, posmodernismo e identidad tecnológica. En: *IV Congreso de la Cibersociedad 2009, Crisis analógica, futuro digital. Comunicaciones* (2009, Cornellá, España) Disponible en: <http://www.cibersociedad.net/congres2009/es/coms/cibercultura-postmodernismo-e-identidad-tecnologica/197/> [2015, 2 de junio]

NEOTEO (2013, 8 de mayo) Recrean el rostro de desconocidos a partir del ADN de colillas y chicles. [en línea] *ABC Ciencia*. Disponible en: <http://www.abc.es/ciencia/20130508/abci-recrean-rostro-desconocidos-partir-201305081605.html> [2015, 27 de mayo]

CRISTÓBAL MARÍN TOVAR
Universidad Rey Juan Carlos

—
Corpus et mensura

“Algún día lo sabré. Este cuerpo que ha sido mi albergue, mi prisión, mi hospital, es mi tumba”.

Rosario Castellanos

Resumen

El cuerpo humano ha servido de inspiración a los artistas a lo largo de la historia del arte, también en sus deformidades. Algunos creadores han utilizado su propio cuerpo como objeto de arte, realizando sobre él intervenciones violentas, agresiones, heridas, etc., como nuevas formas de expresar su talento.

Palabras clave: embarazo, freaks, automutilación, performance, muerte

Abstract

The human body has served as inspiration to artists throughout the history of art, also when it presents severe deformations or curious alterations. Some creators have used their own body as an object of art, performing on it the violent interventions, assaults, wounds, etc., as new ways to express their talent.

Keywords: pregnancy, freaks, self mutilation, performance, death

Dijo Protágoras en el siglo V a. C. que el hombre era la medida de todas las cosas, y sin entrar en reflexiones filosóficas, efectivamente, algunas partes del cuerpo humano fueron tomadas como patrón de medida, especialmente en la antigüedad. Así tenemos por ejemplo, se usaron el codo, el dedo, el brazo, la mano, el palmo o el pie.

Policleto estableció el canon de la proporción masculina en siete cabezas, y posteriormente Praxiteles y Lisipo lo aumentaron a siete cabezas y media, otorgando a sus creaciones mayor elegancia y esbeltez. Se trataba en ambos casos de una proporción orgánica y objetiva¹.

En el Renacimiento encontramos la aplicación de proporciones matemáticas, que fueron reflejadas en el dibujo que Leonardo da Vinci ejecutó hacia 1490, conocido

como El hombre de Vitruvio, en el que se establecía la simetría en el cuerpo masculino que tenía como fuente los escritos sobre arquitectura del romano Vitruvio, en el siglo I a. C. (imagen 1)

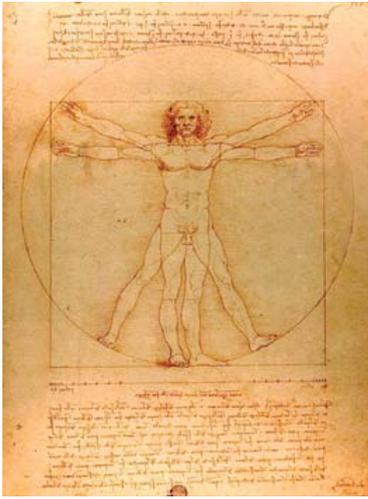
Poco podía imaginarse Leonardo que su prototipo de hombre con medidas perfectas sería reinterpretado en el año 2008 por Marina Núñez, (Palencia, 1966) haciéndolo girar suspendido en un espacio indefinido, en su obra titulada Canon². (imagen 2)

Alcanzar esas medidas físicas perfectas se ha vuelto a plantear como un objetivo a alcanzar, particularmente en las sociedades occidentales, interpretándose como un reflejo del éxito personal.

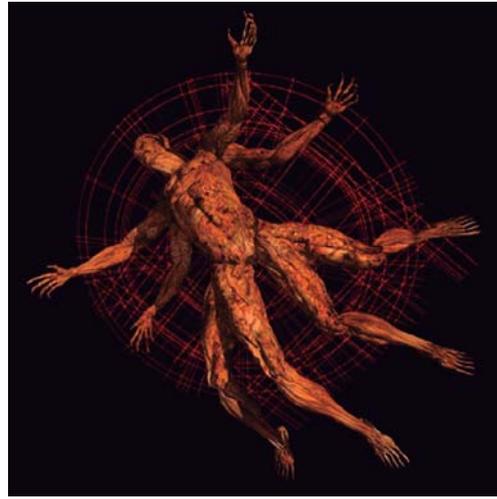
En este sentido, la publicidad contribuye a crear una

¹ POLLIT, J.J. Arte y experiencia en la Grecia clásica. Xarait, Bilbao. 1984

² NÚÑEZ, Marina. El fuego de la visión. Catálogo de la Exposición. Sala Alcalá 31. Comunidad de Madrid, 2015



img. 1



img. 2

espiral perfecta de consumo que engloba factores de autoestima y de recompensa por el esfuerzo realizado. Se mejora la salud por medio del ejercicio regular, se potencia la inscripción en gimnasios, que conlleva adquirir ropa especializada y estimula la aparición en el mercado de un amplio muestrario de complementos nutricionales. A su vez, proliferan las publicaciones específicas dirigidas a este sector, destinadas tanto para hombres como para mujeres.

Pero en el presente trabajo queremos reflexionar sobre otras posibilidades de estudio o interpretación del cuerpo humano como constante referencia, medida o fuente de inspiración para diferentes artistas a lo largo de la historia del arte.

Se ha jugado con la ilusión del cuerpo duplicado reflejado en un espejo. Algunos artistas han representado cuerpos que levitan, como en la etapa surrealista-atómica de Dalí. Otros los muestran ingravidos o manteniéndose en un equilibrio imposible, como en las fotografías de la artista visual y directora de cine Sam Taylor-Wood (1967), y en los últimos años hemos asistido a un incremento de la práctica extrema llamada Body Suspension, que consiste en colgar el cuerpo de ganchos que atraviesan la piel y poleas. Un ejemplo en cine lo tenemos en la película de Elliot Silverstein de 1970, *Un hombre llamado caballo*. (imágenes 3 y 4)

Pero debemos disertar igualmente sobre las anomalías físicas o psíquicas que pueden afectar a hombres y mujeres, así como del empleo del propio cuerpo del creador, como campo de exploración y expresión artística. El artista incluso puede llegar en ocasiones a llevar a cabo actos violentos sobre él mismo de forma voluntaria, en aras de transmitir una idea, un sentimiento o incluso para manifestar una denuncia, todo ello a través de las múltiples disciplinas que comprenden los lenguajes del arte.

Si tomamos como hilo conductor de nuestro discurso el ciclo vital humano, podremos demostrar que sus distintas fases resultan tremendamente sugerentes para las mentes creadoras de los artistas ya desde el inicio del mismo.

Básicamente y como sucede en la mayoría de las especies, tras la gestación nacemos, crecemos, maduramos, procreamos, envejecemos y morimos. En cada una de esas etapas el cuerpo experimenta cambios muy significativos, que se tornan dramáticos cuando aparecen anomalías que distorsionan o frenan el desarrollo orgánico normal de la anatomía humana.

Si comenzamos con la gestación, aunque contamos con una abundante bibliografía sobre el papel de las matronas y su actuación en el proceso del parto casi desde las primeras civilizaciones, son muy escasas las obras de arte que reflejan el fenómeno del embarazo hasta el siglo XX. A pesar de ello, podemos reseñar unos ejemplos notables relacionados con este asunto³.

Entre los dibujos de anatomía que realizó Leonardo da Vinci a principios del siglo XVI, hay uno particularmente interesante que muestra el feto dentro del útero. Es asombrosa la exactitud con la que Leonardo llevó a cabo estas obras, teniendo en cuenta los escasos instrumentos con los que contaba, y la presión que sufrió para proseguir con su investigación cuando se consideró sacrílega la manipulación



img. 3



img. 4

³ CRUZ Y HERMIDA, J., *Las Matronas en la historia desde la mitología a nuestros días*, Plaza Ed., Madrid, 2007

de cadáveres para su estudio.

Durante su estancia en Florencia, Rafael Sanzio pintó una serie de retratos, entre los que destaca por lo singular de su temática, el conocido como Donna Gravida, fechado entre 1505 y 1506. En esta obra, que se puede contemplar en el Palacio Pitti, nos presenta a una mujer encinta que deja reposar su mano izquierda sobre su abultado abdomen, y que por su porte, vestimenta y joyas, debía pertenecer a una familia destacada de la ciudad. (imagen 5)

Ya en el periodo barroco, Marcus Gheeraerts, el Joven, pintó en Inglaterra una serie de retratos de mujeres embarazadas, como el titulado Retrato de dama en rojo, ejecutado en 1620 (Tate Gallery de Londres), que además de aportar una información valiosa sobre la moda del momento, nos ofrece el testimonio de un cambio de mentalidad frente a épocas anteriores, en las que la mujer vivía todo el proceso gestacional de forma discreta, preferiblemente en el interior de su hogar y sin apenas mostrar su estado en público. (imagen 6)

En la Monarquía Hispánica tenemos como ejemplo el retrato que en 1605 hizo Bartolomé González y Serrano de la reina Margarita de Austria, embarazada, y acompañada por una de sus hijas (Museo del Prado). Dada la fecha de la obra, la niña que acompaña a la Reina debe ser Ana María Mauricia, que se casaría con Luis XIII de Francia, y el nasciturus sería el futuro Felipe IV, que nació el 8 de abril de 1605.

Con el paso del tiempo y dada la evolución que experimentó el arte, encontramos una forma radicalmente distinta de representar a la mujer embarazada en la obra Esperanza I, de Gustav Klimt, quien en 1903 pintó a Herma, una de sus amantes, desnuda, en avanzado estado de gestación, y rodeada de figuras inquietantes. No es el único ejemplo que encontramos de este asunto en la pintura de Klimt, pero sí el que más elementos simbólicos contiene ⁴. (imagen 7)

Revolucionaria, y constantemente imitada, fue la fotografía que le hizo Annie-Leibovitz a Demi Moore para la portada del número de agosto de 1991 de la revista Vanity Fair. Era absolutamente impactante, ya que la que la actriz aparecía espléndida, desnuda y embarazada de siete meses, pero dotada de una positiva y fuerte carga sensual que anulaba la idea de la mujer gestante cumpliendo con su función reproductora, carente de todo atractivo sexual. (imagen 8)

Pero la libertad creadora de los artistas también posibilita la aparición de interpretaciones siniestras y controvertidas del tema del embarazo. Este es el caso del polémico médico y artista, Gunther von Hagens, conocido por aplicar el efecto de la plastinación a cadáveres; en una de sus cuestionadas creaciones muestra a una mujer reclinada en cuyo interior se hace visible un feto de ocho meses.

El debate se centra entre los que piensan que este tipo de experimentación supone una meritoria aportación a los estudios médicos, y los que se plantean si es éticamente correcto realizar exposiciones con este macabro muestrario, y ganar dinero con ello. A pesar del revuelo que provocan, lo cierto es que estas exhibiciones son un éxito de asistencia de público, especialmente joven e infantil, y en su defensa encontramos a los que opinan que estamos ante una forma interesante de desdramatizar el tema de la muerte y al mismo



img. 5



img. 6



img. 7

⁴ Ottawa, National Gallery of Canada

tiempo contemplar con cierta fascinación morbosa la conformación de nuestra propia anatomía despojada de la piel.

La posibilidad de que este tipo de obras sean la base de la producción de un artista, se debe a la aceptación de lo monstruoso, de lo feo y lo grotesco como categorías estéticas.

La norma general es que el artista represente con respeto a aquellos que sufren algún tipo de malformación, como hizo José de Ribera en 1642, cuando retrató a un muchachito patizambo, o con el pie varo⁵. La sabiduría y buen hacer del pintor se refleja también cuando dignifica al ser humano que habitaba en esos cuerpos atrofiados. Entre los llamados milagros de la naturaleza, y que fueron objeto de curiosidad o diversión a modo de bufones, encontramos los que Fernando Bouza describe en una de sus obras locos, enanos y hombres de placer. Compradas, vendidas o regaladas, estas personas eran habitualmente parte del personal al servicio de reyes y nobles, dentro de los diversos centros de poder europeos⁶.

En 1474, Andrea Mantegna incluyó a la enana Cecilia, o Paola, entre los miembros de la corte de Ludovico II Gonzaga, que aparecen retratados en la Cámara de los Esposos, del palacio ducal de Mantua. Al servicio de Cosme de Medici encontramos al enano Morgante, inmortalizado sobre todo por el retrato doble que le hizo desnudo el pintor Agnolo Bronzino hacia 1553, hoy en el Palacio Pitti en Florencia.

En 1600, Agostino Carracci, en una pintura notable, hizo el retrato triple de Arrigo el Velloso, Pietro el loco y el enano Amón, todos pertenecientes a la corte de Parma, hoy en el Museo de Capodimonte en Nápoles.(imágenes 10 a 12)

En España, Velázquez retrató a prácticamente todos los prodigios de la naturaleza que pululaban por el viejo Alcázar de los Austrias, y para Carreño de Miranda posó en 1680, vestida y desnuda, Eugenia Martínez Vallejo, la pobre niña llamada La Monstrua o La Niña Gigante, aquejada de síndrome hipercortical, por lo que pesaba unos 70 kilos con apenas 5 o 6 años⁷.

En la época contemporánea, el cine y la televisión han incluido a personas aquejadas de enanismo en películas destinadas generalmente al público infantil y juvenil, como las distintas versiones que se han hecho del cuento de Blancanieves; ocuparon papeles protagonistas en Willow (Ron Howard, 1988), así como en las trilogías de El señor de los Anillos (Peter Jackson, 2001, 2002, 2003), o del Hobbit (Peter Jackson, 2012, 2013, 2014).

En cuanto a series de televisión, un ejemplo inquietante en el baile del enano en la serie Twin Peaks, (David Lynch y Mark Frost, 1990-1991), o el caso del actor Peter Dinklage, que interpreta el papel de Tyrion Lannister en la exitosa serie Juego de Tronos (desde el estreno de la primera temporada en 2011).

Hay que tener en cuenta que algunos artistas han sufrido igualmente algún tipo de dolencia, como es el caso del particular enanismo de Toulouse Lautrec (1864-1901), o las tremendas malformaciones del cuerpo de María Blanchard



img. 8



img. 10



img. 11

⁵ Museo del Louvre, París

⁶ BOUZA, F. Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias. Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1991

⁷ Todas estas obras, incluida la de Sánchez Cotán, se pueden contemplar en el Museo del Prado de Madrid

(1881-1932), debidas a una desgraciada caída de su madre cuando se encontraba en un avanzado estado de gestación, y que marcaron de forma dramática la vida personal de ambos.

A caballo entre la mofa y la apreciación científica, las mujeres barbudas, es decir, aquejadas de hirsutismo, fueron representadas mostrando su singular particularidad por maestros de nuestra pintura, como Sánchez Cotán, quien retrató en 1590 a Brígida del Río. Por su parte, sabemos que Helena Antonia de Lieja estuvo al servicio de la reina Margarita de Austria en Madrid, y aunque no conocemos el autor de su retrato, debió posar para el artista hacia 1622, luciendo su poblada barba con toda naturalidad⁸. (imagen 13)

Sin embargo, el más conocido ejemplo de este fenómeno es sin duda Magdalena Ventura, que fue retratada en 1631 en Nápoles por José de Ribera, a petición de quien ostentaba entonces el cargo de virrey, don Fernando Afán de Ribera y Enríquez, III Duque de Alcalá. Aparece Magdalena con su marido, y amamantando al hijo que sorprendentemente tuvo cuando contaba con 52 años de edad.

Una variedad del fenómeno de una anormal distribución del vello en el cuerpo, es la llamada hipertrichosis, conocida como síndrome de Ambras, o síndrome del hombre lobo.

Lavinia Fontana pintó en 1583 el retrato de Antonietta Gonsalvus⁹, una niña de 12 años de edad, aquejada de esta patología. Es un mal genético, y se lo transmitió su padre, Petrus Gonsalvus, un canario que alcanzó cierta notoriedad en la corte de Enrique II de Francia, y que padecía igualmente ese extraño síndrome. (imágenes 14 y 15)

En el siglo XIX contamos con registros fotográficos de personas como Alice E. Doherty, conocida como la chica lanuda de Minnesota; de Julia Pastrana, alias La indescriptible, de origen mexicano¹⁰; o del joven Fyodor Yevtishchev, al que llamaban Jo-Jo, el chico con cara de perro, todos ellos analizados por los distintos efectos de la hipertrichosis había provocado en sus cuerpos. (imágenes 16 a 18)

En ese siglo, las personas aquejadas de deformaciones severas fueron por lo general objeto de exhibición circense para satisfacer la fascinación o curiosidad morbosa del público, mostrando lo que ellos consideraban un talento, y que al menos les daba la oportunidad de ganar dinero de una forma digna.

Las fotos que Charles Eisenmann hizo en su estudio neoyorkino de este repertorio de seres singulares, que trabajaban en circos como el Barnum & Bailey, son un testimonio excepcional en el que encontramos siameses, mujeres camello, hombres palillo, el hombre langosta, etc., que también podemos contemplar en la película *Freaks!* que Tod Browning dirigió en 1932. (imagen 19)

El cine ha llevado igualmente a la pantalla otros casos reales de personas con deformidades físicas severas, como el de John Merrick, (imagen 20) en la impactante película *El hombre elefante* (David Lynch, 1980), o la historia de Roy Lee “Rocky” Dennis, en la película *Máscara* (Peter Bogdanovich, 1985), un chico aquejado de displasia craneodifisal

o leontiasis ósea, una enfermedad rara que provoca que se acumule calcio en el cráneo y en la cara, deformándola, y ocasionando generalmente la temprana muerte del paciente. De hecho, Roy falleció a los 16 años de edad. (imagen 21)



img. 12



img. 13



img. 14

⁸ La pintura se encuentra en el Museo Nacional de Wroclaw, Polonia

⁹ El retrato de Antonietta se conserva en el Castillo de Blois, y el de su padre, de autor desconocido, en el Museo de Historia del Arte de Viena.

¹⁰ GODÍNEZ HERNÁNDEZ· Julio I· “La increíble y triste historia de Julia Pastrana” en Revista Quo· nº 187· mayo de 2013



img. 15



img. 16



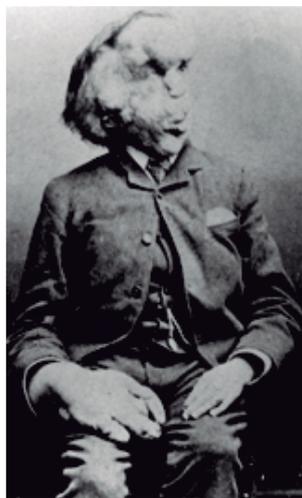
img. 17



img. 18



img. 19



img. 20

Hasta ahora hemos visto solo algunos de los numerosos casos de rarezas físicas que han sido reflejadas en los distintos lenguajes del arte. Pero ¿qué sucede cuando el artista utiliza conscientemente su propio cuerpo como superficie en la que plasmar sus creaciones?

Algunos autores han llevado a sus obras alguna circunstancia dramática de sus vidas, como cuando Van Gogh se autorretrata tras haber perdido una oreja, al parecer a causa de una violenta disputa con el también pintor, Gauguin.

Frida Kahlo pintó su espalda abierta y sangrante cuando se tuvo que someter a numerosas intervenciones quirúrgicas derivadas de un terrible accidente que sufrió en su juventud.

La polifacética artista neoyorkina Hannah Wilke (1940-1993), una de las primeras representantes del feminismo artístico, se inspiró en el cáncer que padeció su madre a finales de los años 70 del siglo XX para realizar una serie de obras a modo de memento mori. Años más tarde, cuando a ella le diagnosticaron la misma enfermedad, realizó para su serie más íntima, titulada *Intra Venus*, esculturas, miles de fotografías y numerosos vídeos, en los que a modo de terapia, fue registrando los cambios que iba sufriendo su cuerpo durante los seis últimos años de su vida. (imagen 22)

Pero nosotros queremos hacer una breve referencia a las ocasiones en las que el artista utiliza el cuerpo como objeto artístico, realizando una serie de intervenciones sobre el mismo, a veces violentas, buscando nuevas formas de crear, de comunicar, de expresar o transmitir, en oposición al arte tradicional. Este es el caso, por ejemplo, del Accionismo Vienés de los años 60 del siglo XX, en el que artistas como Gunter Brus, Otto Muehl, Herman Nitsch o Rudolf Schwarzkogler, quienes sin formar un grupo propiamente dicho, reivindicaron la vinculación del contenido de la creación artística a una serie de conceptos como acción, revolución o destrucción¹¹. (imagen 23)

Se mezclaron en sus obras de forma intencionadamente agresiva, vulgar y grosera, el uso de la sangre de animales sacrificados derramada sobre cuerpos humanos, la simulación de mutilaciones y heridas, aderezando todo ello con una fuerte carga sexual. En este sentido, algunos artistas del llamado Body Art más extremo mantuvieron algunos de esos postulados, realizando intervenciones directamente sobre el cuerpo cargadas de violencia, mediante laceraciones, incisiones con objetos cortantes o punzantes, quemaduras, cortes con vidrios rotos, etc.

La investigación o exploración de las posibilidades expresivas que tiene la alteración dolorosa del propio cuerpo, ha llevado a artistas como Gina Pane (1939-1990) (imagen 24), Marina Abramovic (1946), David Nebreda (1952) (imagen 25) o Catherine Opie (1961), a infligirse heridas de todo tipo para mostrar su cuerpo sangrante¹². (imagen 26)

Ese proceso creativo se fotografía formando series o se registra en vídeo. Se trata de performances cargadas de simbolismo en las que a modo de mártires laicos, los artistas parecen sacrificar su cuerpo al arte para mostrar su particular talento.



img. 21



img. 22



img. 23

¹¹ SOLÁNS, Piedad. *Accionismo vienés*. Donosita- San Sebastián, Nerea, 2000

¹² NEAD, Lynda. *El desnudo femenino: Arte, Obscenidad y Sexualidad*. Tecnos, 1998



img. 24



img. 25



img. 26

Estamos ante acciones bizarras en las que el creador ya no representa algo externo a él, sino que demuestra su destreza artística experimentando directamente sobre su cuerpo u ocasionalmente sobre el de otros. El lienzo se hace orgánico en forma de piel de medidas limitadas, único e individual, pero con múltiples posibilidades plásticas que explorar.

Utilizando cuchillas de afeitar, clavos, agujas, u otros materiales cortantes, laceran su cuerpo, lo cortan, lo punzan o lo perforan. El verter sangre y utilizarla para escribir, pintar, empapar o manchar, es una consecuencia habitual de estos nuevos rituales, y puede tener diversas lecturas o enunciar sutiles metáforas.

Esas prácticas pueden recordar las escarificaciones que se llevan a cabo en diferentes culturas africanas, americanas o de Oceanía, si bien el sentido y significado por el que las realizan sea absolutamente diferente en aquellas, ya que pueden ser reflejo de estatus social o jerarquía, fortaleza o simple intención decorativa. El equivalente a ello en el ámbito occidental podrían ser el tatuaje, el piercing o los dilatadores para las orejas.

La automutilación es sin duda la acción más extrema a la que puede llegar una persona, y si bien se presenta como una actividad artística, cabe preguntarse si estamos ante un hecho creativo o la manifestación de una mente enferma. La automutilación tiene su reflejo en el cine en la película de 2001 *La pianista*, de Michael Haneke.

Dado su alto índice de impacto en el público, la automutilación se ha llegado a utilizar como forma de protesta política. Este es el caso del artista ruso Piotr Pavlenski (1984). Su modus operandi ha consistido hasta ahora en desnudarse en un lugar público y agredirse, bien seccionándose el lóbulo de una oreja con un gran cuchillo, clavándose el escroto a un adoquín en la Plaza Roja de Moscú o cosiéndose la boca, para denunciar una situación injusta o apoyar una causa en la que cree. (imagen 27)

Una importante artista conceptual y multidisciplinar, la cubana Ana Mendieta (1948-1985), deformó su rostro aplicándolo a un cristal para denunciar la situación de mujeres sometidas a la violencia de género, e irónicamente, murió de forma violenta con solo treinta y seis años (su marido y principal sospechoso, el escultor Carl Andre, fue absuelto, lo cual provocó una enorme polémica)¹³. (imagen 28)

El discurso estético abarca otras formas de expresión, como las que protagoniza la veterana artista francesa conocida como Orlan (1947), cuyas radicales performances se traducen en intervenciones quirúrgicas mediante las que modifica la conformación de su rostro. (imagen 29)

Pero no se trata de operaciones al uso, puesto que ella controla y dirige todo el proceso médico. El quirófano se convierte en un espacio dramático o escenario en el que se va a producir la metamorfosis, y ella decide el vestuario y la música, la situación de la cámara, etc.

A través de una serie de intervenciones puntuales, Orlan vive un proceso continuo de metamorfosis. El bisturí pasa así a formar parte del instrumental del artista, junto al pincel o el cincel.



img. 27



img. 28



img. 29

¹³ RUIDO, María. Ana Mendieta. Donosita- San Sebastián, Nerea, 2002

El fotógrafo Jerome Abramovitch (1977), modificó también sus facciones mediante la inyección de una solución salina, deformando particularmente su frente. La publicación de esta acción estimuló a numerosos imitadores a efectuar la misma operación, colgando todo el proceso en distintas redes sociales. Jerome se ha amputado también una falange del dedo meñique y manipuló lo que quedaba del dedo de modo que pudiese atornillarse diversos objetos en el mismo. (imágenes 30 y 31)

La artista japonesa Ryoko Suzuki (1970), procedió a impregnar tiras de tripa de cerdo en su propia sangre para atar con ellas partes de su cuerpo, desde la cabeza a las extremidades, pero con tal fuerza que en ocasiones rasgaban la piel. El resultado de ese estrago quedó registrado en su serie fotográfica titulada *Bind*, de 2001. (imagen 32)

Realizar ese embalaje tortuoso simbolizaba para ella su paso de la pubertad a la madurez, dotando así a la composición de un complejo trasfondo psicológico y sexual. En la red surgieron imitadores de esta acción, y en cierto modo, encontramos también una conexión entre la acción de la japonesa y la obra del español Dino Valls (Zaragoza, 1959) titulada *Filum*, de 2013, o la portada del último trabajo de Madonna, titulado *Rebel Heart* (2015). (imágenes 33 y 34)

La joven fotógrafa italiana Giorgia Napoletano (1991), utiliza su imagen para crear ambientes a blanco y negro, en los que su cuerpo se desintegra, se corrompe o se transforma de forma digital en algo irreal pero que aún recuerda a un ser humano. Se trata de creaciones que tienen ecos de la figuración surrealista o de las vanitas barrocas. (imagen 35)

La simulación de la profanación o la destrucción del cuerpo a base de imágenes descabelladas que parecen producto de una pesadilla, tiene dos singulares representantes que tienen creaciones similares. Por un lado están las obras del artista americano Daniel Joseph Martínez (1957), y por otro, las series fotográficas de la española Soledad Córdoba (Avilés, 1977).

Daniel Joseph Martínez, nos presenta montajes entre los que podemos asistir a la ejecución de un hombre, que recibe un disparo en la sien, o ver al propio artista extraer vísceras de su cuerpo abierto, e incluso autorretratarse con la garganta seccionada.

Por su parte, Soledad Córdoba, en su serie *El cuerpo* (2002/5) efectúa una exploración parecida a la del anterior artista, mostrando su cuerpo cruelmente lacerado, del que surgen hilos negros a modo de entrañas, e igualmente, simula en algunas fotografías que tiene el cuello seccionado. (imágenes 36 a 38)

Otros creadores se caracterizan para interpretar las múltiples personas que les gustaría ser, como es el caso de Cindy Sherman (1954). A través de sus fotografías puede vivir en un instante congelado la vida de mujeres de toda condición social o época que se le ocurran, protagonizar obras de arte que aprecia, o aparecer en diferentes situaciones presentadas a modo de fotogramas de película. En rigor, no se trata de autorretratos, sino de retratos de estereotipos de mujeres, a veces sometidas a algún tipo de violencia o fallecidas¹⁴. (imagen 39)



img. 30



img. 31



img. 32

¹⁴ GUASCH, Anna María. *Autobiografías visuales*. Siruela, 2009

Para finalizar nuestra exposición, sabemos que el final de nuestro ciclo vital es la muerte del cuerpo. Aunque excedería la extensión de este trabajo hacer una relación de los artistas que han reflejado este asunto en sus obras, nos gustaría destacar la obra del fotógrafo americano Joel-Peter Witkin (1939). Representante de lo que muchos han calificado como arte degenerado, Witkin organiza composiciones a blanco y negro con restos humanos a modo de bodegones, o recrea cuadros famosos de la historia del arte con personas que sufren anomalías físicas severas, hermafroditas, enanos, lisiados, cadáveres, etc. El resultado es perturbador, y causa tanto rechazo como morbosa atracción en el espectador. Lo que es seguro es que jamás deja indiferente. (imagen 40)

Sus fotografías abren el debate entre la profanación, lo asqueroso, lo moral, lo ético, etc. Nada tan perturbador como enfrentarnos a la única verdad que conocemos, la muerte, a través de esos montajes de pesadilla, realizados con miembros humanos que se almacenan en las morgues, y que nadie ha reclamado.

Carecen del sentido de los retratos post mortem del siglo XIX, no tienen la poesía de las vanitas y apenas transmiten el mensaje de un memento mori, y sin embargo es un artista que cuenta con el reconocimiento de miles de seguidores en todo el mundo. Hay quien piensa que el escándalo que provocan sus obras le sirve de publicidad, y eso lleva a que sus creaciones se conozcan y se vendan (son muchos los artistas que son acusados por el mismo motivo, como es el caso del fotógrafo Nobuyoshi Araki (1940), de quien se dice que con sus obras incita a la violencia sexual contra las mujeres, pero se trata de una polémica que no es objeto de este trabajo¹⁵. (imagen 41)

Para finalizar solo reconocer que las posibilidades de estudio del cuerpo como inspirador de obras de arte son múltiples, pero creemos haber realizado una aproximación lo suficientemente significativa a una parte de las mismas que hemos considerado de especial relevancia.



img. 33



img. 34



img. 35

¹⁵ CRUZ LICHET, Virginia de la. "Más allá de la propia muerte. En torno al retrato fotográfico fúnebre", en BOZAL, Valeriano (ed). Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2005, p. 163



img. 36



img. 37



img. 38



img. 39



img. 40



img. 41

Bibliografía

- AZNAR, Sagrario. El Arte de Acción. Donosita- San Sebastián, Nerea, 2000
- BARTHES, Rolan. La cámara lúcida. Barcelona, Paidós, 2009
- BOUZA, F. Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias. Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1991
- CRUZ Y HERMIDA, J., Las Matronas en la historia desde la mitología a nuestros días, Plaza Ed., Madrid, 2007
- CRUZ LICHET, Virginia de la. "Más allá de la propia muerte. En torno al retrato fotográfico fúnebre", en BOZAL, Valeriano (ed). Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2005, p. 163
- GODÍNEZ HERNÁNDEZ, Julio I. "La increíble y triste historia de Julia Pastrana" en Revista Quo, nº 187, mayo de 2013
- GUASCH, Anna María. Autobiografías visuales. Siruela, 2009
- NEAD, Lynda. El desnudo femenino: Arte, Obscenidad y Sexualidad. Tecnos, 1998
- NÚÑEZ, Marina. El fuego de la visión. Catálogo de la Exposición. Sala Alcalá 31. Comunidad de Madrid, 2015
- POLLIT, J.J. Arte y experiencia en la Grecia clásica. Xarait, Bilbao.1984
- SOLÁNS, Piedad. Accionismo vienés. Donosita- San Sebastián, Nerea, 2000

ROSAURA NAVAJAS SECO
Universidad Complutense de Madrid

PATRICIA ROCU GÓMEZ
Universidad Complutense de Madrid

Afirmación del yo corporal a través de un programa de mejora del autoconcepto en universitarios/as.

Affirmation of body identity through a program for the improvement of self-esteem in University students.

Resumen

La aplicación de un programa Expresivo Corporal en universitarios/as para mejorar su nivel de auto-concepto ha demostrado que causa unos efectos beneficiosos en su rendimiento académico, al igual que llegan a tener un concepto corporal más ajustado sobre sus limitaciones, sus capacidades y las posibles competencias a desarrollar. El trabajo consciente del cuerpo a través de la valoración de tareas que miden el nivel de motivación al realizarlas, la competencia percibida y la creencia de autoeficacia en sus intervenciones corporales hacen que el sujeto valore y sienta más su cuerpo por el carácter que tiene la actividad de compromiso personal de autoevaluación de su proceso. El tipo de evaluación que hace el sujeto es cualitativa y cuantitativa sobre las sesiones realizadas, por lo que está obteniendo una información constante de cómo su cuerpo mejora en su proceso de consciencia corporal a nivel intrapersonal, pero también a nivel interpersonal.

Se analizan las respuestas corporales frente a situaciones que se plantean donde el alumnado tendrá que enfrentarse consigo mismo y en ocasiones a un público, capacitándole para saber resolver situaciones que se le plantean para mejorar tanto su discurso y romper con el miedo escénico, como presentar una imagen acorde a la realidad en cada momento. Los trabajos en grupo, y las estrategias para conseguir mejorar en habilidades y ser más competentes corporalmente, hacen que el alumnado mejore sus capacidades y se sienta más seguro, reafirmando sus competencias, potenciando aquellas que no conocía y fortaleciendo aspectos de inseguridad y miedos que se presentan en la vida real. Por lo tanto se traduce en un mayor conocimiento corporal, no solo desde el punto de vista de imagen y presencia, sino de relación con el medio, asegurando una mejora de percepción corporal, de comunicación y expresión corporal y una mayor afirmación y conocimiento de su yo.

Palabras clave: Cuerpo-autoconcepto; Competencia expresivo-corporal; Afirmación yo-corporal

Abstract

The use of a specific program of body-expression for University students has proved to have a beneficial effect on their academic performance, at the same time that has helped them acquire a more precise body concept of their limitations, skills and possible proficiencies to develop. The conscious work with the body by means of drills that measure the level of motivation when executed, the perceived skill and the belief of self-efficiency of their body interventions, make the subjects assess the value of their bodies and their liking, because of the personal compromise involved in the self-evaluation during the process. The type of evaluation the subject makes is both qualitative and quantitative over the sessions, so that s/he is receiving constant information on how the body improves in its process of body-conscience, both intra- and inter-personally.

Body responses are analyzed to proposed situations where the student will have to face her/himself, and sometimes an audience, qualifying them to solve situations that are usually met, in order to improve their discourse and also overcome the stage-fright, so as to offer an image according to each moment's reality. Group work and strategies to increase personal capacities in order to be more bodily competent, make the students improve their capacities, reassuring them, making them more self-confident. All this translates into a better body knowledge, not only from the point of view of their appearance and image, but also in the relation with their surroundings, assuring an improved body perception, communication and body expression, and a better knowledge of their self.

Keywords: Body – self-concept; body-expressive skills; body-self affirmation

INTRODUCCIÓN

Según William James (1892), uno de los pioneros filósofos de la psicología contemporánea en el estudio del autoconcepto, ya se contempla la idea de lo importante que es integrar trabajos donde se hable del ser humano desde una perspectiva amplia que abarque, la conciencia, vivencias, experiencias, sensaciones y las consecuencias que derivan de estas en una persona.

Las ciencias que toman parte en el autoconcepto son múltiples, tantas que tengan relación con el campo de la filosofía, antropología, psicología y otras que al igual interactúen en contenidos relacionados con los comportamientos, las acciones, las manifestaciones corporales y las adaptaciones que surgen en el medio (Johnson y Henley, 2013).

Es interesante cómo James habla de distintos “mi”, el social, el material, incluyendo también el mí espiritual. En el mí social se configura nuestro yo a partir de los otros, en el mí material, se toma el cuerpo como la posesión más preciada, foco central donde se representa una diana en la que van a parar todas las miradas y las atenciones de los que nos rodean, por ello es un cuerpo que hay que cuidar. Por último, el mí espiritual se centrará en factores más introspectivos del individuo como son los sentimientos, aptitudes, aspiraciones, facultades, así como su moralidad y todo lo que esta abarca. El psicólogo estadounidense afirma que el hombre siempre intentará enriquecer la imagen que los demás poseen de él para acrecentar su autoestima, lo que va a desembocar en distintas conductas en el individuo. El nivel de éxitos que tenga será directamente proporcional al nivel de autoconcepto tanto positivo como negativo.

El autoconcepto se puede definir como un sistema donde las creencias, los valores, las vivencias, están presentes y hacen que se forje una idea de sí mismo personalizada (Purkey, 1970).

Para Shavelson, Hubner y Staton (1976), es importante el ambiente y la relación de éste con el individuo y las posibles interpretaciones que desarrolle para la creación de un tipo de autoconcepto u otro. La importancia del feedback como generación de percepciones, sobre todo dentro del campo perceptivo corporal.

Para encontrarse en un buen estado de equilibrio personal, es importante la incorporación de estrategias que potencien ideas positivas para tener un autoconcepto ajustado a las características de cada sujeto. Por lo tanto el proceso de constitución del autoconcepto es selectivo y tiene componentes de tipo inventivo y creativo según Segal (1988).

Según García (2003) y en la misma línea, el autoconcepto está íntimamente relacionado con la personalidad ya que funciona como instrumento de unidad y guía la conducta del individuo. Tiene carácter multidimensional y se organiza de forma jerárquica con lo que sus autopercepciones van desde un nivel concreto y conductual a otro abstracto y general. Los autores consideran el autoconcepto como una organización del conocimiento respecto a uno mismo, donde se trata de mantener coherencia entre las informaciones externas y el filtro personal de lo que uno piensa de sí, utilizando sesgos cognitivos según experiencias. El individuo autorregula esas percepciones y así ejerce unos roles determinados a lo largo de la vida que se basan en creencias y valores.

Por otra parte, González y Criado del Pozo (2007) estiman que en el autoconcepto la opinión personal sobre el aspecto corporal de apariencia, las habilidades que uno tenga tanto físicas, psicológicas como sociales y la propia conducta determinará la representación de lo que cada sujeto piensa sobre sí mismo (González Pérez y Criado del Pozo, 2007).

Frente a los modelos unidimensionales del autoconcepto, se plantea la multidimensionalidad de éste y la importancia de trabajar en diferentes sentidos y perspectivas. Es interesante el modelo de Shavelson, Hubner y Stanton (1976) que hace crítica al modelo Rosenberg (1979) donde todos los ítems tienen el mismo peso y valor. El modelo multidimensional donde cada constructo tiene su valor y existen jerarquías.

Marsh y Shalveson (1985), se llega a la conclusión de que el autoconcepto realmente se divide en varias subescalas o grupos específicos, que debemos conocer para poder trabajar sobre el término autoconcepto. Los autores consideran necesario definir mejor e interpretar en profundidad el autoconcepto, antes de analizar éste respecto a otras variables. Por lo tanto existirán distintos autoconceptos según el campo donde se esté trabajando. Autoconcepto físico, social, emocional, familiar, etc. Tantos como constructos vayan apareciendo en la vida de una persona.

El modelo de Harter (1988,1996,1999), es importante porque engloba tanto la perspectiva unidimensional, como la multidimensional, dando importancia a la Autovalía global y hace una evaluación de las competencias percibidas como dimensiones. Ha desarrollado su trabajo en distintos ámbitos como es en educación, salud, familia, problemas drogadicción. Sus investigaciones son numerosas y considera que a pesar de trabajar en la multidimensionalidad, cada constructo de forma independiente tiene gran peso para poder ser investigado de forma independiente. Por ello otros autores trabajan los distintos autoconceptos según intereses, como es el caso de Esnaola, Goñi y Madariaga (2008), que analizan la multidimensionalidad del autoconcepto centrándolo en sus dimensiones físico, personal, social y académico.

Por lo tanto siguiendo a las líneas teóricas, también nuestras prácticas han tenido el carácter de esta multidimensionalidad sobre el autoconcepto y la afirmación del yo en nuestro alumnado, donde se trabaja desde varias perspectivas que están relacionadas con las creencias y valores sobre la competencia, la motivación y la valoración de sus tareas.

APLICACIÓN DEL PROGRAMA Y SU CONTENIDO CORPORAL

La idea se origina por la necesidad de optimizar contenidos y que las clases fueran productivas para el alumnado desde distintos puntos de vista, no solo desde el académico con sus programas, sino desde el aprendizaje de estrategias para su futuro profesional, y de forma transversal trabajar la conciencia corporal para el fortalecimiento personal y la relación con el medio y con los compañeros/as.

Este programa está enfocado al autoconcepto pero se basa en su mejora a través de aspectos muy implicados con la emoción y las vivencias que se desarrollan en el aula a través de un trabajo corporal profundo. Por ello casi todo el

programa está diseñado en la práctica y en la vivencia que es la que hace que los aprendizajes no solo sean más fáciles y significativos, sino que también le encuentren sentido de utilidad tanto en su presente, como su futuro a nivel personal y profesional.

Es un programa que encuentra su fundamentación en el día a día de la experiencia de un docente en interacción con su alumnado, donde a través de la observación y el trabajo de campo continuado ha podido ir cambiando y mejorando estrategias para que su alumnado aprenda haciendo, y reflexione sobre su práctica y focalizar la mirada sobre la presencia del cuerpo y su forma de proyectar la corporalidad en el aula.

La importancia que se le da a un programa tiene que ver con los éxitos que a través de él se han podido conseguir por parte de todos los integrantes del escenario educativo. La experiencia nos dice que trabajar en una clase donde se tiene en cuenta temáticas relacionadas con la emoción-cuerpo y la generación de climas cómodos y estables produce en el alumnado una sensación de bienestar que motiva e implica al alumnado para que siga disfrutando de los aprendizajes. Este éxito se ha observado año tras año y comprobado a través de la experiencia de muchos alumnos y alumnas que han podido expresar el interés por la asignatura y por lo que ha aportado a nivel personal, no solo para su futuro profesional, sino para su vida personal.

El aspecto relacional a través del cuerpo, la vivencia de situaciones con el grupo cuerpo-interacción, la importancia de generar ambientes de comunicación, el trabajo consciente corporal y su significado expresivo-comunicativo es fundamental en el trabajo sobre la mejora del autoconcepto. Experiencias que son gratificantes, donde el aprendizaje es fluido y la motivación es elevada, está directamente relacionado y es proporcional al nivel de interés y ganas por seguir trabajando en esas temáticas, contenidos o líneas.

Toda influencia positiva que nace de la motivación interior de querer aprender y sentir la práctica como elemento integrador y vivencial como experiencia que aporta nuevas sensaciones en ambientes estables, podríamos decir que es la clave y eje vertebrador en el aula para trabajar en la mejora del autoconcepto sobre todo si se enfoca sobre un trabajo corporal-vivencial.

Este programa intenta unir la experiencia junto con el conocimiento que da la práctica, se basa en la reflexión consciente de todo lo vivenciado a través del cuerpo-consciente, y trabaja la comunicación grupal para que las ideas individuales sean expresadas en el grupo y que sean compartidas por todos y todas.

La importancia de que esté presente tres dimensiones como son la comunicativa, expresiva y creativa hace que el programa tome un sentido amplio para el trabajo y enriquecimiento de la persona. Proponiéndose tareas orientadas a la mejora del autoconcepto donde se trabaja en distintos ámbitos el personal, físico, social y afectivo poniendo énfasis en el cuerpo como herramienta principal de trabajo en el aula.

APLICACIÓN EN UNIVERSITARIOS/AS

Objetivo.-Uno de nuestros objetivos principales está en que nuestro alumnado sea consciente de la importancia que tiene la presencia corporal en las aulas como docentes, esa consciencia corporal es trabajada con actividades que proporcionan contenidos íntimamente relacionados con la

imagen corporal en el aula, comportamientos y actitudes corporales, personalidad y corporalidad, lenguajes y códigos comunicativos en la interacción en el aula y cuerpo, el poder corporal, las formas corporales comunicativas más utilizadas y creencias y su transmisión corporal.

FICHA PARA EL ESTUDIANTE:

Para cumplir nuestro objetivo y trabajar todos los contenidos enunciados respecto al cuerpo, se proporciona cien fichas a cada alumno/a que serán completadas a lo largo de la asignatura. En estas fichas se incluye en la fase en la que estamos Expresivo-Corporal (fase de sensibilización de la Expresión Corporal o fase de contenidos específicos), en la dimensión en que se aplica el trabajo corporal, es decir dimensiones expresivas, comunicativas y creativas. Incluye el tipo de contenido de Expresión Corporal, y el contenido sobre Competencia Emocional. Y lo que es la descripción de la actividad, objetivos que persigue esa actividad y posibles observaciones y metodologías utilizadas.

Por lo tanto el alumnado tendrá una visión muy completa de todo lo que hace y deja registrado. Esa parte metodológica y de orden descriptivo de la actividad, se complementa con la parte de valoración de ésta al final de la ficha, dando un completo significado a la tarea para que tengan conciencia de la importancia de entender el por qué se aplican estos ejercicios y el sentido que tienen para llegar a una transformación de conciencia corporal y de autoconocimiento del yo.

NOMBRE Y APELLIDOS: N° ACTIVIDAD: N° SESIÓN:				
Fase	* Fase de sensibilización (Hasta la actividad 27) * Fase de contenidos específicos (de la actividad 28-100)			
Dimensión	Ex.	Co.	Cr.	Casillas de las dimensiones: (Ex) Expresiva, (Co) Comunicativa, (Cr) Creativa. Casilla de contenido: se pone al número de contenido que pertenece en cada dimensión.
Contenido				
NOMBRE DE LA ACTIVIDAD Pertenece al título de la actividad. Personalizado por el alumnado				
DESCRIPCIÓN DE LA ACTIVIDAD: En esta casilla se describe la actividad (personalizado por el alumno/a). Tendrá el alumnado que personalizar su descripción aunque se han dado unas pautas a seguir a principios de curso.				
OBJETIVOS: Los objetivos que cada actividad persigue (personalizado por el alumno aunque con intervención del docente en ocasiones). El docente a veces interviene diciendo el objetivo a modo de ejemplo y guía.				
OBSERVACIONES: Se incluyen todo tipo de observaciones y curiosidades que se dan en la clase en forma objetiva sin juicios personales, donde entran anécdotas, explicaciones del docente o intervenciones del alumnado.				
DIMENSIONES	1-5	CAUSAS POR LAS QUE SE DA ESA PUNTUACIÓN (¿Por qué?)		
Motivación		En las tres dimensiones se trabaja expresando los sentimientos de cada actividad realizada, aquí sí entran juicios personales.		
Valoración de la tarea		Del 1-5 tendrán que poner en cada casilla, indicando el 1 baja, y el 5 alta.		
Creencia de autoeficacia		Todas las dimensiones tendrán que ser valoradas tanto cualitativamente como cuantitativamente.		

En estas fichas se incluyen por un lado la parte de contenidos expresivo corporales y por otra parte el desarrollo de la competencia emocional que es trabajada desde la conciencia corporal y sus múltiples facetas en interacción con el medio.

En la ficha se puede observar las tres dimensiones que el alumnado tiene que evaluar de una forma tanto cualitativa, como cuantitativa cada vez que realice una actividad. De esta forma estamos haciendo consciente nuestras formas corporales.

Cuando se mide el nivel de **motivación**, el alumnado recoge las **sensaciones corporales** que le produce la actividad y el por qué se motiva con ella. Como se siente nuestro cuerpo y cómo se expresa, cuando la motivación cambia de sentido. ¿Qué nos ocurre dentro de un cuerpo motivado, qué formas corporales son las que toma nuestro cuerpo en estados motivacionales positivos o negativos? ¿En qué estados nuestro cuerpo se encuentra tranquilo por la motivación?

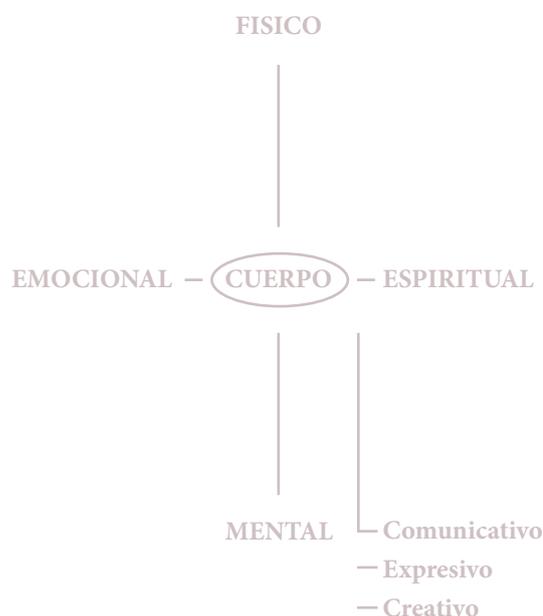
Cuando medimos nuestro nivel de **competencia corporal**, se hace consciente nuestras **capacidades y limitaciones corporales**. ¿Dónde están nuestras fronteras del miedo? ¿Cuáles son nuestras verdaderas capacidades y de qué depende nuestros potenciales? ¿Qué factores corporales son los que nos limitan, realmente son las competencias físicas o hay otras circunstancias? Un cuerpo triste, un cuerpo dañado, un cuerpo no querido, ¿se ve afectado para ser competente físicamente? Todas esas preguntas se plantean en el aula, para evaluar la conciencia del cuerpo y sus posibilidades en función de parámetros que no nos damos cuenta que pueden afectar. El alumnado al evaluar el nivel de eficacia en las actividades que realiza pone a prueba su imaginación y de relación entre variables que están presentes en las actividades que realiza día a día y observa los componentes que le puedan afectar.

Cuando medimos la **valoración de la tarea**, se hace un trabajo más aplicado a la profesión docente y su **utilidad práctica** en el aula, se pone al alumnado a prueba para que imagine si esa actividad es posible con alumnos y alumnas de primaria y si consideran que es una actividad útil. **Vivenciar la actividad** es una manera de conocer el ejercicio y si obedece a parámetros posibles para incluirlos en las actividades posibles en el futuro.

Al hacer una valoración de la actividad tanto numérica, como descriptiva, se hace el alumnado universitario consciente de la participación corporal y sus reacciones y consecuencias cuando se miden parámetros donde entra en juego la motivación, la eficacia en la competencia y el nivel de utilidad que se le da a la actividad, desde una visión corporal y sus manifestaciones.

VISIONES DEL CUERPO A TRAVÉS DEL PROGRAMA EXPRESIVO CORPORAL

El programa utiliza un trabajo progresivo y secuencial sobre el tratamiento corporal y su evolución a lo largo de todo el curso. Es importante entender que se trabajan muchas temáticas que al estar relacionadas con el cuerpo tienen su dificultad y necesitan de un tiempo para su tratamiento. Y vemos que el cuerpo no se da en soledad sino de la mano con todo lo que significa este en relación con el mundo. Así por lo tanto tenemos un cuerpo donde desembocan muchas dimensiones tales como (figura elaboración propia):



Se trabaja el cuerpo desde muchas visiones, de una forma transversal y consciente. El futuro docente debe ser una persona con fortalezas para ello una visión del cuerpo simplista no tiene cabida, el docente en el aula debe proyectar una imagen preparada, debe saber su nivel de actuación en presencia de su alumnado, pocas cosas se deben de dar por casualidad, esto no significa que sea un ser robotizado, pero sin embargo debemos conocer sus función. Esta función principal es la educar, y no solo se educa en la escuela con contenidos, ni con la palabra, sino que configuramos un todo en el que interviene un sinfín de circunstancias, situaciones, vivencias, personalidades, y demás que se expresan en un "cuerpo significativo". Este cuerpo que significa, lo hace por muchas razones, y el alumnado percibe las razones, siente la cercanía, siente el afecto, siente los modales, siente las maneras, siente como es tratado en definitiva. Por lo tanto el cuerpo y su representación en el aula podríamos decir que se personifica y proyecta como un zoom que es supervisado por el docente de forma rápida y clara.

Por ello en nuestro aula de Expresión Corporal trabajamos con:

* **Un cuerpo físico.**- Donde se trabajan actividades que inviten a la conciencia corporal, y a la imagen que podemos proyectar, se cuida no solo la imagen, sino cómo nos presentamos a nivel corporal (vestimenta, actitudes corporales, interacción corporal como el tacto hacia otros cuerpos como son los agarres, etc). No debemos de olvidar que nuestro alumnado futuro es de Educación Física.

* **Un cuerpo mental.**- Todo se hace consciente en nuestros trabajos y cuando es continuo y progresivo sobre la evaluación de todas las actividades, se está produciendo un proceso cognitivo y de transformación a medida que conocemos más de nuestro cuerpo y de su comportamiento.

* **Un cuerpo emocional.**- La Expresión Corporal, es un contenido altamente emocional, porque rememora experiencias del pasado, porque hace que proyectes tu interior hacia fuera, porque hace un trabajo introspectivo de la personalidad, porque se trabaja mucho las agrupaciones y la sociabilidad entre el alumnado. Es importante porque va elaborando el puzle de nuestro autoconcepto. Se obtiene un mayor conocimiento de nosotros mismos, cuando el docente que guía las actividades hace consciente cada trabajo que se realiza.

* **Un cuerpo espiritual.**- Al conectar continuamente con el cuerpo y todas sus posibilidades, el alumnado se va dando cuenta de que no solo estas actividades son buenas para ser conscientes de un cuerpo que sepa conectar con el exterior, a través de la conciencia interior. Sino que se establecen otras conexiones con el mundo de las creencias, de los valores, de los principios, de los juicios y de la manera de nuestra presencia en el mundo con los demás. Las acciones van teniendo su significado, las relaciones con los demás y nuestra manera de vivirlas según quién, va tomando forma según las actitudes que tenemos. Nuestra presencia en el mundo es más consciente y valoramos la importancia que tiene nuestro cuerpo y el significado tan amplio que tiene.

Todos estos cuerpos están interconectados, por eso la importancia de que el autoconcepto es multidimensional, no se puede entender separados unos cuerpos de otros, todo va en el "pack corporal", imagen, sentidos, actitudes, creencias, intuiciones, proyecciones, pensamientos, etc. Todos los cuerpos se dan en uno, el cuerpo físico es el que proyecta, y

los demás son los que ayudan a proyectar un cuerpo diferente según estos interactúen. El mundo de la comunicación, de la expresión y de la creatividad, ayudarán a que ese cuerpo se diferencie de otros por su manera de proyectar al mundo.

Las formas comunicativas, nos darán idea de qué tipo de símbolos utiliza cada ser humano para ser entendido, y qué maneras de transmisión de mensajes utiliza, su voz, la intensidad y tono de esta incluirán los diferentes cuerpos tratados con anterioridad. Los códigos vendrán en gran medida dados por la cultura y lo adquirido como comunicativo a lo largo de su vida.

Lo expresivo, formará su individualidad, su manera de presentarse al mundo donde vuelve a estar presente todos los cuerpos mencionados. Nuestras partes corporales expresan de forma consciente, por ello la importancia de realizar este tipo de actividades para hacer consciente lo inconsciente. Siempre hay que dejar una puerta abierta a la improvisación, no se está en contra ni mucho menos de ello. Pero en el campo educativo, tiene otro matiz la comunicación con nuestro alumnado.

No puede faltar la parte **creativa** en nuestro cuerpo, de ahí que en este cuerpo creativo, se incluya todo la que nace de los pensamientos divergentes, de la innovación y los propósitos de un cuerpo renovado, dispuesto a cambios y evolución de sus significados, lo que ayer valió hoy posiblemente no tenga el mismo significado. Es importante potenciar que el cuerpo está en constante evolución, y que las creencias que pesan como una losa se modifican, siempre nuestro cuerpo mental debe actualizarse, resetear y limpiar para crear nuevas formas de encontrarnos en la vida. La reinención del cuerpo y la aceptación de cambios es fundamental para crecer.

CONCLUSIÓN

La investigación basada en datos cuantitativos y cualitativos, y la experiencia vivida durante casi dos décadas nos dice que el cuerpo debe ser tratado de forma consciente, y que el trabajo que analiza los diferentes cuerpos y desarrolla actividades que motiven, que sean de utilidad para el docente y donde se encuentren competentes, genera en el alumnado fortaleza, fortaleza que expresan continuamente en sus reflexiones al final de curso donde no solo agradecen este trabajo desde varias perspectivas sobre el cuerpo, sino que lo valoran no solo para su vida profesional, sino para su vida personal. Entienden que han mejorado su conciencia corporal, su representación corporal, sus actitudes corporales y sus porqués, además de mejorar su autoconcepto a partir de haber desarrollado tareas que fortalezcan al individuo a través de climas cómodos donde han podido vencer incluso sus miedos escénicos, de relación grupal, de demostración corporal, de comunicación verbal y corporal, tan importantes dentro del campo educativo para un docente. En definitiva es una forma de trabajar interdisciplinar, global y completa que tiene por objetivo no solo el de desarrollar fortalezas y mejorar el autoconcepto, sino llegar a ser personas plenas y felices.

BIBLIOGRAFÍA

- García García E. (2003). Neuropsicología y género. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 23 (86), 7-19
- González Pérez, J., y Criado del Pozo, M. J. (2007). *Psicología de la educación para una enseñanza práctica*. Madrid: CCS.
- Harter, S. (1988). *Manual for the self-perception profile for adolescents*. Denver: University of Denver
- Harter, S. (1996). *Teacher and classmate influences on scholastic motivation, self-esteem, and level of voice in adolescents*. Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Harter, S. (1999). *The construction of the self: A developmental perspective*. Nueva York: Guilford Press.
- James, W. (1892). *Psychology: The briefer course*. New York: Henry Holt.
- Johnson, M. G., y Henley, T. B. (2013). *Reflections on the principles of psychology: William James after a century*. Hillsdale: Psychology Press.
- Marsh, H. W., Shavelson, R. (1985). Self-concept: Its Multifaceted, hierarchical structure. *Educational Psychologist*, 20 (3), 107-123.
- Purkey, W. W. (1970). *Self-Concept and School Achievement*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Segal, Z. (1988). Appraisal of the self-schema construct in cognitive models of depression. *Psychological Bulletin*, 103, 147-162
- Shavelson, R. J., Hubner, J. J., y Stanton, G. C. (1976). Self-concept: Validation of construct interpretations. *Review of educational research*, 46 (3), 407-441.

ALBA PEDREIRA VIEIRA
Universidad Federal de Viçosa/UFV

CLÁUDIO JOSÉ MAGALHÃES
Universidad Federal de Viçosa/UFV

Cuerpo en la Contemporaneidad Brasileña: danza y artes visuales¹
The body in contemporary Brazil: dance and visual arts

RESUMEN

La cuestión común que resaltamos es el poder que tiene el arte de criticar y aclarar la red política relacionada con los sistemas que imponen formas de ser y actuar en la vida y en el arte sobre el ser humano en la sociedad actual. En el caso de la danza esta relación discute los estereotipos de cuerpo joven y virtuoso que se espera encontrar en los bailarines. En el caso de las artes visuales la cuestión central que puede ser notada en las tres artistas estudiadas son las relaciones de poder (la cuestión histórica en el caso de Adriana Varejão, las grandes corporaciones en el caso de Regina Silveira y el papel del hombre en la religión católica).

Palabras clave: cuerpo, danza, arte contemporáneo, política, Brasil

ABSTRACT

The common issue we highlight is the power of art to criticizing and clarify the political network related systems that impose ways of being and acting in life and art on the human being in today's society. Regarding dance this relationship discussed stereotypes young and virtuous body expected to be found at the dancers. On Visual Arts the central issue that can be noticed in the three studied artists are power relations (the historical issue by Adriana Varejão, large corporations by Regina Silveira and the role of men in Catholic religion).

Keywords: body, dance, contemporary art, politic, Brasil.

EL CUERPO EN OBRAS DE DANZA BRASILEÑAS

Un espectáculo de danza es un evento especial en que significados, tiempo, espacio y cuerpos son construidos para y por medio del público. Abre espacios para pensar y hacer, hacer y pensar (praxis) como una actividad de construcción del mundo. La danza nos invita a participar en la creación del performance/mundo.

En danza artística, el mensaje del cuerpo se enlaza con "los recursos de códigos diferenciados para componer un texto" (Danesi, 1999, p.30). Códigos culturales también están entre los elementos complejos en el proceso de comprensión de la naturaleza semiótica de la danza. Los códigos son sistemas de signos que las personas emplean para crear y

enviar mensajes. Ellos circunscriben significados diferentes para los mismos signos en diferentes culturas.

Generalmente, varios cuerpos están envueltos en la construcción de los textos de danza, el de los coreógrafos, directores, bailarines y espectadores. Esa característica enriquece el trabajo artístico ya que ocurre una reunión de actores sociales con diferentes visiones del mundo. Para Adshad-Landsdale (1999), en esta red compleja de comunicación no debería haber ninguna jerarquía entre los sujetos envueltos en el proceso de construcción de significados. Ciertamente, esta es una actitud útil en un análisis semiótico de danza, la exploración de la relación entre coreógrafos/di-

¹ Artículo con los resultados del proyecto con la financiación FAPEMIG y CNPq.

rectores, bailarines y público en la construcción de textos de danza.

Al contrario de lo que muchos creen, los textos de danza no son trabajos fijos y acabados que el espectador sólo tiene de apropiarse e interpretar. El espectador, actúa como si fuese también un artista, pudiendo participar en la construcción de esos textos, que están en permanente cambio. Así, todos estos 'artistas' articulan los signos de danza con el fin de formar una estructura organizada en que el texto coreográfico se desarrolla.

Como en otras formas artísticas de expresión y comunicación (por ejemplo, en literatura, escultura, fotografía, cine y video) en todas las culturas alrededor del mundo, se pueden encontrar personas vivenciando (creando, haciendo, y/o apreciando) el poder de la danza para propagar mensajes, o lo que sea que una persona desee comunicar. Aunque el poder comunicativo sea común a todas las formas de arte, un medio, en particular, es especial para las artes escénicas, el cuerpo. Entre los elementos complejos en la comprensión de la naturaleza semiótica de la danza están sus signos. Un "signo es una realidad sensorial relativa a otra realidad que se desea evocar (s/p).² El cuerpo es un signo en la danza.

En este artículo, analizo cómo los cuerpos que se diferencian del patrón de normalidad hegemónico en la sociedad occidental son representados en dos espectáculos contemporáneos de danza: el "DR Cuerpo"³ performance creada por Alba Pedreira Vieira para el Grupo de Danza Mosaico (Universidade Federal de Viçosa/UFV, Viçosa, Brasil, (figura 1) y "Desierto de los Ángeles" de Claudia Palma, creado para Compañía 2 del Ballet de la Ciudad de São Paulo Brasil, (figura 2).

Empleamos las lentes de las teorías de cultura visual (Mitchell, 2015) para analizar por medio del concepto brasileño de "baculejo" (abordaje de cuerpos en la búsqueda de lo que en ellos está "oculto") los significados de las imágenes y signos de los movimientos corporales de los bailarines además de los gestos, miradas y exploración territorial en estas obras.

Tal como las personas necesitan gafas para ver, nosotros necesitamos las 'lentes semióticas' y los principios y estudios de la cultura visual para ver aquello que antes no veía, en estas piezas artísticas y este movimiento de búsqueda realizado en esta presentación es al final, similar al "baculejo". Al discutir formas de percibir trabajos artísticos, Goodman (1997) afirma que la mirada estética no puede ser "tan sólo mirar" (p. 264). Necesitamos usar herramientas de conocimientos y experiencias para percibir claramente lo que hay de distinto y las propiedades estéticas. En este estudio, a fin de analizar las piezas "DR Cuerpo" y "Deserto dos Anjos" nuestras herramientas principales son la semiótica, estudios de la cultura visual y conocimientos y experiencias en danza.

En los dos espectáculos de danza existen cuerpos de bailarines de mediana edad en escena (figuras 3 y 4). La inclusión de estos cuerpos desafía el sentido común que cree que solamente los cuerpos jóvenes pueden bailar profesionalmente. En este sentido, Wainwright y Turner (2003) afir-



Figura 1. Performance de Danza "DR Cuerpo", bailarines Caio Felipe, Camila Martins (izquierda) y Alba Vieira (derecha). Universidad de Viçosa, 2015.



Figura 2. "Desierto de los Ángeles" de Claudia Palma, creado para Companhia 2 del Ballet de la Ciudad de São Paulo.



Figura 3. Bailarines de mediana edad en "Desierto de los Ángeles"

² Apostilla "Semiotics of Performance," de la disciplina Dance y Estética, dada en 2005 por Luke Kalich en la Temple University, Estados Unidos.

³ Performance creada a partir del proyecto financiado por FAPEMIG. El video de la performance "DR CUERPO", disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZWqMBM4iyyg>>

man que la mayoría de los bailarines profesionales va a estar jubilada alrededor de los 30 años de edad. Además,

La técnica de danza es primordialmente creada para la juventud. Ella puede intentar engañar a las personas de que existen otros temas y narrativas, pero la danza es un fenómeno atlético, que en última instancia, celebra una estética difícil, y muchas veces elitista, capacidad corpórea que sólo los jóvenes pueden buscar y alcanzar; mientras que el envejecimiento, para cualquiera, generalmente lo que trae es la pérdida de la capacidad [física]. (Edward; Newall, 2011, s/p)

Existen escenas de los dos espectáculos de danza en los que los cuerpos de los bailarines de mediana edad realizan movimientos que desafían el sentido común, por lo que estos cuerpos son capaces de hacer (figuras 5 y 6). En este sentido, Edward y Newall (2011) aclaran:

Bailarines que están envejeciendo y que actúan en coreografías no tienen necesariamente que ser los maestros ancianos del fante de carne joven. La obra "Kontakthof" de 1978 y 2010 de Pina Bausch demuestra que el cuerpo maduro que danza debe y puede ser culturalmente visible, sin efectos nocivos: el espectáculo de danza puede acomodar la edad, y esta acomodación no necesita ser acompañada por el dolor, choque y vergüenza de sus espectadores. Esta es la celebración de una presencia física, hasta entonces amordazada por una tradición de Cuerpos de Ballet del autoritarismo de escuelas de danza, que sin embargo ahora, puede se expresar libremente. (s/p)

En los dos espectáculos, los movimientos en distintas situaciones rompen el patrón estético hegemónico de lo que es un movimiento bello en danza (figuras 7 y 8).

Los cuerpos de mediana edad danzan, en los dos espectáculos, con elementos escénicos que son objetos (ej. cuerdas y pelotas) empleados generalmente por niños cuando están jugando. Es como si los artistas quisiesen comunicar con estas escenas que la juventud está en la cabeza y no en el cuerpo biológico (figuras 9 y 10).

Los dos espectáculos exploran la interfaz existente entre la danza y las artes visuales, por medio de la proyección de imágenes de los cuerpos de bailarines de mediana edad. En "DR Cuerpo", la proyección de las imágenes dialoga con el cuerpo maduro en escena: hojas secas y piel madura: el árbol y el cuerpo envejecen y muestran señales de la edad que avanza, y aunque sin embargo, están vivos (12, 13 y 14).

En DR Cuerpo y Desierto de los Ángeles, hay momentos de oscuridad o semi-oscuridad en escena. Esa oscuridad, puede ser metafóricamente atribuida a la edad que avanza y rápida y fuertemente muestra sus señales en los cuerpos de bailarines de mediana edad. En la cultura brasileña, cuando una situación, por cualquier motivo, es mala, las personas suelen decir que esa situación está negra.

En una famosa canción del músico Chico Buarque (Meu caro amigo/Mi querido amigo), aparece en la letra esa expresión: "a coisa aqui tá preta" (aquí la cosa está negra), refiriéndose a uno de los períodos más opresores de la historia política brasileña, o de la dictadura militar. Así, puede ser que la oscuridad en determinadas escenas de DR Cuerpo y Desierto de los Ángeles, esté relacionada con la perspec-



Figura 4. Bailarines de mediana edad en "DR Cuerpo"



Figura 5. "Desierto de los Ángeles"



Figura 6. "DR Cuerpo"



Figura 7. "Desierto de los Ángeles"

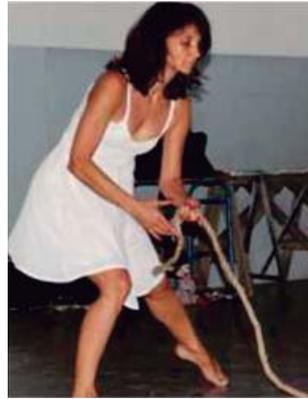


Figura 10. "DR Cuerpo"



Figura 8. "DR Cuerpo"



Figura 11. "Desierto de los Ángeles"



Figura 9. "Desierto de los Ángeles"



Figura 12. "DR Cuerpo"

tiva cultural brasileña sobre la mediana edad, que es vista por muchos brasileños como un período malo y negro de la vida, pues es el período de transición a la tercera edad. De acuerdo con Lima e Vieira (2007), esa visión es resultado del recelo de gran parte de los brasileños con el avanzar de la edad y la obsesión por la juventud y el mantenimiento de la belleza física, que se exige también a los bailarines brasileños. Somos el país que ocupa la primera posición mundial en mayor número de cirugías plásticas.

Para Lima e Vieira (2007), al vivir en una cultura así, se puede imaginar cuán frágil puede sentirse una persona en edad madura, principalmente los bailarines, al notar que sus capacidades corporales declinan.

Otras consideraciones de estas obras de danza

“DR Cuerpo” y “Desierto de los Ángeles” incluyen en el elenco cuerpos de bailarines de mediana edad que se materializan en escena para enfatizar que podremos luchar contra los prejuicios sobre los profesionales que ya no son jóvenes y vigorosos físicamente. Los cuerpos maduros que danzan tratan a través y con el arte, del concepto de biopoder de Michael Foucault. El biopoder, según este autor, actúa “en cuerpo-especie, en cuerpo traspasado por la mecánica del ser vivo y como soporte de los procesos biológicos” (1988, p. 152). Con este tipo de poder diseminado, “se crean modelos ideales de sujeto basados en la performance física y se establecen nuevos parámetros de mérito y reconocimiento, [...]. Las acciones individuales pasan a ser conducidas con el objetivo de obtener mejor forma física, más longevidad, prolongamiento de la juventud etc. (Ortega, 2004, p. 14). Pero las obras discutidas en este texto señalan que nuestro cuerpo no se reduce al biológico; él es también fuente y medio de discursos y afirmaciones políticas. Sugerimos así, que tengamos consciencia que nuestro cuerpo es tan biológico como político, para que podamos comprender mejor cómo puede cambiarse para nosotros en fuente de opresión o libertad. Depende de las relaciones que establecemos con y a partir de nuestros cuerpos.

Los dos trabajos aquí analizados representan lo que hay de más avanzado en la experimentación artística en danza. Ambos espectáculos de danza afirman implícitamente, qué trabajos pueden ser construidos a través de las lentes del debate contemporáneo sobre lo que es natural y convencional en relación al estereotipo de juventud. Al discutir obras de danza que tienen en la escena central cuerpos de mediana edad que no son los convencionalmente asociados a los de los bailarines (que generalmente son jóvenes y musculosos), consideramos las producciones “DR Cuerpo” y “Desierto de los Ángeles” como ejemplos contemporáneos de trabajos de vanguardia que pueden desafiar expectativas de los espectadores en relación a los cuerpos que serán contemplados la escena. En las artes escénicas, una obra de vanguardia se asocia frecuentemente con el postmodernismo y generalmente es comparada con trabajos de danza tradicionales o dominantes, especialmente los del ballet clásico. Así, ambas composiciones analizadas toman la delantera de la experimentación artística, porque afirman, implícitamente,



Figura 13 y 14: Hojas secas y enrojecidas de árboles en otoño son proyectadas en el cuerpo maduro y de mediana edad de Alba

que los trabajos de danza pueden ser contruados a través de las lentes del debate contemporáneo sobre lo que es natural y convencional en términos de estereotipos de juventud.

Tanto “DR Cuerpo” y “Desierto de los Ángeles” ilustran encuentros exitosos de acción y reflexión. Así, sugerimos que miremos a la danza y al cuerpo, donde mucho de nuestras relaciones sociales acontece, no sólo estéticamente sino también políticamente. En esta perspectiva, podemos pensar el trabajo artístico con bailarines de mediana edad como una propuesta de trabajo diferenciada, que busca aprovechar al máximo las experiencias de años de entrenamiento diario, acumulados en esos cuerpos. Esta empresa puede crear grupos de trabajo de danza con características peculiares de pensamiento, acción y visibilidad estética dentro del escenario de la danza, no sólo brasileña sino también mundial.

Concluimos que, en lugar de solamente ver la realidad siendo representada como es, el presente análisis de los espectáculos “DR Cuerpo” y “Desierto de los Ángeles” puede ayudarnos a ver, también, la realidad siendo representada cómo podría ser – cuerpos maduros de bailarines danzando en la escena artística. Cada vez más, y con mayor aceptación por la sociedad.

Analizamos ahora algunas obras de artes visuales brasileñas, de Adriana Varejão, Regina Silveira y Márcia X.

EL CUERPO EN LAS ARTES VISUALES EN OBRAS DE ARTE BRASILEÑO

La obra de las tres artistas seleccionadas para el presente artículo demuestra cómo cada una de ellas, a su manera, emplea el cuerpo como vehículo para expresar diferentes ideas vinculadas a este tema y que demuestran así, la diversidad de puntos de vista proporcionados por el elemento clave de esta análisis: el cuerpo.

Adriana Varejão hace un cruce entre elementos visuales y azulejos generando una clase de poética en que se mezcla incomodidad y extrañeza. El elemento visceral de apariencia casi pestilente, visible en los trabajos aquí presentados, surge lleno de porosidad y de sangre abriéndose sobre la superficie lisa, homogénea y aséptica de los azulejos. En sus trabajos vemos el cuerpo como en una carnicería: mutilado, amputado, machacado y ensangrentado.

El cuerpo en su trabajo tiene diferentes empleos y comunica distintos mensajes. En “Proposta para uma catequese” (Propuesta de una catequesis⁴), una serie de pinturas realizadas entre 1993 y 1998, la artista mezcla la representación del “milagro cristiano de la transubstanciación a fantasías caníbales adaptadas de grabados de Theodor de Bry” (NERI, 2001). Aunque esta mezcla de transubstanciación con canibalismo parezca extraña, no deja de acercarnos al proceso civilizatorio que en diferentes momentos dio lugar a este cruce: religión cristiana y creencias indígenas que fueron en su momento y siguen siendo inconciliables. Sin embargo, destacamos aquí el papel del cuerpo y las asociaciones que derivan de esta unión. El cuerpo de Cristo cambia de una sustancia a otra: es pan y vino. Y el canibalismo, opera también dentro de una clase de ritual en que se cree

que al comer la carne de una persona se puede absorber la energía anímica del muerto: inteligencia, coraje y fuerza, por ejemplo.

Las pinturas de Varejão hacen un viaje por este momento de la historia de Brasil y desborda en imágenes agresivas, llenas de dolor y sufrimiento visibles en los cuerpos mutilados. Los azulejos son al final escenarios para el desarrollo de una pieza macabra y algo dramática y los otros tantos cuadros no pertenecientes a esta serie, parecen apoyarse en este conflicto de culturas distantes y opuestas. Su interés por el azulejo se manifiesta en función del hecho de que:

El azulejo se transformó en la piel interior de edificios religiosos y seculares, homogeneizando la arquitectura en un todo pictórico ilusionista y sin fisuras. La opulencia del siglo XVIII, suministrada por recursos que fluían para Portugal desde Brasil y desde la India, fue expresada en paneles de azulejos de gran escala y suntuosa teatralidad. (NERI, 2001, p. 29)

Así, la artista, familiarizada con este material (los azulejos), lo tomó como medio de expresión y añadió otro elemento que en este caso, mancha esta superficie homogénea, limpia y pura de la “piel” que cubre tantos edificios: la carne. Estos añadidos, que brotan de las juntas de los azulejos o del interior del cuadro son al final los cuerpos, esparcidos sobre el lienzo como trozos de carne, puestos de forma sucia, con aparente espontaneidad, sueltos, como si hubieran caído al azar. El contraste es vigoroso puesto que la superficie uniforme (y por lo general de color azulado y frío) de los azulejos, contrasta con la gruesa capa de pintura roja que asoma sobre esta superficie, también por lo general cuidadosamente limpia, planeada y bien acabada. La vida o el decorado que se puede observar en estas piezas, resulta en un contraste abierto con estos trozos de carne donde ya no hay vida y el único eco que se escucha es el de la muerte.

Independientemente del contenido político que se pueda extraer de estos trabajos, la fuerza plástica de las obras se traduce en la relación, en principio absurda entre estos elementos: carne, cuerpos y azulejos. Puede que haya en esta relación un eco del surrealismo e incluso del dadaísmo, cuyas técnicas de creación permitían el ajuste y el cruce de distintos elementos contradictorios sobre la superficie del lienzo.

Este es el caso de “Linda do Rosário” de 2004⁵, que emplea esta misma mezcla de azulejos y carne, ahora dirigida a un nuevo fin. Se trata de un hotel (Linda do Rosário) en el centro de Rio de Janeiro que se derrumbó, matando a una pareja que estaba en la habitación. También aquí las paradojas y contradicciones son múltiples: el nombre “Linda do Rosário” se convierte igualmente en una situación de drama y de carnicería. La tragedia es puesta en escena a través de la habilidad de la artista en emplear sus recursos ya ampliamente dominados para comentar, esta vez, un hecho contemporáneo.

Regina Silveira⁶ actúa guardando fuertes relaciones con el dadaísmo, y elimina toda policromía en sus representaciones, revelando a través de sus sombras negras y profundas lo incorpóreo que se puede extraer de todos los objetos sólidos (el cuerpo incluido). Sus sombras a manera de fantasmas abrigan distintos juegos con el vacío y así, se relacio-

⁴ http://obviousmag.org/pintores-brasileiros/adriana_varejao/archives/uploads/2014/06/Proposta%20para%20uma%20Catequese%20-%20Parte%20II_19931.html

⁵ <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/linda-do-rosario>

⁶ <http://reginasilveira.com/>

nan más con la ausencia que con la presencia. En este caso es curioso recordar que en la Edad Media, las representaciones de personas y objetos, evitaban el uso de la sombra. Tanto en las iluminaciones como en las vidrieras era empleado, en general, el contraste por matiz y no el contraste por luz y sombra. Eso se daba porque solamente los cuerpos producen sombra y en este período el cuerpo era motivo de rechazo, ya que todo debería conducir a un espacio inmaterial y divino por excelencia. Silveira, en nuestra época, privilegia las sombras y, sin embargo, también elimina el cuerpo o los cuerpos que puedan producir sombra. ¿Cuáles serían las razones en el presente para, por un lado, centrarse en este elemento tan efímero y valorar esta capa suave, insubstancial donde la luz no puede penetrar y, por otro, eliminar el objeto central que es al final su causa y consecuencia directa, es decir el cuerpo? ¿Sería tan sólo un juego plástico, desarrollado como medio exclusivo para generar imágenes ambiguas? Si es este el caso, sabemos del poder de comunicación de las imágenes y de la forma nada inocente que tienen estas de abrir camino para distintas asociaciones.

La atención de Silveira se concentra en esta masa negra, oscura, que define el contorno y jamás el contenido de cada forma. Si el misterio de sus sombras permanece enigmático e insoluble, no habiendo una, pero sí varias posibilidades de interpretación, otros elementos parecen surgir con más datos concretos para un análisis. Este es el caso de la relación con los movimientos surrealistas y dadaístas, y el hecho de que la artista lleve al límite la apuesta por un arte que está en contra de los aspectos retinianos, tan caros a Duchamp. Además de eso, Angélica de Moares explica las relaciones artísticas y espaciales que la artista se plantea:

El proyecto “El enigma del duque” es una intervención efímera “sombra pintada” creada para dialogar con la arquitectura de Oscar Niemeyer en el Memorial de América Latina. En él la artista retoma la estatua ecuestre del Duque de Caxias de Brecheret y la herencia de De Chirico para instalar un general virtual en una plaza de grandes vacíos metafísicos. (MORAES, 1996, p. 49)⁷

Así, podemos ver aquí la alusión a De Chirico y a sus sombras inmensas que invaden el cuadro, junto con los escenarios arquitectónicos. Distinta de Varejão que desarrolla un trabajo denso en forma, texturas y colores, Silveira elimina toda la densidad del cuerpo y en su forma de mostrarlo lo que se ve son siluetas que transitan vacías, sin peso o identidad. Como se ve, el general es “virtual” pero las sombras, aunque efímeras, no lo son. En este mismo camino se puede ver “Monudentro”⁸, que por el título desarrolla asociaciones surrealistas de fuerte énfasis conceptual. Se ve la sombra del monumento y todos sus cuerpos representados pero él está ausente. La sombra es tan inmensa como el objeto representado (el monumento) que aún siendo tan grande, se ha como sumergido por completo dentro de la oscuridad por él mismo producida. Es como si la oscuridad de su sombra fuera más potente que el propio objeto. El juego de palabras “monumento” y “dentro”, hace una indicación de que el objeto gigantesco fue tragado hacia el interior por su propia sombra.

Mientras Varejão mutila y esparce trozos de cuerpos

sobre el lienzo y Silveira, al contrario los elimina por completo, Márcia X (fallecida en 2005 a los 45 años) se adentra en un territorio lleno de ironía y perversión pero también de sensualidad. Se trata, sin lugar a dudas, de un territorio bien distinto al de las dos artistas anteriormente analizadas. La artista encuentra en las performances el medio ideal para sus propuestas. Así, su propio cuerpo surge en el contexto de la obra y desempeña por lo tanto, un papel fundamental en el desarrollo de sus trabajos. Es una característica suya producir amplias inversiones e intrigantes asociaciones con el cuerpo, el sexo y la cultura al asociar el erotismo con la religión y/o con los objetos infantiles. Así su trabajo desacraliza el arte, la religión, la niñez y el sexo.

En la performance que resulta de la instalación “Dibujando con rosarios” los rosarios son cambiados en representación de penes⁹. La artista trabajaba con una camisola blanca y emplea 500 rosarios (el tiempo de duración de la performance y el número de rosarios empleados pueden cambiar dependiendo del espacio). La artista va poniendo los rosarios uno a uno en el suelo, en un proceso repetitivo y algo obsesivo que no deja de recordar el acto también repetitivo de orar (a través de las cuentas) empleando un rosario. La ropa y la actitud de la artista tiene por lo tanto fuerte connotación religiosa. No sólo el rosario, sino también su ropa y la actitud confieren un status místico a su postura y representación.

En este caso muchos cuerpos entran en escena. El cuerpo de la artista, que remite en primer lugar a sí misma y después a todos los cuerpos femeninos y al gran número de mujeres religiosas.

Su postura concentrada y de total entrega y devoción al ritual que desarrolla, también le asocia a las mujeres y a la religión. En este caso está bien resaltar los grupos de mujeres que van a la iglesia y son cristianas por opción (casadas o no) y aquellas, que son monjas y que para serlo, habrán hecho un voto de castidad. Así, tenemos aquí todo un gran grupo de cuerpos en actitud similar a los grupos de mujeres que se juntan para orar sea en una iglesia o en un monasterio.

Después, el dibujo resultante: un pene. Entra en juego, no sólo el cuerpo masculino, sino también el falo. El miembro masculino, es en este caso un símbolo de una sociedad gobernada por hombres que, claro, incluye a la iglesia católica y su jerarquía. La mujer se convierte en una creyente que se dobla por impotencia a la fuerza masculina de poder. Su espacio en la religión está limitado y definido por su sexo, al igual que el espacio del hombre en esta religión está expandido, también por su sexo. La artista asocia así, los cuerpos femeninos representados por ella propia, con los cuerpos masculinos, reducidos al pene. Esta reducción podría representar una crítica, si esta representación tan pequeña, no fuera indicativa y sugerente de todo el poder conferido al hombre en la sociedad clerical.

Otro grupo de trabajos que merecen destacarse son “Reino Animal”¹⁰ de 2000 y “Kaminhas Sutrinhas”¹¹ de 1995. En estos casos la artista abandona la cuestión religiosa, pero mantiene la cuestión sexual ahora empleando juguetes infantiles. “Reino Animal” emplea osos de peluche

⁷ <http://pt.slideshare.net/artemarciw/regina-silveira-mileum-diaseoutrosenigmas> slide 13

⁸ <http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2012/05/Regina-Silveira.pdf> pagina 21

⁹ <http://www.marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=26>

¹⁰ <http://www.marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=1&sObra=19>

¹¹ <http://www.marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=1&sObra=18>

con muñecas desnudas (al estilo de Barbies) que son puestas sentadas sobre su espalda, apoyadas en su cola. Estos osos de peluche están enchufados y una vez encendidos, sus colas se mueven acariciando el espacio entre las piernas de la muñeca, que en el caso de que se tratara de una mujer representada realísticamente, sería su vagina. Así, en estos dos trabajos se despliega una red de asociaciones curiosas, pues parece sugerir por un lado, todo lo que puede haber de ingenuo y puro en la sexualidad humana, y por otro lado, remite a un fuerte sentido de perversión que como se sabe suele participar del juego amoroso. No se trata de estimular una sexualidad infantil, o apoyar actitudes enfermizas relacionadas a la cuestión de la sexualidad humana. La artista simplemente se complace en generar situaciones ambivalentes que conlleven una carga altamente explosiva por el tema tratado y que puede permitir interpretaciones tan equívocas como llenas de prejuicio.

OTRAS CONSIDERACIONES DE ESTAS OBRAS DE ARTES VISUALES

Las tres artistas brasileñas de artes visuales elegidas para este artículo actúan de forma diferente en el universo de las artes plásticas empleando el cuerpo como lenguaje. Aunque las diferencias entre ellas sean grandes, se pueden establecer vínculos entre determinadas cuestiones que surgen en el contexto de sus trabajos. Las diferencias están relacionadas sobre todo con el medio que cada una de ellas ha elegido para trabajar. Adriana Varejão emplea sobre todo la pintura y en este caso, el juego de colores, formas y texturas sirven para el calculado impacto visual que se resuelve en términos de fuertes contrastes visuales: representaciones de azulejos (con colores y acabado frío) y carne (con colores calientes y tratamiento más espontáneo). Regina Silveira trabaja con una gama más amplia de materiales, incluso de factura industrial, apoyada en efectos que guardan fuerte relación con el dibujo. Luz y sombra son los elementos que destacan y los colores son tan sólo el blanco y el negro. Aquí no se ven distintas texturas que se acumulan, pero sí, una capa uniforme que se expande por todo el espacio. Márcia X parte de performances que resultan en instalaciones, y sus materiales son muchas veces comprados en mercadillos populares. Así, tanto las relaciones formales como color y textura son dadas por los propios objetos y al final lo que se ve, son las relaciones que la artista descubre o establece entre estos objetos.

Como comentamos, aunque empleando materiales distintos, se aprecia que estas tres mujeres tienen como elemento común el cuerpo y partiendo de este elemento, podemos resaltar las relaciones culturales, sociales y políticas que sus trabajos conllevan.

Adriana Varejão cruza elementos de azulejos portugueses con representaciones de cuerpos mutilados y trozos de carne. En algunos trabajos suyos es fácil verificar algo del cruce de dos culturas distintas, sobre todo en la serie *Proposta para uma Catequese*: las culturas portuguesa y la indígena. Así, aunque la artista pueda haber operado dentro de límites conceptuales determinados, las relaciones de poder,

de complejidad cultural y el tema de la formación de una civilización surgida del choque entre estas dos culturas asoman, en esta serie, de forma evidente.

Regina Silveira, va por otro camino. Opera dentro del espacio y tiempo contemporáneos. El pasado que introduce su trabajo es el del arte: Duchamp y De Chirico. Sin embargo el tema de las grandes corporaciones y las relaciones de poder expresadas a través del cuerpo también surgen con fuerza en su trabajo. Encuentro es un ejemplo de eso: las sombras proyectadas por este grupo de personas reunidas, son herramientas que cortan e hieren, demostrando que se pueden encontrar en el mundo civilizado y cosmopolita, elementos de una barbarie que nos remonta a siglos atrás.

Márcia X trata también con mucha evidencia las relaciones de poder que se pueden extraer del cuerpo como elemento de comunicación o expresión de ideas. Sus composiciones, tales como *Dibujando com Rosarios* hacen evidente la forma cómo el pene y el rosario, son al final y conjuntamente dos símbolos de poder. Esta actitud de cambiar un sólo objeto en dos (pene y rosario a la vez) sirve para incorporar relaciones variadas sobre el papel del hombre, del falo, en el universo de la iglesia católica en relación a la mujer. La mujer en este caso es la propia artista con su cuerpo, que después de la performance “desaparece” dejando como huella el símbolo de fuerza y poder masculinos: el falo.

Así, como puede verse, estas tres artistas desarrollan en sus trabajos, también de distintas formas, una especie de discurso que señala la manera en que determinados factores culturales, sociales y políticos pueden encontrar por la vía de la naturaleza o de sus representaciones (del cuerpo) la clave para perpetrar una reflexión crítica sobre la sociedad en que vivimos.

CONSIDERACIONES FINALES

Entendemos que un aspecto común a estos artistas de danza e artes visuales es la cuestión política entendida como una relación establecida con el arte. En el caso de la danza esta relación discute los estereotipos de cuerpo joven y virtuoso que se espera encontrar en los bailarines. En el caso de las artes visuales la cuestión central que puede ser notada en las tres artistas estudiadas son las relaciones de poder (la cuestión histórica en el caso de Adriana Varejão, las grandes corporaciones en el caso de Regina Silveira y el papel del hombre en la religión católica).

Independiente de los aspectos específicos tratados aquí para cada obra artística, la cuestión común que resaltamos es el poder que tiene el arte de criticar y aclarar la red política relacionada con los sistemas que imponen formas de ser y actuar en la vida y en el arte sobre el ser humano en la sociedad actual.

Aunque algunos artistas propagan alternativas y posibilidades para este tipo de situación de crisis otros hacen una denuncia a esta situación con el interés de ofrecer para los espectadores la posibilidad de una reflexión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adshead-Lansdale, Janet. *Dancing texts: Intertextuality in interpretation*. London: Dance Books, 1999.
- Danesi, Marcel. *Of Cigarettes, High Heels, and Other Interesting Things*. New York: St. Martin's Press, 1999.
- Edward, M. and H.Newall, (2011) 'Temporality of the Performing Body: Tears, Fears and Ageing Dears' in Dańczak, A., and N. Lazenby (2011) *Pain: Management, Expression, Interpretation*, ebook: Inter-Disciplinary Publishers. Disponível em: <<https://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2011/04/edwardppaper.pdf>>. Acessado em 20/12/2015.
- Foucault, Michel. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Great Britain, Brighton: Harvester, 1981.
- Lima, Maristela Moura Silva; vieira, Alba Pedreira. *Ballroom Dance as Therapy for the Elderly in Brasil*. *American Journal of Dance Therapy*, Vol. 29, No. 2, p. 129-142, December 2007.
- Marcia X. Disponível em <<http://www.marciax.art.br>> . Acessado em 10 dezembro de 2015.
- Mitchell, William John Thomas. *UImage Science: Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*. Chicago, IL: U of Chicago P, 2015.
- Moraes, A. de. (org.) *Regina Silveira – Cartografias da Sombra*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1996.
- Neri, L. Adriana Varejão. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2001.
- Ortega, F. *The biopolitics of health: reflections on Michel Foucault, Agnes Heller e Hannah Arendt*, *Interface - Comunic., Saúde, Educ.*, v.8, n.14, p.9-20, set.2003-fev.2004.
- Steven Wainright and Bryan S. Turner, "Aging and the Dancing Body," in Christopher A. Faircloth (Ed.) *Aging Bodies: Images and Everyday Experience*. Walnut Creek: Altamira Press, 2003, p. 259-292.

PILAR PÉREZ CAMARERO
Artista Visual. Universidad Autónoma de Madrid

*Transformando una muñeca: arquetipos y proyección simbólica a partir
de un taller de arte*
*Transforming a doll: archetypes and symbolic projection out of an Art
workshop*

Resumen

En este artículo presento el material iconográfico resultante de un taller de transformación de muñecas estereotipadas. A través de los análisis observamos cómo los estudiantes revelan valores culturales, paradigmas de género y también se hacen eco de los universales junguianos. El espacio de estos artefactos se convierte en proyectivo y arte terapéutico.

Palabras clave: Arte terapia, iconografías, género, símbolos

Abstract

This article we present to you focuses on the iconographic materials resulting from a work seminar on stereotypical dolls transformation. Through analyzing them, we observe how students reveal their cultural values and gender paradigms, as well as we echo the Jungian archetypes. The space of these artefacts finally becomes projective and therapeutic art.

Keywords: Art therapy, iconographies, gender, symbols.

Gracias a mi formación en un espacio interdisciplinar, entre el arte, la antropología y la psicología de las profundidades, el trabajo que desarrollo como docente se ha especializado en un campo en el que me encuentro con elementos sutiles, que construyen un tipo de conocimiento que va más allá del aprendizaje de conceptos. Se puede decir que esta investigación y práctica educativa más personal está encaminada a la búsqueda de conciencia, a la decodificación de la compleja

realidad visual que nos rodea y a la elaboración de respuestas creativas que promueven el autoconocimiento.

Las muñecas han estado muy presentes desde que comencé a trabajar en educación artística en 1999 y también en arte terapia, tanto en el antiguo programa de doctorado como en el actual máster y en los diferentes talleres que he desarrollado a lo largo de estos más de quince años –en España y en el extranjero– sobre imágenes interiores.

¹ “À l’origine, une question: quelle est la nature de la relation, unique et privilégiée, qui unit une personne à son jouet. Cette réflexion nous a naturellement menés vers l’émotion vive qui en découle” (del prólogo de Mélanie Bessard, directora del Museo). (Plumet, 2012)

El recurso de utilizar una figura antropomórfica que recordara lo humano en nosotros, una reproducción simbólica de nuestro cuerpo, ha sido muy habitual, y lo he llevado a cabo de diferentes formas. Los estudiantes han acogido la propuesta con entusiasmo, seguramente por lo anclado que está en nuestra memoria infantil y la importancia que tienen los juguetes en el ser humano. Sabido es que aprendemos jugando y que el vínculo que creamos con estos objetos, muchas veces trasciende el paso del tiempo¹.

En cada ocasión me he encontrado con la potencia expresiva y con la fuerza proyectiva que este elemento conformaba. No en vano, las muñecas han estado presentes a lo largo de la historia de la humanidad como un icono de juego pero también como espacio de comunicación con lo sagrado, lo invisible, receptáculo de los poderes ocultos, que los psicoanalistas a partir de Freud, repercutirán en el lugar donde lidera lo inconsciente.

Algunos de los talleres que he desarrollado estaban inspirados en el trabajo de la psicoanalista Clarissa Pinkola Estés², especialista en el trabajo con cuentos de hadas, y concretamente en el cuento "Vasalisa la sabia". En esta historia, a una niña que queda prematuramente huérfana, su madre le entrega en el lecho de muerte, una muñeca vestida con los colores alquímicos (el negro, rojo y blanco) a semejanza de la misma niña, para que la lleve en el bolsillo y le pregunte cuando tenga dudas y, cosa muy importante, la alimente. En fin, esta muñeca es una expresión material de su intuición (es conocido que al inconsciente se llega bien desde la materia), y según estos parámetros continúa el cuento en que Vasalisa ha de buscar el fuego y enfrentarse a la terrible y poderosa Baba Yaga, imagen arquetípica de la vieja sabia, la naturaleza y la madre tierra que da la vida y la muerte.

Mis estudiantes realizaban su muñeca Vasalisa, como una especie de alter ego, mini-yo, al que acudir si fuera necesario. Sobre todo tomando conciencia de sus capacidades como creadores, de la fuerza proyectiva del arte y de la capacidad que todos tenemos para obtener coraje mirando en nuestro interior.

Se trata de un trabajo de toma de conciencia también y de análisis de las imágenes, con presupuestos de decodificación que parten de la antropología visual (Desde las escuelas del imaginario Duchand, Libis, Eliade, Bachelard) y se ensamblan con la mirada de la psicología analítica que investiga los universales (siempre de lo cultural, a lo universal: Jung, Hillman, Campbell, von Franz...).

Indudablemente estas experiencias en torno a muñecas han solido tener un sesgo muy claro de género. Supongo que en una buena parte porque en lo que a nuestro imagi-

nario atiende, el cuerpo de la mujer es el espacio y "objeto" por excelencia, porque es el "lugar" más afectado de estereotipos, y más profanado por la mirada del otro. En el caso de mi trabajo, porque indudablemente mis estudiantes son mayoritariamente mujeres.

El cuerpo de las mujeres como material de arte, incidido por la tradición, susceptible de transformaciones, adaptado y transgresor de las culturas. A pesar de todas esas restricciones e imposiciones (ahora mismo en el verano de 2016 las polémicas acerca de la legalidad del Burkini, donde una vez más el cuerpo de las mujeres y cómo lo cubrimos, vuelve a ser el campo de batalla, esta vez de la guerra con el terrorismo)³.

Ser mujer y existir con una herencia cultural, y ser artista, en un sentido muy amplio de este término: ejercer una labor artística, crear, producir, dejar expresarse. Todo ello ha estado presente en las experiencias pedagógicas a lo largo de los años.

Entiendo que un espacio de taller es un lugar de experimentación, un laboratorio vital en que el arte es un medio para llegar a un lugar invisible a través de la materia.

Voy a pasar ahora a relatar lo que es la parte principal y más actual de este proceso y trayectoria en relación a los talleres de muñecas:

En el curso 2014-2015 descubrí el trabajo de Sonia Singh, una artista de Tasmania que transforma muñecos estereotipados en muñecos más cercanos a una idea de normalidad, en sus páginas se puede ver cómo quita la pintura exagerada de esas muñecas y dibuja de nuevo sus rostros



*Exposición de Barbie.
Museo de Artes Decorativas, París, 2016*

² La doctora Estés en su libro de referencia *Mujeres que corren con los lobos*, libro que ha sido inspiración de innumerables talleres a lo largo de la geografía mundial, refiere su hermosa estrategia para trabajar la memoria colectiva de las mujeres: "En pequeños y confidenciales grupos de mujeres, suelo provocar este intercambio pidiéndoles que se reúnan y traigan fotografías de sus madres, tías, hermanas, compañeras, abuelas y otras mujeres significativas para ellas. Alineamos las fotografías. Algunas están cuarteadas, otras están despeladas, estropeadas por el agua o por los cercos de las tazas de café; algunas incluso se han rasgado por la mitad y se han vuelto a pegar; otras están envueltas en papel de seda. Muchas tienen unos preciosos y arcaicos comentarios en el reverso como -¡Qué boba eres!- o -Con todo mi amor- o -Aquí estoy con Joe en Atlantic City- o -Aquí estoy con mi compañera de habitación- o -Estas son las chicas de la fábrica-. Sugiero que cada mujer empiece

diciendo: -Éstas son las mujeres de las que he recibido la herencia-. Las mujeres contemplan las fotografías de sus familiares y amigas y, con profunda compasión, empiezan a contar las historias y los secretos que saben de cada una de ellas: la gran alegría, el gran dolor, la gran congoja, el gran triunfo de la vida de cada mujer. Durante todo el tiempo que permanecemos reunidas, hay muchos momentos en que no podemos seguir adelante pues muchas lágrimas levantan muchas barcas del dique seco donde se encuentran y todas zarpamos para navegar un rato juntas" (p.412).

³ http://blogs.elconfidencial.com/mundo/de-algeciras-a-estambul/2016-08-21/burkini-islam-velo-francia-espana-arabia-saudi-wahabi_1249095/ y <http://arainfo.org/brigitte-vasallo-pensar-que-el-burka-es-patriarcal-y-que-las-mujeres-no-tienen-manera-de-redomarlo-es-una-mirada-colonial/>

para que se acerquen a representaciones de niñas reales. Las ropas las confecciona su madre y empezó a comercializar las muñecas en Etsy.

Este hallazgo me llevó a pensar en hacer un taller con mis estudiantes de Educación Infantil (este año absolutamente todo mujeres) con las que estábamos trabajando cuestiones de imagen, construcción de género y cuentos de hadas. Las muñecas son un importante icono dentro del mundo del juego de los niños, principalmente de las niñas, y repensar los productos que están en el mercado y proponer un taller creativo que nos ayudara a reflexionar fue la clave⁴.

El 12 de febrero de 2015 nos pusimos manos a la obra, las consignas las compartí en noticias de mi blog y fueron: “El día 12 traeremos una muñeca estereotipada, sexuada, híper maquillada según el modelo de las muñecas que transforma la artista de Tasmania y por grupos material para desmaquillarla, peinarla y vestirla convirtiéndola en “gente normal”.

Si tenéis una muñeca en casa aprovechable o bien podéis pedir a alguien mejor que mejor, en otro caso se recomienda comprar una lo más barata posible en una tienda de todo a 1euro o similar.

Las pinturas para la muñeca deberían ser permanentes.

Mirad el post sobre el trabajo de la artista para haceros idea.

En clase primero analizaremos las muñecas en estado original y luego las transformaremos para reflexionar de nuevo al terminar el trabajo. Haremos fotos de todo el proceso”.

El día 5 de marzo, realizamos el cierre de taller mediante presentaciones y análisis colectivo, nos ha llevado varias clases todo el proceso, entre reflexiones y preparación previa, hasta la acción transformadora de las muñecas. Escribí en mi cuaderno de clase: “Exponen el trabajo de las muñecas convertidas en gente normal.

Les propongo que si tienen alguna duda vital la escriban en un papel y se la pongan a la muñeca y esperen la respuesta”⁵.

La propuesta de pasar esa pregunta manuscrita a la muñeca enlaza con otros talleres que he realizado a partir de cuentos de hadas, en concreto el desarrollado tras la lectura del cuento que mencioné antes “Vasilisa la sabia” analizado por la doctora Clarissa Pinkola Estés en su obra Mujeres que corren con los lobos. Como la muñeca representa la intuición de la niña, la madre le aconseja que la lleve siempre y que le pregunte cuando necesite ayuda.

Si lo inconsciente se manifiesta en la materia, los actos rituales se ejercen en ella, así como los síntomas, productos del inconsciente, ocurren en nuestro cuerpo (Hare, Corbera,

Dethlefsen, Dahlke entre otros).

Finalmente estas muñecas servían a muchas cosas. Por una parte nos daban la oportunidad de reflexionar sobre el sistema cultural en que estamos inscritos y los ideales de belleza que se expresan a través de los objetos que utilizamos, esas representaciones de cuerpos humanos, concretamente de cuerpos de mujeres, y más allá, en la transformación personal que cada cual llevó a cabo, un espacio de proyección psíquica en que las autoras derramaron sus verdades, expresaron cosas no dichas, deseos, tabúes, imágenes de la sombra⁶.

Como este taller estaba siendo realmente interesante le propuse a mi compañera Marta Lage que lo desarrolláramos también con nuestro grupo compartido de Educación Primaria, y estuvo de acuerdo. La experiencia, si bien la planteamos antes, se inicia el 18 de marzo de 2015, esto es lo que apunté en mi cuaderno de campo: “Se analizan las



Ejemplo de recogido en coleta



Nuevas siluetas de la muñeca Barbie. Exposición Museo de Artes Decorativas, París 2016

⁴ “Malgré l'évolution des mentalités, l'enfant est catégorisé en fonction de son âge et de son sexe. Les jouets de garçons invitent à explorer le monde et à manipuler des outils, ceux des filles incitent à pouponner ou à se faire belle. Depuis son origine sous l'Antiquité, la poupée est attachée à l'univers des petites filles qui imitent leurs parents et peuvent à la fois s'identifier et se prometer” (Bessard y Monnin, 2013 30p).

⁵ Una de las estudiantes relató haber seguido la sugerencia y colocado una pregunta en un papel a la muñeca. Explicó que al cabo de unos días sintió que la respuesta le llegaba.

⁶ La sombra en la teoría jungiana es la parte de la psique no aceptada por el ego y por lo tanto que permanece inconsciente, pero afecta la vida (todo lo negado, lo no integrado, sea esto bueno o malo, no entrando en juicios de valor).

muñecas en grupo y empiezan las transformaciones, los chicos traen también muñecas femeninas. Analizamos la forma en que van vestidas, peinadas, relaciono con las muñecas de sex shop”.

A Marta, que es fotógrafa, se le ocurrió que podía ser interesante que las muñecas fueran una vez transformadas, fotografiadas en diferentes espacios ⁷. Resultaron sugerentes los fotomontajes que realizaron con ellas, y la propuesta también se la hice a mis estudiantes de Educación Infantil (aunque el taller ya había terminado conservaban claro está las muñecas y los fotomontajes se subieron a los blogs de los diferentes equipos).

Con los estudiantes de Educación Primaria el cierre del taller será el día 22 de abril del 2015 y en este grupo contamos también con la presencia de hombres, según comento en mi diario de clase, pero de forma minoritaria.

Una vez concluido el taller y desde el mes de mayo hasta el otoño de 2015 disfrutamos de la exposición de todas estas muñecas en unas vitrinas acondicionadas para exposiciones en los pasillos de nuestra Facultad. El criterio expositivo fue muy simple, podían participar todos los estudiantes que realizaron los talleres de transformación de muñecas y así lo desearan. Colocamos la muñeca y junto a ella una cartela en la que aparecía el nombre o seudónimo del autor/a, y una descripción de algo que considerara importante a resaltar en la muñeca, junto a una fotografía del antes de esta. Los textos los escribieron a mano y con lápiz, tratando de utilizar una letra de caligrafía, cosa que a todas luces despertó no pocas resistencias entre los participantes. El total de muñecas expuestas fue de ochenta y seis. De esta exposición hemos elaborado un catálogo que está a punto de editarse. Como título para las piezas, utilizamos el elegido por los autores si lo tuvieran, y sino se inventa uno en razón del texto y la iconografía, uno que las distinga. Diferenciando tras el nombre si es un hombre el autor, se entiende que el resto son muñecas hechas por mujeres. Y se copian en la transcripción de los textos originales de las cartelas las faltas de ortografía.

La tónica en las transformaciones es buscar que la muñeca sea un alter ego de su creador/a, si bien en el presupuesto del taller esto no era una condición, ni se indicó tampoco. Hay un caso en que la autora indica específicamente que utilizó una muñeca de su infancia: *“Esta muñeca fue un juguete de la infancia. Me daba pena transformarla pero luego quedé sorprendida con el cambio. Ahora estoy más contenta de tenerla”*.⁸

Analizamos primero las piezas haciendo un recorrido de cabeza a pies y serán sus autoras **mujeres** excepto en un caso.

Las muñecas elegidas para su transformación son de cuerpos híper delgados, imposibles en la realidad, y en algunas transformaciones se busca engordar esos cuerpos para hacerlos más reales.

El modelo más utilizado es el de muñeca Barbie, también encontramos Bratzs aunque en menor medida, y algunas piezas son muñecas de colecciones como Monster, Bratzillaz, Minnie Fashion, Giochi Preziosi...

La muñeca Barbie fue creada en 1959 según la inspiración de Ruth Handler cofundadora de Mattel, que observando los gustos de su hija Bárbara y sus amigas, vio que a las pequeñas les gustaba jugar sobre todo con muñecas recortables en papel que representaban jóvenes mujeres y no niñas. Para crearla, como modelo se inspiró en la iconografía de Lily, una “estrella de los tebeos” en Alemania (Steinberg 2000, 202p) que representaba una mujer sexi y manipuladora de hombres. La idea de Ruth era lanzar una muñeca que representara un maniquí de moda, algo que formaba parte de la tradición de las muñecas desde varios siglos antes (sobre todo de la tradición francesa del siglo XVIII) y a la vez pudiera servir de juguete proyectivo para niñas como su



Ejemplo de autorretrato con rastas



Ejemplo de estética manga

⁷ Las fotografías que la casa Mattel está divulgando de la muñeca Barbie en Instagram utilizan el mismo paradigma: instagram@barbiestyle.

⁸ Utilizaremos para el análisis de las transformaciones, los discursos que los autores incluyeron en las cartelas de la exposición.

hija, ayudándolas a imaginar un futuro lleno de aventuras, viajes, diversiones y ropas. Lo cierto es que la muñeca Barbie ha ido evolucionando a lo largo de los años y ha encarnado mucho más que una imagen de maniquí de moda, reproduciendo los valores de la sociedad norteamericana y por ende del mundo antropocéntrico occidental.

Si la inspiración nació en Ruth Handler, una brillante mujer de negocios, la muñeca representaba una joven que aunque en el catálogo se la veía con traje de novia, nunca se casó y a lo largo de los 57 años de su vida, ha tenido dos novios, Ben y Blaine y 155 empleos incluyendo el de política, candidata a las presidenciales en USA por cuatro veces. Por eso su cuerpo estereotipado contrasta con una identidad de joven promesa y mujer liberada, ni sometida al matrimonio ni a los hijos⁹.

En nuestra propuesta de taller partíamos de esas muñecas sexuadas, porque sabíamos que es la norma en el imaginario del mercado de muñecas hoy en día. La forma en que se han producido las transformaciones nos ayuda a reflexionar acerca de lo que se entiende por “normalidad”, como una manera de confrontar lo estereotipado con la individualidad humana. La sexualización de la muñeca fue justamente uno de los problemas en su lanzamiento, pues los empresarios del mundo del juguete no vieron con buenos ojos las formas de esa muñeca que ostentaba senos y curvas, aún siendo extremadamente delgada para que cualquier traje funcionara bien, encarnando en esto la idea del maniquí clásico. No obstante la intuición de Ruth Handler se confirmó cuando se puso en venta en las tiendas pues la demanda de muñecas se disparó muy rápido.

Es interesante que Mattel precisamente ha tendido en sus últimos tiempos a adaptarse a un mercado cambiante introduciendo muñecas más cerca de una anatomía normalizada. Puede que le haya afectado el trabajo de artistas como Sonia Singh o el diseñador Nickolay Lamm que ha creado la Lammily, una muñeca que incluye “defectos” que hacen a lo humano (cicatrices, estrías, heridas, tatuajes etc).

Mattel ha lanzado tres nuevos “cuerpos” en sus muñecas, y esto ha ocurrido justamente en este año 2016, cuando nuestra exposición ya había terminado. “Como se aprecia en las imágenes, los cuerpos de las nuevas Barbies varían en peso y alturas. Además de la Barbie clásica, habrá otro modelo de muñeca más alta, un segundo más delgado, llamado petite; y otro denominado curvy, con más kilos y curvas (se aprecia en su barriga y su trasero)” (*El Huffington Post*, 28-01-16). Es decir, hoy en día Barbie cuenta ya con cuatro “cuerpos” posibles.

Vamos a analizar las transformaciones de las muñecas, de cabeza a pies, como indicábamos en algunos casos se tiende a engordarlas, referimos un par de ellos: “*Mi muñeca tenía demasiado maquillaje por lo que al cambiarla he pres-*

cindido del mismo. He cambiado la ropa intentando añadirle volumen a su cuerpo” y otra “He añadido algodón en la tripa y las piernas para ponerle más kilos, le he borrado el maquillaje de los ojos y le he hecho un vestido con tela vieja y un jersey de lana”.

Una buena parte de los autores optan más o menos directamente por el **autorretrato**, siendo a veces evidente: “*He decidido cambiar a mi muñeca en todos sus aspectos, por lo que la he desmaquillado y desvestido, de forma que se parezca a mi, tanto en la vestimenta, como en el pelo y en el <maquillaje>*”, “*Quería que mi muñeca se pareciera a mi por eso la he vestido con ropa cómoda y gorro*”, “*He hecho a la muñeca a mi semejanza, con el pelo largo y rubio, y los ojos verdes. Me gustan las cosas brillantes y con diamantes*”. etc

Se opta en abrumadora mayoría por el **cabello** sujeto en coleta, que entendemos que significaría un elemento de “normalidad”, así como el oscurecerlo evitando el rubio de base. Es paradójico porque la coleta es el peinado clásico de la muñeca Barbie y su iconografía de lanzamiento en 1959. El peinado también se transforma a veces cortándolo, aunque por lo general lo dejan largo. Con mi compañera Marta observábamos en el aula, la tendencia absolutamente mayoritaria en la iconografía de las jóvenes por el pelo largo, cuestión que indica un uso cultural y una idea de lo que se asocia a juventud en la mujer (con la edad se va imponiendo el cabello cada vez más corto, hasta la tercera edad en que es generalizada esta estética). En un caso la muñeca luce rastas y justamente su creadora indicó que le hizo rastas en toda la cabeza ya que ella no puede llevar más que unas pocas por cuestiones de imagen en el trabajo. El cabello es un atributo que en las mujeres se relaciona con el erotismo (por tradición cultural ancestral: la casada debe ir cubierta, para ir a misa hay que tapar el cabello). En la historia del arte, el



Ejemplo de piel oscura



Ejemplo de recién levantada

⁹ “Que répondez-vous aux féministes qui voient en vous l’incarnation du diable? Elles devraient regarder ma biographie un peu plus attentivement. On me reproche beaucoup de choses: ma silhouette, ma coquetterie, ma passion pour la mode... Mais j’ai toujours été une femme active, une pionnière! J’ai toujours travaillé: j’étais tout d’abord mannequin, puis dans les années 1960 j’ai été infirmière et hôtesse de l’air, alors qu’à l’époque la majorité des femmes ne travaillaient pas. Depuis j’ai eu plus de 155 carrières, j’ai été candidate aux élections présidentielles quatre fois (et je me représente d’ailleurs en 2016 car je suis convaincue que le travail et la persévérance payent). Je ne pense pas être un mauvais modèle pour la jeunesse” (Beigbeder en Monier 2016, 16p).

pelo es un atributo erótico en la mujer antes que los senos, que se relacionan más con la maternidad. El llevarlo recogido o suelto también es indicativo de una acción simbólica (culturalmente podría relacionarse con la formalidad, con una retórica social frente a la espontaneidad posible de un cabello suelto).

Como decíamos, eliminar el rubio de base que era la tónica en la mayor parte de las muñecas, también fue una estrategia al normalizarlas (aunque imaginamos la muñeca Barbie rubia platino, la casa la comercializa con 23 colores de cabello diferentes). El cabello rubio se ha asociado a belleza y bondad en la mujer, es la coloración de pelo de las vírgenes y se relaciona con la infancia, pues con la edad el pelo se oscurece (en el imaginario de la dominación masculina se prefiere que las mujeres conservemos rasgos infantiles toda la vida, un niño es un ser dependiente y que se somete a la voluntad del adulto). No obstante el color rubio no es la tónica en las coloraciones capilares genéticas que tenemos en nuestro entorno cultural hispano, estando por lo tanto fuera de una normalidad “natural” (aunque también es tendencia el tinte rubio en la estética de las mujeres españolas medias).

Otra forma de producir normalidad es eliminar el **maquillaje** del rostro, generalmente se sustituye por un dibujo más sencillo, pero no siempre se prescinde del mismo, como en un caso en que la autora justificaba “**no es feo maquillarse**”. Cuando se excluye el maquillaje, en buen número de transformaciones nos encontramos con la eliminación de las connotaciones sexuales en las muñecas que son infantilizadas.

En general hay una diversidad en las transformaciones de las muñecas que representarían los diferentes momentos del ciclo vital: niñas, jóvenes, adultas y ancianas, si bien la tendencia es mantener la eterna juventud tras modificarlas.

Los **ojos** se cambian de color en buena parte de las piezas, buscando algunas veces el parecido con su autora. A pesar de que a Barbie la imaginamos con ojos azules, cuenta con 18 colores diversos de fábrica, las transformaciones no se hacían con base a un único color. En algunos casos se recurre a la estética manga para resolver los ojos (el caso que describimos a continuación es la transformación de una muñeca femenina por un varón): “*He transformado mi muñeca dándole un aspecto más infantil. Antes estaba cargada de estereotipos y he conseguido quitárselos convirtiéndola en un modelo de niña para niños*”. Efectivamente para el autor el dibujo manga no es un estereotipo pues lo relaciona directamente con una estética para niños. Se trata de una de las suposiciones ornamentales que tenemos los adultos de lo que será un producto para niños. Es posible que el creador haya sido un consumidor de viñetas con esta estética y que las aprecie, cosa que en sí no es negativo. Borra la cara y coloca unos enormes ojos manga y pecas (característicos de

este tipo de iconografías). Recoge el cabello con un gran lazo gris que armoniza con el cinturón del vestido, también de una estética manga, en tela vaquera y con una gran flor en su parte izquierda. “*¡Esta es mi muñeca! Representa el espíritu alegre y risueño de la infancia. Antes estaba llena de estereotipos, pero creo que es importante que los juguetes muestren la realidad*”. Para su autora la realidad es sinónimo de infancia. Con la transformación a que somete a la muñeca, elimina el carácter sexuado y la hace niña. La ha desmaquillado y vuelto a dibujar con cejas marcadas y ojos oscuros sin pestañas. Corta el cabello y lo deja suelto en melena. Le coloca un vestido estampado corto y en los pies construye unos zapatos rojos con un material moldeable. En otro caso llama la atención que al transformarla, la muñeca está guiñando el ojo derecho. Es interesante y la única ocasión en que ocurre tal cosa: un ojo cerrado está mirando hacia dentro. Sería una imagen que recuerda el principio de la dualidad, en este caso, es hacia la parte derecha (lo masculino, la ley, el padre) donde la mirada se cierra. Un guiño es también un gesto de complicidad, un código a compartir con el que mira.

Otra deja el maquillaje de los ojos como con una gran aureola negra. Durante algún tiempo hemos visto este tipo de resolución cosmética ocular en las modelos con la sensación inquietante de que recuerdan mujeres golpeadas. Es la forma más extrema del maquillaje de ojos ahumados.

En algún caso se opta por pintar la muñeca simulando una **piel** oscura como en el caso de una transformada en africana, explica su autora: “*He convertido mi muñeca en una mujer africana, porque aunque en los últimos años se están comercializando muñecas negras, siempre las europeizan, y yo quería mostrar la etnia africana*”. Elige para transformar



Ejemplo de utilización de pantalones



Ejemplo de la marca Desigual

su muñeca como modelo humano una mujer, es decir una representante de la sombra psíquica según los presupuestos de la psicología analítica (el otro del mismo sexo que el autor o soñante). Y concretamente de una mujer de otra cultura, una cultura muy lejana y de una etnia distinta. Se trata de un “otro” que marca bien la diferenciación con la autora. Relacionamos a nivel inconsciente a las personas de piel negra con grupos humanos en contacto con la naturaleza y cerca de una vida que podríamos llamar “instintiva”. Aunque la realidad cultural hoy en día con flujos de migración y poblaciones asentadas de hace centurias indican otro paradigma, para lo inconsciente colectivo, el tiempo no cuenta. Además podemos observar que en su cartela dice “siempre las europeizan” con lo cual significa también lo europeo como algo muy bien registrado y codificado que es desde luego bien distante del modelo que quiere presentar. Las Barbies se fabrican en 8 colores de piel diferentes y 14 rasgos faciales diversos, otro dato que no concuerda con el estereotipo del rosa clarito de base que es la idea que se tiene pensando en una muñeca a transformar.

En algún caso se le pintan pecas o lunares, también tatuajes, cicatrices y hasta ojeras: “Esta muñeca ha sido transformada hacia una aproximación de la realidad, con el fin de crear muñecas que se parezcan a las personas, tiene un pijama hecho con calcetines, ojeras y restos de maquillaje, pendientes y pelo alborotado”. La intención según se indica es el realismo. Para ello elige representar a la muñeca en un momento concreto del día, que parece el de recién levantada (pijama, ojeras, restos de maquillaje). El cabello aparece despeinado. El rostro ha sido redibujado. La viste con una camiseta gris y un pantalón gris, verde y rosa (el pijama). En los pies unas pantuflas cosidas. Elige para modificar su muñeca, un momento en que generalmente una mujer no desea ser vista, y menos con ojeras y restos de maquillaje. Esta figura podría estar representando una imagen de sombra jungiana (lo que generalmente no se desea mostrar).

En las iconografías del **vestuario** que refieren los cambios, vemos que hay una elección que favorece la falda o el pantalón según el caso “Esta muñeca sufrió un cambio radical de rubia a pelirroja, de la típica falda que determina a la mujer a pantalones, además de sus tatuajes que expresan sus ganas de ser libre”. Siendo la falda el icono por antonomasia de lo femenino (los hombres no llevan habitualmente falda, solamente en carnavales, despedidas de soltero y otras situaciones en que la falda se utiliza con un ánimo transgresor e hilarante). La falda, adscrita al reino femenino y siendo usada en exclusiva por la mujer excepto en situaciones de transgresión, es lamentablemente un icono inferior. Sería necesaria toda una reivindicación de la falda como icono de lo femenino para que se diera esa inversión de los valores (hace años hicieron en la Facultad de Sociología de la UCM, un intento de reivindicación de la falda, animando a los hombres a ir con falda al centro pero solo tres la vistieron desde sus casas, la mayoría la llevó en la mochila y se cambió en el baño). Sustituir vestido por pantalón ha sido una forma de normalizar las muñecas en amplia mayoría (teníamos en

cuenta que nuestras estudiantes acuden mayoritariamente a clase vestidas con esta prenda “masculinizante”).

En buena parte de las transformaciones se eligen ropas más cómodas o bien que identifican a la autora de la transformación “He transformado esta muñeca para que parezca más real. La he puesto ropa parecida a la mía y pendientes. También la he puesto ropa interior y la he hecho tripa y unas botas con plastilina”. Desaparecen los trajes de fiesta por ropa de calle “normalizada” (los trajes de fiesta y de princesas han sido uno de los reclamos de la muñeca Barbie para subir sus ventas sobre todo a partir de los años 90).

Aparecen en bastantes de las producciones los motivos estampados y florales que, como alguna autora indica, comenzaban a estar de moda ese año. “He transformado mi muñeca con un vestido floreado a la <moda> pero he acabado pintándola demasiado”.

Los colores alquímicos, rojo, negro y blanco¹⁰ son utilizados en buena parte de las transformaciones, es significativo cuando aparece la triada completa o por parejas sin otros elementos de color.

En un caso le ha pintado una braga negra, la mayoría de las muñecas que trajeron para ser transformadas ni tenían ropa interior ni marcaban características sexuales (pezones, clitoris, vagina etc), cosa que es clásica en la muñeca Barbie (pechos “perfectos” pero sin pezones, Ken luciendo una entrepierna plana.... Steinberg 2000).



Ejemplo como abuela



Ejemplo de embarazo
Luna en mi

¹⁰ Rojo, blanco, negro. Rubedo, albedo, nigredo. Corresponderían a estados del alma, a momentos de la transformación psíquica, siendo la rubedo correspondiente a un aumento de energía (libido), albedo a los procesos de depuración y lavado (clarificación, consciencia) y la nigredo, a la oscuridad, el aislamiento, la depresión...

La característica de maniquí con diferentes “conjuntos” que ha representado la identidad de la muñeca Barbie (vestida también por los modistas de la alta costura como Christian Lacroix, Jean Paul Gaultier, Oscar de la Renta o Karl Lagerfeld), y por tanto, la importancia de sus iconografías, está presente en buen número de las transformaciones: *“Mi muñeca era la típica Barbie de pelo largo y ojos azules. La ropa que vestía cuando la traje era de temporada de invierno por lo que para el cambio de look opté por hacerla un vestido atado al cuello, de un color verde Kuvi a juego con su diadema y los nuevos ojos que la he dibujado. Además la hice un corte a capas y mechas rosas”*.

En el **calzado** hay un buen número que opta por zapatos sin tacón, incluso partiendo de muñecas con pies modificados para admitir solamente zapatos con tacones (pies en puntillas como la Barbie original, encontramos también Barbies con pies planos desde una versión del 2015), y que se resuelven con pintura sobre los pies en muchos casos *“Mi muñeca ahora es una chica normal, rubia con ojos oscuros como yo, cejas gruesas y pies descansados, como a mi me gusta”*. En repetidas ocasiones se calza a la muñeca con unos zapatos rojos “hechos a mano” que encarnan el arquetipo de la creatividad y la autonomía¹¹.

Como **motivos decorativos y complementos** se incluyen cinturones, pendientes, pulseras, piercings, al modo de adornos. Las gafas que permiten ver y al suplir un defecto se entienden normalizantes aparecen en algunos casos, las de sol también se encuentran en la muestra. Hay un modelo en que la muñeca lleva unas gafas oscuras, porque es ciega y dice: *“He transformado totalmente mi muñeca y he querido que sea ciega porque todas las muñecas representan una perfección de mujer que no existe en la sociedad actual”*. La muñeca Barbie se caracterizó desde la primera edición, por los complementos de moda y abalorios, bolsos etc.

En un solo caso hay una referencia directa a una **marca** deportiva en la vestimenta que afirma una actividad apreciada por su autora (el fútbol), y en otra transformación la casa (Desigual) se deduce de la pigmentación de la piel en la muñeca y el tipo de ropa utilizada *“Mi muñeca tiene despigmentación de la piel y un luna como yo. Al desmaquillarla los ojos quedaron pequeños y las gafas los hacen más grandes”*. En el tiempo de la transformación de las muñecas, encontramos en Madrid imágenes de una modelo de Desigual con vitiligo, Winnie Harlow. Por una parte la autora indica que la muñeca se le parece por la despigmentación en la piel, por otro, la forma en que la realiza que magnifica este síntoma cutáneo lleva a apropiarse un estereotipo cultural colectivo que integra lo diferente como elemento de marketing. Serían datos concretos de consumo y mercado, que también aparecen en los relatos en que se indica en ocasiones que la muñeca gusta de hacer compras *“Mi muñeca es guapa y muy rubia, le gusta la ropa veraniega y pintarse mucho. Se mira mucho al espejo porque es muy presumida y le encanta irse de compras”*.

Encontramos una muñeca maquillada en rayas azules y que recuerda la película Avatar, sería un caso de transformación que sale de la norma y a la vez se inspira en un

modelo cultural que es un referente en las historias épicas actuales que conectan con la necesidad humana de alimentarse de leyendas y cuentos de hadas. Otra iconografía recuerda la estética rockera de la película Grease, podría ser también una alusión a tribu urbana... (también la Barbie cuenta con una edición inspirada en Grease).

En general el tónico de **edad** es transformar las muñecas en el espacio de su juventud, probablemente como elemento proyectivo de las autoras y también en el elenco de edad con que fue creada la muñeca Barbie (entre adolescente y joven adulta de edad indefinida). Solo hay dos casos que representan una mujer anciana, dos abuelas: *“Mi muñeca es bajita y arrugada como mi abuela. Es cascarrabias y tiene el pelo blanco como mi abuela y lo más importante es como mi abuela feliz”*. El discurso de la autora de esta muñeca es paradójico, dice que recuerda a su abuela por una parte cascarrabias y por otra feliz (felicidad en el mal carácter qué extraño, quizás hace pensar en la potestad de la edad para decir lo que se piensa sin temer juicios). La figurita ha sido transformada peinándola y cortando el cabello, la ropa se ha pintado de negro hasta los pies que también se han pintado de negro. Se ha incluido un bastón. El rostro se ha transformado con arrugas, los ojos pintados de negro y unas grandes cejas blancas. El referente es la abuela clásica de negro (una abuela que cada vez aparece menos en las iconografías cotidianas, que se relaciona con el imaginario colectivo de la bruja de los cuentos. Dice Steinberg, que Barbie nunca se ha vendido como bruja, pero en la exposición en el Museo de Artes Decorativas en París en 2016 la vemos disfrazada de la protagonista de la serie “Embrujada”). De todas las transformaciones de muñecas solamente esta y la siguiente en el catálogo representa una persona de edad avanzada. En el caso de la iconografía que nos ocupa observamos una cierta androginia, por otra parte observable a veces en personas de cierta edad. *“Esta era yo de joven, esclava de mi físico y del canon establecido por la sociedad; tanto físico como de forma de pensar. Ahora, después de 40 años, voy a confesaros un secreto: la felicidad reside en quererse y aceptarse una misma. Soy abuela, y gracias a las arrugas de mi piel, puedo compartir con mis nietos la sabiduría y enseñanzas aprendidas a lo largo del camino, siendo sin duda, más feliz que en mi juventud”*. La autora habla en primera persona como recordando la época en que era joven y que representaría la imagen de la muñeca antes de ser transformada. La abuela que es en presente aparece con un cabello teñido en gris y recogido en moño deshecho. El rostro está maquillado en blancos y grises marcando arrugas y pintando de rosa los labios. También le incluye pendientes y un collar. La viste en una forma que nos puede recordar a una figura de cuento, con una larga falda blanca bordeada de tela de cuadritos, un cuerpo blanco, una segunda pieza marrón y una echarpe de encaje crema sujeta por un broche a la altura del pecho, parece una joya antigua. Le coloca un bastón en la mano amarillo y marrón que más que bastón parece una varita mágica. En este caso nos hace pensar en las hadas madrinas y otras figuras arquetípicas de la sabiduría femenina. En el caso de Barbie en el

¹¹ Pinkola Estés en su análisis del cuanto “Las zapatillas rojas”.

2004 aparecieron los juveniles abuelos del bebé de Midge, mejor amiga de Barbie.

Hay alguna muñeca en cuya transformación se incluye un embarazo. *“Mi muñeca ha sufrido un gran cambio. Ahora es morena y sus vestiduras están hechas de material reciclado. Ahora soy quien quiero ser. ¡Estoy en estado!”*. Sabemos que el sueño de estar encinta es típico en las mujeres, pero también aparece en los varones y suele analizarse en un sentido amplio, no circunscrito a la gestación de un bebé (proyecto, emprendimiento, proceso vital en sentido amplio). En un caso su autora recuerda el momento en que estaba embarazada y reproduce el cuerpo con sus cambios procurando que la muñeca sea un autorretrato, lo titula *“De muñeca Barbi a Luna en mí”*. Barbie incluye un ejemplo de muñeca embarazada, es Midge en el año 2003.

Al contar con pocos **hombres** entre los autores, las producciones de los mismos son puntuales, pero vemos que no necesariamente eligen un muñeco masculino (solo utilizado en dos casos), quizás sea la primera vez en su vida en que han tenido entre las manos una muñeca, objeto generalmente asociado a las niñas y denostado en la educación de los varones, también se trataba de una ocasión de coser y sospechamos que como en el caso de la artista Sonia Singh, ha habido ayuda de las madres y no solo en el caso de los chicos. Uno de los hombres resolvió con pintura corporal y no tuvo que coser¹². Nos llama la atención que siendo tan escaso el número se reitere en varios una imagen negativa sobre ese icono que representa el cuerpo de una mujer (mala cara por pasar una mala noche fuera, el maquillaje mal eliminado...) y connotaciones de un sexismo nada sutil: *“He elegido vestirla de bombera porque las personas son polifacéticas como esta muñeca, modelo de día, y bombera de noche”*. Esta es la transformación que hace un hombre de una muñeca estereotipada. La ha vestido de bombera utilizando plastilina, la figura parece un diablo rojo con un gran sombrero negro y en las manos lleva una manguera que por la fragilidad de la plastilina se rompió enseguida. El discurso del chico dice “modelo de día, y bombera de noche”. Este tipo de polifaceticismo nos llama la atención pues el ser modelo cae en los estereotipos de género de lo femenino y el “bombero de noche” recuerda a la función de apagar fuegos, y podría tener connotaciones como metáfora sexual. Otro dice *“María su sueño era ser modelo, y lo consiguió, tras unos años se dio cuenta de que al mirarse al espejo no se veía a ella misma. Decidió dejarlo y empezar su vida de nuevo. Ahora lleva una vida de estudiante de periodismo una profesión que le llama mucho la atención”*. Siendo el autor de la transformación un hombre, es interesante que en su discurso pasa del icono erótico de la modelo a la estudiante de periodismo, es decir, del valor de un canon físico de belleza, a dar importancia a la inteligencia. Y otro: *“Mari Fé es una muñeca adicta a la mala vida y a la fiesta nocturna. Decidió pasar por <quirófano> para comenzar su cambio de vida, y aquí teneis el resultado. Reconstrucción parcial de la cara. Cambio de peinado, por uno más típico de la zona. Estrena vestido realizado con telas de <Calvin Klein> para irse a la feria de Sevilla. Por último*

los complementos: pendientes y peineta realizados con goma eva a juego con el color del vestido. Nunca antes había sido tan feliz como ahora con su nueva apariencia” hay una utilización de la ironía que no aparece en las transformaciones de las mujeres. *“Mi muñeca se ha teñido el pelo de rojo y cortado. Se ha cortado el vestido. Tiene el maquillaje de después de estar toda la noche fuera de casa. Todos tenemos una mala noche, princesa”*. Corta el cabello y lo tiñe de rojo, desmaquilla el rostro y lo vuelve a pintar simulando ese efecto de maquillaje “después de pasar una noche fuera de casa”. Corta y simplifica el vestido. El resultado recuerda la iconografía de cabello y rostro en el personaje de Leelo de la película *El quinto elemento* (hay diferentes ediciones de la muñeca Barbie emulando personajes de películas taquilleras). Siendo un hombre el autor, llama la atención que, una vez más, elige una muñeca a la que le atribuye un mal momento -tener una mala noche fuera de casa no tiene connotaciones precisamente positivas- en psicología analítica diríamos que podría estar representando un ánima negativa en el hombre¹³.

Hay dos casos en que dos varones transforman un muñeco masculino: *“Mi muñeco es socorrista pero le gusta mucho comer, ya no hace deporte y siempre está en el sofá viendo la tele”*. En este caso el autor es un hombre. El rostro se ha modificado pintándole una barba y oscureciendo un diente. La barba es un signo de hombría (“Barba a barba honra se cata”. Correas), pero también se puede identificar con el desaliño si no está cuidada. La intención parece ser manifestar descuido en el cuerpo. Se indica que es un socorrista pero que le gusta mucho comer y por lo tanto se trata de mostrar un cuerpo engordado, colocando unos pantalones muy anchos como para ocultar las formas del cuerpo, que en la foto original estaban bajados y la camiseta cae en vez de mostrar los abdominales como en el original. El cabello se ha pintado significando unas canas. Lo que parece indicar una desidia en el cuerpo del muñeco, de alguna forma también manifiesta una escasa transformación del original que apenas ha sido elaborado. Los colores blanco, negro y rojo alquímicos ya estaban en aquel. *“Mi juguete no tiene brazo derecho, es muy fuerte y no tiene miedo a nada. Hoy en día ha cambiado un poco”*. El rostro no parece evidenciar ningún cambio, en su transformación el muñeco adquiere el brazo que le faltaba (el derecho: en la cultura popular se dice del brazo derecho alguien de plena confianza y de quien se puede esperar ayuda) con lo cual se produce una compensación positiva. A cambio, el muñeco muestra un pectoral y un estómago abultado, ha ganado kilos y ha perdido músculo. Le corona con una gorra negra de paisano, le viste con un chaleco negro, conserva los pantalones de camuflaje y las botas, el brazo que adquiere tiene un guante negro, también le pinta un collar negro. Curiosa mezcla de guerrillero y hombre de campo.

En tres casos las muñecas se presentan dentro de sus cajas, uno de estos envases es transformado. Dos de estas producciones son de hombres. Conservar la muñeca en su caja es un gesto propio de las piezas de colección de la gama Barbie “Una pieza de coleccionista se debe conservar en su

¹² “Au moment de la naissance de Barbie, les vêtements de poupées étaient encore souvent cousus par les petites filles elles-mêmes, ou par leurs mères. Mattel commercialisa ainsi dans les années 1960 des patrons permettant de réaliser les vêtements de Barbie, et même de les créer sans savoir besoin de savoir coudre” (Monier 2016, 57p).

¹³ El ánima sería la parte femenina del hombre según la psicología analítica. Es negativa cuando no se integra y aparece conformada por características denigrantes de lo femenino.

caja, acumulando valor a medida que pasa el tiempo” (Steinberg 2000, 206p).

Bastantes de las descripciones que los autores hacen en las cartelas (de mujeres y de hombres) incluyen **características morales, emocionales o aficiones**. Todos estos factores que parecen proyectivos nos recuerdan las características analizadas por Steinberg en que se ve la muñeca Barbie como una construcción identitaria permeable a valores culturales y apta para ser un icono modélico de un tipo de clase social media americana y dominante exportable al mundo. Así: *“Una muñeca elegante y divertida. Le gusta salir a bailar, conocer cosas nuevas, viajar y pasar tiempo con sus amigas. Es muy cariñosa”*. En la descripción su autora reúne características estéticas y de carácter: elegante, divertida, cariñosa, junto con sus aficiones y hábitos: bailar, la novedad, viajar, las amigas. Podría parecer que se trata de una proyección de sus deseos o de lo que sería su yo ideal. *“Decidí dejar de esconderme detrás de algo que me hacía parecer fuerte para dejar ver mi fragilidad y SER fuerte”*. En este caso se habla de condiciones morales, de la fragilidad como fuerza. En la transformación de la muñeca vemos que se ha desmaquillado el rostro, aparece uno con color tenue, con pecas y anchas cejas. El cabello se ha cortado y se peinó con una trenza que cae a la derecha del rostro. El vestido rojo y de satén es sustituido por uno blanco con banda rosa a la cintura. Los elementos sexualizantes se han perdido y aparece una iconografía más cercana a la imagen de una niña.

Encontramos un caso que trasciende un punto de actualidad: *“He transformado la muñeca en una chica de religión musulmana ya que en el mundo occidental estas muñecas no se comercializan pero también forman parte de nuestra sociedad”*. La autora transforma la muñeca de una estética occidental estereotipada en un referente de los gustos musulmanes, como explica en su descripción. Cabello tapado por un velo y ropas en forma de túnica. Para todo el conjunto utiliza el color azul, los rasgos se han borrado y rehecho buscando simplicidad. El cabello asoma apenas entre el pañuelo como una mata canosa recogida detrás. Es interesante esta referencia a la estética de las mujeres de religión musulmana, observamos que no ha elegido un burka integral sino una túnica velada más discreta, y azul, no negro. Con las connotaciones que en estos momentos tiene el estilo de vida y las iconografías musulmanas, por su contraste y confrontación con occidente, es significativo la forma en que ha decidido realizar esta aproximación.

Hay casos que podríamos llamar excepcionales, como el de la geisha que trabajó en una fábrica de armamento: *“Mi muñeca era una mezcla de convencionalismos de belleza, así que decidí convertirla en una geisha de la 2ª guerra mundial, sucia y rota tras trabajar en una fábrica de armamento. Ahora soy una persona real”*. Pero en general las producciones sorprenden por lo normalizadoras, en este sentido es verdad que el taller tomaba como lema la obra de la artista de Tasmania, ese elemento inspirador pudo contribuir a que no se realizaran trabajos que rompieran con los cánones y expresaran otro tipo de creatividad, cosa que sí hemos en-

contrado en otros foros, como en el taller realizado dentro de las “Jornadas del Cuerpo como medida” en que siendo menor el número de talleristas, en varios casos se optó por una ruptura de toda norma ¹⁵.

Podemos sugerir que las muñecas han funcionado como un espacio de proyección psíquica donde sus autores se han expresado y donde lo inconsciente ha podido fluir. *“Se da un ligero aire a mi y además la vestimenta, la he diseñado dándole un toque asiático. Referente a las artes marciales, cosa que me hubiera gustado aprender”*. En la transformación de esta muñeca, su autora realiza un deseo. En este caso el deseo es haber estudiado artes marciales. A otra pieza le coloca los tatuajes que querría hacerse y en otro, la creadora hace un ejercicio de vuelta al pasado a la hora de transformar su muñeca: *“Mi muñeca está inspirada en una época pasada que viví, se llama Alicia y representa todo lo que fui, cambié su aspecto por uno más común y estoy muy contenta con el cambio radical. Espero que os guste...”*. La estudiante dice que la muñeca expresa su identidad en un momento del pasado. Se trataría entonces de una regresión iconográfica en la que la figurilla es testigo y representa lo que su autora era para sí en ese momento y resta en el recuerdo.

Observamos que la normalidad no siempre se relaciona con la infancia (Sonia Singh) y que la edad adulta juvenil que es el espacio proyectivo de las estudiantes es el favorecido en las transformaciones. Esto puede ayudarnos a comprender el éxito que tuvo la muñeca Barbie con las niñas en 1959 y que sigue teniendo.

La casa Mattel insiste en que sus muñecas se hacen a mano y con un cuidado especial, y es cierto que hay una diferencia con las reproducciones que se comercializan en el mercado de la imitación, no obstante cada una de estas piezas rehechas por sus autores ha conseguido la “normalidad” de lo que es particular a una creación única, no seriada. Estas muñecas han adquirido así una vida propia que forma parte del imaginario que Mattel lleva todos estos 57 años tratando de dotar a su Barbie.

En cuanto a los análisis, recordar que nosotros analizamos los artefactos, pero en ningún caso realizamos interpretaciones finalistas. Quien más sabe de cada ser sobre sí, es él propio ser mismo.

¹⁴ “Aujourd’hui, dans les pays où elle est interdite pour des raisons culturelles, une poupée mannequin plus conforme aux impératifs locaux vient la remplacer. Interdire Barbie crée un vide insupportable dans l’offre des jouets, qu’il faut combler d’une façon convenable. Barbie fut interdite en Iran en 1996 et en Arabie Saoudite en 2003. Si Sara, la poupée officielle des autorités iraniennes lancée

en 2002, n’est pas arrivée à s’imposer dans le coeur des petites filles face à Barbie, qui reste vendue clandestinement, Fulla, créée en Syrie en 2003, la remplace avec succès dans la plupart des pays du Moyen-Orient” (Monier 2016, 50p).

¹⁵ Hay que tener también presente que en este caso se trataba de estudiantes de Bellas Artes.



Ejemplo como Leeloo



Ejemplo muñeco con cuerpo de hombre



Imagen del cartel de la exposición siguiendo la propuesta del trabajo de Sonia Singh



Ejemplo muñeca como geisha



Ejemplo de muñeca musulmana

Bibliografía

Bessard, Mélanie, Monnin, Jacques.
Musée du Jouet. Moirans-en Montagne. Jura (catalogue).
Éditeur: Musées des techniques et cultures comtoises. Rue-
lisheim 2013.

Bornay, Erika.
La cabellera femenina. Ensayos Arte Cátedra. Madrid, 1994.

Correas de, Gonzalo.
Diccionario de refranes y frases proverbiales. Editorial Cas-
talia. Madrid, 2000.

Dethlefsen, Thorwald y Dahlke, Rüdiger.
La enfermedad como camino. Editorial Debolsillo. Madrid,
2009.

Flügel, John.
Psicología del vestido. Editorial Melusina, Madrid 2015.

Gou i Vernet, Assumpta.
Les nines del Museu Romàntic. Edició de la Diputació de
Barcelona, Barcelona 1999.

Jones, Gerard.
Matando monstruos. Por qué los niños necesitan fantasía,
super-héroes y violencia imaginaria. Editorial Crítica S.L.
Barcelona, 2002.

Monier, Annie.
Barbie. Catálogo. Editado por el Museo de Artes Decorati-
vas, Paris 2016.

Pérez Camarero, Pilar y Lage de la Rosa, Marta.
Muñecas convertidas en gente "normal". Catálogo. UAM,
2016. (En edición).

Pinkola Estés, Clarissa.
Mujeres que corren con los lobos. Editorial Zeta bolsillo.
Madrid, 2009.

Plumet, Hervé.
Mon Vouet préféré . Musée du Jouet, 2012.

Steinberg, Shirley y Kincheloe, Joe.
Cultura infantil y multinacionales. Editorial Morata. Ma-
drid, 2000.

Lugares web

Nickolay Lamm
<http://nickolaylamm.com/>
<http://www.upsocl.com/diversidad/esta-barbie-normal-viene-con-celulitis-estrias-acne-y-tatuajes-y-es-genial/>

Singh, Sonia
<http://treechangedolls.tumblr.com/>
<https://www.facebook.com/treechangedolls/>

Cambios en las muñecas de Mattel:
http://www.huffingtonpost.es/2016/01/28/barbie-cuerpo-nuevo_n_9097648.html

FERNANDO PORTILLO GUZMÁN
Universidad de Cádiz

*El cuerpo -desnudo- en la obra fotográfica de Oliva F. Reina
y Marisol Torné.
The -naked- body in Oliva F. Reina and Marisol Torné's
photographic work*

Resumen

El autor traza un breve análisis de la obra de dos fotógrafas gaditanas centradas en el cuerpo desnudo.

Palabras clave: fotografía; cuerpo; desnudo

Abstract

The author draws a brief outline of the work of two photographers from Cádiz, with the naked body as leit-motiv.

Keywords: photography; naked; body

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN.

De nuevo acá, ante el caótico teclado silente, para describir toscamente una mirada, perdón, sendas miradas de fotografías. Veremos si vemos lo suficiente, con los ojos bien abiertos y el aliento contenido ante cada cuadrilátero. Quietos o caminando veloces. Como un discreto paseo -respetuoso, cercano y sin alifafes recurrentes- por los retratos de humanos desvestidos, u obra fotográfica atemporal, de dos fotografías de la Bahía de Cádiz: la gaditana **Oliva F. Reina** y la jerezana **Marisol Torné**. Machacando suavemente sus pasos, en el almirez vital de cada una, como introducción a las respectivas fotografías, a su localización y entendimiento; imágenes quietas que nos embriagan, capturan y afilan nuestros cálamos poéticos divergentes. Discrepando respetuosos en voz queda, sin colores chillones y entre penumbras plenas

de susurros musicales.

Situaciones entrañables sobre o bajo la piel; o como diría el maestro **Gómez Molina**¹: "...tienes la sensación de querer reconstruir la experiencia desde una situación entrañable: para mí, la relación humana, una relación cálida con las cosas, es un día soleado en un camino de mi pueblo o al lado de un edificio de cal. Hay ciertas emociones, cierto sentido del gusto, del olfato, de los sentidos que están muy imbricados en una experiencia que parece mágica y que recuerda un territorio, un paraíso perdido relacionado con la desaparición de una vivencia campesina, es decir, una idea incluso de alejamiento del mundo, de desconexión con todo."

Alejémonos del mundanal ruido y relacionémonos

¹ Del catálogo de Juan José Gómez Molina, *La piel en la mirada*, pág. 24.

con la calidez humana, con la temperatura de la piel humana, sin palabras, sin complejos, cual vivencias campesinas o marítimas. Los perdidos paraísos siguen estando en la memoria, en los sueños y, como no podía ser de otra forma, en bastantes platos de la cocina de mamá, en los aromas de nobles vinos rojos, en la clásica música que no envejece, en ciertas pinturas seculares y en algunos libros, películas y fotografías.

Conoceremos a ambas autoras, en la distancia y en cercanías indiscretas, sus necesidades expresivas mediatas e inmediatas y el alcance de algunas de sus creaciones fotográficas dentro del entorno del retrato (clásico/contemporáneo), o el cuerpo desnudo como medida local e universal de determinadas artes visuales.

Desde la periferia hacia el centro, desde el silencio hacia la palabra curva, fotografías sin renglones torcidos en ausencia de la historia docta. La voz escrita aguanta tiempo cierto; el silencio, siempre eterno.

Fotografías con nombres y apellidos. Fichas completadas, al dorso. Números de serie automatizados en unos y ceros complejos. Tal vez sólo puros blancos, breves grises y negros densos sobre la piel humana. O desde la creación fotográfica de **Oliva** y **Marisol**...

Entremos pues.

2.- NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE OLIVA F. REINA

Llegados acá podríamos llenar páginas y páginas de texto biográfico minucioso, preciso e incluso, cual manuscrito de quinceañera, diario. Pero no, ese no es el objetivo del presente artículo. Sólo notas escuetas² para acercarnos a la persona, a la artista, a la fotógrafa. Respiremos entonces.

Oliva F. Reina llega al mundanal ruido que ocupamos en la vieja ciudad de Cádiz, en el año del Señor marcado como 1960. Obviaremos día y mes; por prudencia y discreción. Básica y bachiller en colegio cristiano, COU en el Instituto y luego a conocer mundo. A Madrid para estudiar fotografía; luego a París para continuar con dichos estudios. Tiempos en manchados blancos, grises difusos y negros opacos. Y una pesada (de planos inclinables) y aparatosa cámara de placas LINHOF Technika, como fiel compañera de viaje.

Trabajos diversos en diversos puntos de la Piel de Toro, pero sin dejar de lado ni las cámaras ni las películas de la época. Viajes y más viajes como inefable e imprescindible parte del aprendizaje vital de todo aprendiz de artista. Tropiezos sin fronteras para levantarse, sonriente, y continuar con mayor determinación. Después, sin dejar de aprender de los sorprendentes avatares de la procelosa existencia, unos estudios importantes en los nuevos tiempos numéricos que comenzaban a tomar cuerpo: Experto Universitario en Gestión de Imagen Digital por la Universidad Camilo José Cela de Madrid. Premios, publicaciones y exposiciones acá y allá, sin solución de continuidad, orden ni concierto. Desconcierto, cuanto más lejos, mejor. Y a sobrevivir, que no es moco de pava. En pantalla grande o en yutú, según se pueda. Con sus dos queridas Nikon, eso sí, siempre dispuestas para la faena.

Oliva es profesora de fotografía y vídeo con cámara

DSLR, en la Escuela de Fotografía y en la Escuela de Cine, respectivamente, de la Universidad de Cádiz.

3. NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE MARISOL TORNÉ.

Cambiamos de escenario, de personaje y de guión original. Saltamos a la capital del vino y las bodegas añejas, Jerez; o la quietud, la luz, el señorío y las buenas gentes como señas inefables de la identidad sureña. Y en la concatenación de botas, en la frontera del fino, del palo cortado y de la solera reservada, nos encontramos a nuestra otra protagonista, la fotógrafa jerezana -serena y equilibrada- del paisaje cutáneo. En pocas líneas³, una fotógrafa de disparo tranquilo y meditado. Pero, quién es ella...

Marisol Torné viene a la luz en el año del Señor marcado como 1952, pues eso, en Jerez. Y ya desde pequeñita, el dibujo, la pintura y la ilustración eran objetos de su despierta atención; de ahí a la fotografía, un saltito.

Aprendizaje en escuelas jerezanas y ansias por saber más y más; día a día, año a año, década a década, sin descanso. Libros infinitos, cual universos para viajes galácticos incontables, del cuarto de estar al dormitorio y vuelta. Poemas y textos críticos, que hay que poner los veinte años a latir sin descansos, a la par de los inocentes guateques y las bobas correrías de toda sangre joven.

Y, a veces, la cámara de fotos -de película- al hombro; la máquina que captura muchos de tus felices recuerdos, tampoco debe descansar. Es difícil pero habrá que cogerle el tranquilo; aunque con la vetusta Olivetti mecánica me encuentro, dependiendo del día, más cómoda. El revelado y el cuarto oscuro, con sus aromas extraños y la luz rojiza de puticlú en el cuarto de baño, son otro matiz. Más todas las veredas serán pisadas, antes o mañana.

Edición y corrección de textos. Publicación e ilustración. Libros y más libres, o eso se intenta. La cámara fotográfica, por ahora, puede esperar. Y poesía, poética vital ilimitada, siempre versos en papel impreso y en viva voz, poemas bajo el agua o en la densa oscuridad, poesía como modo de vida insustituible. Luego el sepulcral silencio y la cama fría.

Pero hay que quitarle el polvo a los poemarios de la biblioteca; y a todos los chismes fotográficos que se han ido acumulando, sin descanso, con los años recorridos.

Además, hay que ponerle las pilas nuevas a la Canon y limpiar delicadamente el 50 mm ahorita mismo me temo.

Ahora, sin películas, los captosres. California dreaming, o así. La niña volverá de la hispalense universidad en momento cualquiera. Recargaré las baterías y borraré la lenta tarjeta de memoria, para la ocasión o para otra. Ya lo sabíamos; la liebre salta dó menos se espera. Y la rubita cajera del supermercado sigue siendo una modelo insuperable.

No tengo prisa, pero no puedo parar de construir imágenes. Creo que los marcos de aluminio negro son los que mejor se adaptan a mi discurso del paisaje humano, ¿verdad..?

4.- SOBRE LA OBRA FOTOGRÁFICA DE OLIVA F. REINA

Un paso adelante y, cómo no, al cuadrilátero del combate

² Revisar datos en el catálogo Ventanas interpretadas, pág. 29.

³ Revisar datos en el catálogo Ventanas interpretadas, pág. 21.

dialéctico. Los guantes ajustados y ceñidos a los nudillos. Es el momento para ello, sin despeinarse un pelo. Y el cepillo, limpio, para cada caricia pilosa. Hay que acercarse mucho, mucho más, más aún; los diez dedos atentos al envite, al despegue, a la caída y ascenso.

La desilusión estética no debe brillar por sí misma; debe ser arrinconada sin dilación y sin compasión. Asimétrica, absurda, olvidadiza, dispuesta al chapuzón primaveral cual piscina arriñonada. Con la estética ilusión refulgente por bandera, o en cada sonrisa profunden como mensaje esperanzador. Y yo con estos pelos.

Simple malentendidos. O como dijo⁴ el maestro **Baudrillard**: “Todo el malentendido -que por otra parte no pretendo disimular- reside en que el arte, en el fondo, no es mi problema. Yo no apunto al arte ni personalmente a los artistas. El arte me interesa en tanto objeto y desde un punto de vista antropológico; me interesa el objeto, antes que cualquier promoción de su valor estético y de lo que ocurra con él después. Tenemos casi la suerte de vivir en una época en la que el valor estético -como los otros valores, por lo demás- anda alicaído. Es una situación original.”

Éramos pocos y todos nos, además, un tanto alicaídos. Objeto versus sujeto; sujeto sin objetos. Qué tristes tigres, sin rayas ya y a punto de ser extinguidos por los “inteligentes” bípedos sin plumas. Tristes, sin valores estéticos, en negro y blanco. Todo un poema discursivo y el cronómetro nunca descansa.

Al toro⁵.

Con los bellos cortos, rasurados ayer por la mañana. Con las uñas redondeadas dispuestas a rascar más allá. Todo en su lugar. Todo en el recorrido del olvido, de lo impoluto, del rezar sin esperanzas. Cada elemento recuerda un escenario besado con anterioridad pero disuelto en el olvido de la pérdida juventud. Añorada a cada paso, a cada caricia perdida, a cada página del álbum familiar arrancada por las décadas separadas. No sé si ya pase por aquí antes, pero eso no importa; el camino recorrido, y que resta, es una aventura única que configura otro ladrillo de la pared de los sueños torpones. El cortaúñas sigue donde lo dejé; en el tercer cajoncito del aparador del dormitorio de la niña. Y si no, búscalo por allende los mares. Como el águila, el arañazo será digno de toda enseña mística y mundana. El afeitado puede esperar, sin embargo, hasta los días soleados y taciturnos del mes de Abril. Y otro beso más, ahora que no nos ven...

Ahora no sé si estoy arriba o abajo, o ingravido a todas luces. A todas las penumbras de tu nombre. A todos los recodos de tus pliegues calientes, caóticos, cansados y completos. Ya me recorté las uñas y las yemas ansían tu geografía húmeda. La sudorosa templanza llegará a la media noche de mañana, si es que aguantamos a todo plan. Te guiño el ojo zurdo; no el diestro. Los dos siempre, en cada tropiezo del tobogán de la nocturnidad.

No lo olvides, la noche de mañana puede ser la última que pasemos juntos; pero, ¡qué aromática noche, pardiez!

5.- SOBRE LA OBRA FOTOGRÁFICA DE MARISOL TORNÉ.

Continuamos el trayecto sobre aguas turbulentas, bahías tranquilas y marejadillas de andar por casa. Apacible trayecto en infinito gris, negro rizado y turbios blancos sucios, o níveos. Pues siempre resulta chocante viajar sin saltar del sillón ni salir de la sala⁶.

Cuerpos relajados ante la cámara, ante la mirada templada, ante la lente lenta. La luz retomando cada curva peligrosa, sin dejar de salpicar las penumbras furtivas del café negrísimo. Y luego más trabajo con el tonto rápido. El papel, el tiraje de copias y la selección del todo desde los puntos. Retratos sin contratos. Tratos con las retratadas, con los retratados, con los por retratar o por retomar. Retomar las pieles de ellos como propia, de las pronosticadas como propias.

Loa cutánea de las profundas loas, a lo oscuro y a la luz. Lo apuntó⁷ el maestro Nancy:

La luz del retrato brilla desde su fondo oscuro. Emana del astro eclipsado para sí que define a un sujeto. Lo que visiblemente desaparece en el retrato, lo que en él se sustrae de nuestros ojos ante nuestros ojos, hundiéndose en ellos como en el infinito, es la mirada del retrato.



Oliva F. Reina. Ref. DSC 1062.



Oliva F. Reina. Ref. DSC 1059

⁴ Jean Baudrillard en El complot del arte, págs. 88-89.

⁵ No incluiré los títulos ni las fichas de las obras sino, simplemente, el número del archivo numérico respectivo

⁶ Recomendando, otra vez, revisar el catálogo Ventanas interpretadas para percibir las capacidades expresivas de las autoras referidas.

⁷ Jean-Luc Nancy, La mirada del retrato, pág. 70.

La mirada que nos mira aunque no la miremos. Que nos susurra aunque esté fuera de plano. Que nos conduce aunque llevemos cinco copas de más. O dos trofeos de menos. Y qué guapos quedamos aquel día...

Qué día el de aquella noche, o no, era con otra música. Tienes la piel de gallina, tómate esto y entrarás en calor. Y tu nombre, no se me olvidará durante las siguientes décadas, lo prometo.

Y es deuda, de honor.
De piel. De verdad.

Casi en suspensión, sin levitar pero ingrávito sobre el aposento. Con los codos apoyados en la densa penumbra del exterior. Parece que fue ayer, pero cuánto ha llovido. Cual jóvenes fuimos.

Tú siempre serás así, como te vi entonces. Con la luz atada a tu grácil cintura. Las manos esperándome desde ayer tarde. El codo diestro me señala otra vía de escape, otra salida al desasosiego semanal. Amante o amiga, vespertina compañera del alma, furtiva y silenciosa cual ñudo desenredado a ciegas. Hablaremos del ayer y del mañana, por la mañana.

Los lunares siguen cada uno en su preciso lugar, marcando la ruta de los tesoros de tus pocos años, de tu jovenísima alma libre. Pero he de salir ya, para volver a la fresca. O jamás.

Los labios al cielo. Implorando, reclamando, reflexionando sobre tipos y topes. Cuan torpes aquellos tiempos nublados; ahora soy o creo ser. Algo, alguien, sólo piel y pensamientos vagos. Sólo voces y cariños. Poemillas en la arena, con marea baja y poniente suave en el Estrecho. Lo recuerdas. Altaneros en aquella toalla amarilla, los cuerpos bronceándose al sol sin bañadores estampados ni tanguitas de leopardo doméstico. No resultó difícil compartir tiempo y espacio; la piel y la palabra animan a seguir jugando. Y mañana, Dios dirá.

Ya he crecido lo suficiente pero me quedan algunos puestos por recalcar. Lo dije ayer y te lo repetiré pasado mañana. Mi cuello te marca la mirada, los pasos, los susurros y la ruta de los besos que no me diste. Ya es momento para sentir, para salir, para continuar con la cabeza bien alta. Fui otra entonces, aquel día en que coincidimos compartiendo aire de tabaco americano y chupitos de tequila barato. Qué maldita manía, beber sin tino y charlar con botarates bien parecidos.

Y este peinado me sienta de maravilla, ¿no crees?
¡Vaya que sí..!

6. CONCLUSIONES DIFUSAS.

Y al fin, el fin. No ha sido tan intragable, dadas mis limitaciones en el buen quehacer del cervantino maestro de nuestra ancestral lengua hispana. Escribir sin ofuscación es un bobo problema cuando no practicas a diario. Difusas conclusiones y a otra cosa acción; no, mejor cosas paralelas, mariposón de ifón ilimitado, y sin urdir reclamos futuros.

No perdamos el Sur cual referencia geográfica-mental. Respirar a fondo y destensar la musculatura motriz, a la par. Intentarlo y conseguirlo son vías del mismo sentido de



Marisol Torné. Ref. MG 1562.



Marisol Torné. Ref. MG 0584.

marcha. Y la cámara de fotos, sin complejos, siempre dispuesta para el blando trabajo. Pues ya lo dice el refrán castellano, “lo que puedas fotografiar hoy, no lo dejes para mañana”; pues otro tipo con una cámara más modernita, mirada ágil, corazón caliente, barba de cinco jornadas y con mejores contactos, te adelantará en tu original iniciativa.

De puntillas nos hemos aproximado a las fotografías de dos autoras del Sur de España, de la Andalucía atlántica, de la provincia con mayor tasa de desempleo de la Unión; nos hemos acercado, un poquito, al trabajo fotográfico de **Oliva** y de **Marisol**. Y, después de tamaño trayecto, el conjunto no ha resultado tan gris como hubiera podido parecer en el inicio, o eso paréceme.

Algunas dudas continúan, pero ello, duda metódica sin fronteras pero con bajo control de alcoholemia, forma parte del juego de la lectura de toda obra artística, según niveles, dimensiones discursivas y cualidades expresivas.

Y, en todo espacio hay que moverse despacio. Lo apuntó un tipo sabio⁸: “El espacio premoderno está limitado; las cosas en su interior tienen asignado un lugar a lo largo de un eje predominantemente vertical -cielo/tierra/infierno o la cadena del ser que desciende desde Dios hasta las piedras-. El espacio moderno (inaugurado en el Renacimiento) es euclidiano, horizontal, infinitamente extensible y, por tanto, en principio, ilimitado.”

Espacio mortal de necesidad, tanto en su infinitud teórica como supuestamente postmoderna. Límites pulverizados cuando llega la santa hacienda pública y nos roba hasta el pan de nuestros nietos. Y, quién no ve semejante paradoja; pues mirar a otro lado o cerrar los ojos dos, no parchea la cuestión. La verticalidad humana y todo lo que ella contempla es una realidad irrefutable; sólo las esbeltas jirafas (y algunos jirafos disidentes) nos superan en tal tránsito hacia el magnánimo cielo. No olvidemos, entonces, que sólo somos pequeñas criaturitas creadas a imagen y semejanza del Arquitecto jefe de arriba. Por lo que los tres planos del espacio académico se nos quedan, casi siempre, sombríos y extremadamente acotados. Y el tiempo, capcioso por definición, se nos escapa entre los dedos a cada entrecortado suspiro de añoranza e impertinente frustración. Sin remedio ni parches de silicona.

Fotografías de la piel humana; terrenales reflejos del epitelio divino. Con música de jazz de los cincuenta, como papel pintado -en blancos puros, negros infinitos y suaves grises- de fondo. Y el aroma del portuense brandy añejo inundando los sueños simples, que mañana serán otro cuadrilátero para el impertinente combate impenitente con la dama de la afilada guadaña. Ambas manos abrazando la fondona copa y el diestro índice apuntando al infinito y más acá; pero ya es momento para otra copa, muy bien despachada, por favor.

Puesto que lo mejor, siempre que se quiera, está por venir. O no...

⁸ Victor Burgin, Ensayos, pág. 82.

7. BIBLIOGRAFÍA DE USO.

- BAUDRILLARD, Jean. El complot del arte. Amorrortu. Buenos Aires, 2006.
- BURGIN, Victor. Ensayos. Gustavo Gili. Barcelona, 2004.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José. La piel en la mirada (Catálogo). Conde Duque. Madrid, 2001.
- NANCY, Jean-Luc. La mirada del retrato. Amorrortu. Buenos Aires, 2006.
- Varios autores. Ventanas interpretadas (Catálogo). Diputación de Cádiz. Galería Punto Ciego. Cádiz, 2011.

PATRICIA ROCU GÓMEZ
Universidad Complutense de Madrid

ROSAURA NAVAJAS SECO
Universidad Complutense de Madrid

Empoderamiento docente en el campo universitario: Estudio de la imagen corporal proyectada en el aula.
Teacher's empowerment at University: A study on the body image projected in the classroom.

Resumen

Tras casi dos décadas en el ámbito universitario en la formación de formadores, se hace un estudio longitudinal donde nace la idea de ayudar al futuro docente en la mejora de sus prácticas educativas a través de enseñanzas Expresivo Corporales. Es conocido el descontento del profesorado en cuanto a la poca significatividad de su presencia hoy en día en las aulas, pero no menos importante es el alumnado que también se queja de tener unos profesores que transmiten poca fuerza, ilusión y entusiasmo cuando enseñan. El cuerpo como primer instrumento presencial en el acto educativo debe ser tenido en cuenta, desde diferentes perspectivas, tanto en su actitud corporal, imagen proyectada, como comportamientos en la interacción con su alumnado. Por ello este trabajo intenta hacer más consciente la parte corporal y desarrollar estrategias para que mejore la presencia en el aula y se sientan con más seguridad y fortaleza a la hora de transmitir sus enseñanzas.

La aplicación de actividades que estén dirigidas a trabajar la consciencia corporal tanto a nivel global como segmentaria, además de entrenar los diferentes códigos comunicativos corporales y sus vertientes, prepara a los futuros formadores a saber manejar su cuerpo adecuadamente. El control corporal hace que puedan manejar la parte discursiva comunicativa con más confianza y trabajar más eficazmente con el lenguaje verbal. Todo este despliegue de herramientas les hace mejorar no solo a nivel profesional, sino a nivel personal con todo su entorno y la satisfacción alcanzada cuando terminan el curso académico reafirma sus ganas de ser docentes y el orgullo de haber escogido una carrera de la que están seguros/as que van a ser buenos futuros maestros/as.

Palabras clave: Empoderamiento docente; imagen corporal-docente; comunicación corporal.

Abstract

After having worked for nearly two decades in the academic field of educator's education, a linear study is proposed from which to help future educators in the improvement of their teaching practice by means of Body Expression practices. It is a well-known fact that teachers nowadays feel frustrated about the little significance of their presence in the classrooms, but no less important is the feeling among students of the lack of strength, illusion and enthusiasm in their teachers. The body, as the first instrument in the act of teaching, must be considered, from different approaches, both as body attitude, projected image, as much as behaviourally in the interaction with students. Therefore this article tries to increase consciousness of the body and develop strategies to improve teachers' presence in the classroom, increasing their self confidence and strength when transmitting their teachings.

The implementation of activities oriented toward body consciousness, both global and fragmentary, at the same time it trains different body communication codes and options, also prepares future educators to use their bodies adequately. Body control will help them handle the discursive part more confidently and use verbal discourse more efficiently. This variety of working tools will help them improve not only professionally but also personally, in relation with their surroundings; the satisfaction achieved at the end of the academic course reinforce their desire to become educators and their pride on having chosen a career in which they are confident will become good teachers.

Keywords: Teacher empowerment; teachers body image; body communication

INTRODUCCIÓN

Vivimos inmersos en una sociedad en la que los medios audiovisuales y las tecnologías de la información y la comunicación han adquirido una gran importancia y la imagen corporal es un sello de identidad significativo que constantemente se expone ante otras personas en recursos como Facebook, Whatsapp u otras muchas redes sociales.

No obstante, a pesar de este continuo exhibicionismo de la imagen y de estar acostumbrados a mirar las propias proyecciones personales, en ellas más que situaciones reales se muestran pequeños fragmentos de la realidad que capturan un instante, muy planificado y elaborado en muchos de los casos, pero que por otro lado, lo distancia de una visión global y objetiva de la persona.

La Expresión Corporal adquiere un gran protagonismo en estos medios tecnológicos bajo una dimensión claramente comunicativa puesto que se encuentra presente la intención de transmitir un mensaje y éste sea comprendido por quienes lo vean (Learreta, 2004; Learreta, Sierra y Ruano, 2005) a pesar de que no siempre se consiga. Pero incluso cuando estas imágenes son recopiladas para uso exclusivamente personal sin darle ningún tipo de difusión, en el caso de las imágenes fijas se captura el momento y en el caso de grabaciones visuales se recogen el contexto y circunstancia particulares. Y en definitiva, en cualquiera de los casos señalados no se suelen immortalizar situaciones cotidianas y laborales, es decir, hay un mayor desconocimiento de la propia Expresión Corporal habitual que se maneja para desenvolverse en la vida.

Considerando lo señalado hasta ahora, y a pesar del nivel de presencialidad tan alto de las imágenes en el día a día, creemos que faltan algunas piezas en la concienciación corporal de las personas, circunstancia que parece no tener además demasiada representación en la enseñanza obligatoria y pensamos que sería imprescindible para identificar los puntos débiles y fuertes extraer el máximo beneficio de la imagen y expresión corporal proyectada tanto en contextos personales como profesionales; y coincidiendo con Rodríguez, Terrón y Gracia (2010) defendemos que el trabajo de la concienciación corporal favorece el autoconocimiento de la realidad personal proyectada así como la mejora de habilidades comunicativas en los dos ámbitos señalados.

En esta comunicación el cuerpo es foco de atención desde una mirada críticoconstructiva a través de la cual se adquiere una concepción más consciente de la imagen y el lenguaje corporal empleado, de manera que permite un mayor autoconocimiento de la persona tanto en situaciones personales como profesionales.

La experiencia que planteamos han sido llevada a cabo durante varios cursos académicos con estudiantes del Máster de Formación del Profesorado en la especialidad de Educación Física de la UCM en la asignatura denominada Expresión, Comunicación y Creatividad Corporal.

Ante las carencias detectadas durante varios años en estudiantes universitarios respecto a la falta de dominio y control corporal en situaciones en las que han de exponerse ante un público, desde la asignatura señalada se han contemplado contenidos de enseñanza asociados al lenguaje corporal del docente.

PROPUESTAS DE TRABAJO

No cabe duda que la expresión corporal es un recurso clave en la comunicación humana, sin embargo, el alumnado en muchas ocasiones se siente incompetente. En las propuestas de trabajo que se desarrollan, se pretendieron alcanzar los siguientes objetivos:

- Detectar y analizar fortalezas y debilidades a nivel intra e inter personal
- Conocer soluciones estratégicas de mejora para el cambio
- Experimentar dramatizaciones simulando casos reales en el ámbito educativo
- Mejorar la imagen corporal proyectada en el aula

Los contenidos de trabajo se abordan desde una línea interpersonal e intrapersonal del cuerpo como medio social de interacción y la concienciación corporal personal.

Las actividades son variadas, entre las que se incluyen exposiciones, dramatizaciones, visionado de las grabaciones exponiendo ante el resto, debates y reflexiones. Estas últimas son especialmente las que nos permiten acercarnos al alumnado, a sus pensamientos y emociones a partir de las vivencias planteadas en las sesiones.

Algunas actividades prácticas de trabajo se muestran en las siguientes tablas:

Ejemplo 1: Dramatización de una situación de momentos clave del curso escolar ante el alumnado: primer día de clase, reuniones iniciales, cierres de curso.



Puesta en escena: (introducción de la clase, conclusión de la misma y espacios de interrupción)

Debilidades del yo intrapersonal: miedos a hablar en público, inseguridades y baja autoestima por diferentes motivos como pueda ser la falta de experiencia, autoconcepto físico bajo, no saber cómo contestar a preguntas planteadas, etc.

Exteriorización de ese estado de ánimo: sudor en las manos, respiración entrecortada, aumento de la frecuencia cardiaca, temblor de voz, manos,...

Estrategias de mejora para el cambio:

Antes de la exposición: Técnicas de respiración y relajación.

Durante la exposición: Expresión facial, mirada, movimientos de manos, posición de los pies y actitud corporal

Ejemplo 2: Representar situaciones habituales en el aula a partir de las que se busque favorecer el clima del aula



Debilidades del yo intrapersonal: (prepotencia, manipulable, demasiado estricto, miedos, fobias,...)

Debilidades del yo interpersonal: corazas y barreras ante los otros, miedo a perder el control de la situación,...

Exteriorización: tono de voz, actitudes corporales, gestos, organización espacial del aula, gestión del tiempo, forma de permitir las intervenciones del alumnado, exteriorización de emociones,...

Estrategias de cambio:

Para fomentar la participación del alumnado en un clima distendido.

Formas de transmisión del mensaje (cálido, más frío, que genere confianza,...)

Estrategias de inclusión (actividades motivantes en donde se trabaje la interacción entre las personas,...)

Para fomentar la cohesión de grupo.

Variar las combinaciones de los componentes de grupos

Trabajar con grupos homogéneos y heterogéneos

Cambiar de roles frecuentemente

Trabajar la inclusión de grupos

Para evitar la monotonía y captar la atención del alumnado

Actitud consciente ante el cambio (ilusión, creatividad, reto alcanzable)

La mirada, el contacto físico, el tono de voz

Inclusión de actividades dinámicas en las sesiones frente a las tradicionales que mantienen un rol pasivo del alumnado y teniendo en cuenta el canal preferente de aprendizaje del alumnado (visual, auditivo o cinestésico-táctil)

Refuerzo y contacto

Distancias interpersonales. Cuándo y por qué

Tipos de refuerzos

Para concluir este apartado resulta interesante mostrar algunos fragmentos de reflexiones del alumnado, que de manera diaria debía recoger sobre las experiencias desarrolladas en clase, manifestando sus opiniones, valoraciones y emociones en un diario personal, tarea que formaba parte de la evaluación de su trabajo y que permite entre otras cuestiones comprobar su nivel de conocimientos adquiridos sobre la materia.

“He aprendido mucho sobre las posibilidades que la expresión corporal me brinda para como herramienta de trabajo y me ha ayudado a conocerme un poco más. Ha sido todo muy satisfactorio”

“Antes de realizar mi presentación ante el resto del grupo, la verdad que me sentía muy nervioso porque normalmente siento bastante vergüenza de que todos me miren a la vez, además de que se me nota porque me pongo como un tomate (...) Y ha sido mucho peor tener que verme en la pantalla, no estoy acostumbrado a verme y no me ha gustado nada”

“Me ha sorprendido que mis compañeros me digan que tengo un tono de voz muy agradable y que “engancha” y que aparento gran seguridad por los gestos y movimientos de brazos y manos que realizo, porque la verdad es que yo no me sentía con tanta seguridad.”

“Después, al verme en el vídeo no me he visto tan mal y parecía que controlaba totalmente la situación. Esto me lleva a pensar la percepción tan diferente que se tiene según si eres espectador, eres protagonista, o eres protagonista y encima te ves a ti mismo en la grabación.”

“Tenía otra idea diferente de lo que era la expresión corporal y lo que podía dar de sí, especialmente la parte que estamos trabajando ahora dirigida a la intervención docente. Muy interesante!!!!”

CONCLUSIONES

Por todo lo expuesto, creemos conveniente y muy necesario que en la formación inicial del profesorado se trabajen este tipo de contenidos porque, como ya se ha manifestado en la introducción, se favorece la concienciación corporal, y por otro lado y por las experiencias desarrolladas a lo largo de diferentes cursos académicos, el alumnado demanda estas propuestas como complemento importante de su formación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Learreta, B. (2004). Los contenidos de Expresión Corporal en el área de Educación Física en Enseñanza Primaria. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperado de <https://efexpresiva.files.wordpress.com/2014/09/tesis-doctoralbegook.pdf>

Learreta, B., Sierra, M. A. y Ruano, K. (2005). Los contenidos de expresión corporal. Barcelona: INDE.

Rodríguez, R., Terrón, M. J. y Gracia, P. (2010) Recursos creativos corporales y uso de la comunicación no-verbal para el desarrollo y evaluación de competencias genéricas en alumnos de grado. Revista de Docencia Universitaria, Vol.8 (n.1) 142-157 ISSN:1887

LAURA TORRADO ZAMORA
Universidad de Castilla – La Mancha

Poéticas subversivas: microrrelatos del cuerpo
Subversive poetics: micro-stories of the body

Resumen

En este artículo se analizan diferentes poéticas de la representación del cuerpo femenino que, a través de la fotografía en las últimas décadas, las artistas visuales han utilizado como herramienta subversiva para deconstruir los metarrelatos del patriarcado establecidos y perpetuados a través de la representación de estereotipos sobre la condición de lo femenino en el arte occidental.

Estos microrrelatos visuales, insertos en los contenidos y subjetividades propias del posmodernismo, deberían introducirse en la educación artística para propiciar una sociedad más responsable y emancipada.

Palabras Clave: Cuerpo; arte; feminismo; estereotipo; fotografía

Abstract

This article analyzes different poetics of female body portrayal which visual artists have used, through the photography of last decades, as a subversive tool in order to deconstruct the established meta-narratives of patriarchy, perpetuated through the presentation of stereotypes of female condition in western art.

These visual micro-stories, embedded in the contents and subjectivities characteristic of post-modernism, should be incorporated to artistic education in order to encourage a more responsible and emancipated society.

Keywords: Body; art; feminism; stereotypes; photography

Introducción.

En las representaciones tradicionales del arte occidental, desde el Renacimiento hasta las vanguardias del siglo XX, existe una persistencia y predominio de imágenes en las que el cuerpo femenino ha sido representado en una serie de actitudes corporales y en un contexto, que ha contribuido a la institucionalización de estereotipos sobre los que se ha ido construyendo la identidad de lo femenino a lo largo de la cultura patriarcal occidental.

La medida del cuerpo femenino. Esta representación del cuerpo femenino en el arte tradicional occidental ha contribuido a apoyar y perpetuar estereotipos sobre lo que social y culturalmente se ha presupuesto como femenino, y puede

ser entendido, como diría Lynda Nead¹ en su libro *El desnudo femenino*, como un medio de contener la femineidad y la sexualidad femenina, controlando, a través de los procedimientos y convenciones del arte, este cuerpo sin reglas y situarlo en las fronteras seguras del discurso estético, coincidiendo con las afirmaciones de Aristóteles en su libro XIII *Metafísica* sobre el ideal clásico, que han influido en toda la cultura occidental “Las formas supremas de la belleza son el orden, la simetría y la precisión.” Estos términos reforzarían la unidad del grupo social, la coherencia interna e impedirían el cuestionamiento jerárquico, dividiéndose así la sociedad en las fuerzas del bien, aquellas que representan la continuidad del statu quo, y las fuerzas del mal, las que a

¹ NEAD, Lynda, *El desnudo femenino*. London: Routledge, 1992.

través de una conducta irracional cuestionan las bases del orden social.

Mediante los procedimientos del arte, la sexualidad femenina y el carácter lascivo del cuerpo pueden ser contenidos y regulados, contextualizados y reglamentados, transformándose, a través de la pantalla de la representación, en imagen. La categorización del cuerpo femenino y lo femenino ha sido constituida cultural, social y políticamente. El papel que, por lo general, la mujer ha escenificado en todas estas representaciones ha sido pasivo, el de objeto de la mirada, como sujeto, tan sólo podría observar y juzgar la imagen que otros han construido, un entramado perverso y reduccionista que ha estereotipado el género femenino.

Si nos remontamos a las primeras representaciones del cuerpo femenino como las Venus rupestres –por ejemplo, la Venus de Willendorf– observamos que eran imágenes consagradas a la fertilidad y representaban el cuerpo maternal, estatuillas que no tenían una finalidad estética sino más bien simbólico-mágica, en las que el cuerpo femenino aparecía como materia indisciplinada asociada a la naturaleza y a la fecundidad **sin estar regulado o medido por la cultura**, éstas representarían el triunfo de la materia –lo táctil– frente a la forma –lo visual–. Si aceptamos que el discurso de la historia del arte occidental ha sido, y en cierto modo todavía es, un discurso patriarcal, es decir, un arte masculino realizado por y para hombres, donde el hombre además de creador y parte activa, era espectador, y la mujer el objeto representado y parte pasiva, podríamos llegar a la conclusión de que la tradicional historia del arte occidental, es la historia de una sola voz, de una sola mirada y por lo tanto una historia incompleta y estereotipada.

El feminismo constituye un largo síntoma histórico de la resistencia a las sociedades patriarcales y las culturas falocéntricas, que ha surgido de manera colectiva o individual, en momentos distintos, en lugares diferentes. El feminismo siempre ha acompañado a la modernidad y a las democracias, en cierto modo medimos el nivel de modernidad de una sociedad por su actitud hacia las reclamaciones de las mujeres. El feminismo abre las puertas a la post-modernidad, supone un desafío radical a la cultura y sociedad existentes, y un cambio con respecto a la articulación patriarcal. El movimiento feminista ha ido creciendo y transformándose a lo largo de su evolución, en la actualidad deberíamos hablar de feminismos puesto que es un concepto que abarca las diferencias. En ocasiones, estos feminismos han sido malentendidos y denigrados, y es frecuente todavía no saber cómo interpretarlos o dónde situarlos, pero esto no debe hacernos olvidar cuál fue el origen de este movimiento reivindicativo: conceder a la mujer la posibilidad de participar en la actividad pública y de obtener una serie de derechos políticos, económicos, culturales, sociales, etc., que pertenecen a todos los individuos; en definitiva, una lucha por desmontar un sistema que incapacitaba a la mujer, convirtiéndola en eterna hija del padre.

Arte feminista. La prioridad de esta compleja corriente artística y crítica enmarcada dentro del postmodernismo,

desde sus comienzos a la actualidad, fue y sigue siendo, la deconstrucción de la representación tradicional de lo convenido como femenino. Las artistas visuales que trabajaban bajo los parámetros de la crítica feminista, adoptarían un **lenguaje subversivo** a través de la denuncia a la cultura dominante, que sólo revelaba una única y aplastante “realidad”. Las representaciones que conforman nuestra cultura visual, son imágenes que más que representar una realidad plural y poliédrica, representan los modelos sobre los que se ha decidido asentar la realidad consensuada. Ya que desde las representaciones concebimos el mundo y a nosotros mismos como sujetos, sobre ellas recaería gran parte de la responsabilidad en la construcción de la realidad. El autor Brian Wallis escribe en el texto “What’s Wrong With this Picture?”², escrito como preámbulo a su famosa antología *El arte después de la modernidad* (1984): “Las representaciones son aquellas construcciones artificiales (aunque aparentemente inmutables) mediante las que aprehendemos el mundo, representaciones conceptuales tales como imágenes, leguajes o definiciones; que a su vez incluyen y construyen otras representaciones sociales, como la raza y el género. Aunque estas construcciones suelen depender de un elemento material del mundo real, las representaciones siempre se postulan como hechos naturales y su engañosa plenitud oscurece nuestra aprehensión de la realidad”.

El poder se codifica de manera subliminal a través de las imágenes y en ellas se transmiten las ideologías dominantes de nuestra sociedad en lo que respecta a la tradición, la religión, la familia, la cultura, la condición social, el género, la nación, etc., y estas designaciones, como matizaría Wallis, son jerárquicas en la medida en que privilegian un elemento en vez de otro, es por esta razón que el arte y la producción artística pueden ser un buen lugar para desarrollar y manifestar esta crítica. Es aquí donde la crítica, la crítica postmodernista de la representación y la crítica feminista al patriarcado se cruzan y coinciden en desmontar el engranaje de la representacional tradicional occidental. El teórico Craig Owens considera que de todos los discursos marginados que emprenden la crítica de la representación, el más significativo será el del feminismo, y explica así la situación de las mujeres en el universo de la representación: “Entre las prohibidas de la representación occidental, a cuyas representaciones se les niega toda legitimidad, están las mujeres. Excluidas de la representación por la misma estructura, regresan a ella sólo como una figura, como una representación de lo irrepresentable (la naturaleza, la verdad, lo sublime, etc.). Esta prohibición se refiere principalmente a la mujer como sujeto y no ciertamente como el “objeto” de la representación, pues, desde luego no faltan imágenes de mujeres”³. En el sistema patriarcal ella es siempre la representada, asignándole un papel pasivo, más de objeto que de sujeto. La obra de Cindy Sherman es un ejemplo de estas mujeres que no son mujeres sino imágenes de mujeres, modelos especulares de feminidad proyectados por los medios de comunicación para fomentar la identificación. Esta artista se podría calificar como la que con su obra más ha hecho por la subversión de la supuesta estabilidad, a través de la mirada entre la imagen y el Yo, anular la coherencia de la

² WALLIS, Brian (1984). “What’s Wrong With this Picture?”, *Art After Modernism. Rethinking Representation*, traducido en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid: Ed. Akal, 2001. p. XIII

³ OWENS, Craig (1985). “El discurso de los Otros: las feministas y el postmodernismo”, en *La Postmodernidad* (ed. Hal Foster). Barcelona: Kairós. p. 96.

identificación de la imagen con la propia identidad, su obra es la negación de la estabilidad del ser, presenta la supuesta feminidad como una mascarada, como una representación del deseo masculino, esto nos llevaría a pensar en la cita de la escritora Hélène Cixous, “uno está siempre en representación, y cuando se le pide a una mujer que participe en esta representación, naturalmente se le pide que represente el deseo masculino.”⁴

Uno de los objetivos del arte feminista a lo largo de su evolución es privilegiar los discursos sobre el cuerpo como superficie y territorio nuevo capaz de acoger infinidad de signos y experiencias. La obra literaria de 1928, Orlando de Virginia Woolf aparecería como pionera, así como otras obras de artistas mujeres que plantearon explícitamente la relación entre cuerpo, identidad y sexualidad.

Sería interesante señalar la relación del **arte y crítica feminista** de la década de los noventa con el **arte de las minorías**, el arte multicultural, que aportará miradas distintas sobre el debate de los otros. Julia Kristeva escribía que el arte puede ser un sistema de dispositivos, que “... llaman al nacimiento de una subjetividad fluida y libre” y de una nueva ética del diálogo universal, de la tolerancia y del respeto mutuo, una nueva ética que permitirá el establecimiento de un nuevo y diferente contrato social “... con la singularidad de cada uno, la multiplicidad de nuestras identificaciones, la relatividad de nuestras existencias simbólicas y biológicas.”⁵ Esta tendencia feminista representaría el feminismo expandido contemporáneo.

La estética y el soporte fotográfico. La fotografía, debido a su condición intrínseca narrativa y a su carácter inmediato, es un medio idóneo para construir microrrelatos, imágenes relacionadas con lo autobiográfico. La fotografía a partir de la década de los años setenta va a convertirse en uno de los principales medios utilizados de las artes visuales para la crítica artística.

La fotografía, prácticamente desde su aparición, es uno de los principales canales para la narración y construcción de textos visuales, debido a su carácter inmediato y su posibilidad intrínseca de servir tanto a la “realidad” como a la ficción. La fotografía, a su vez, es un soporte narrativo que se ha puesto al servicio de las necesidades de las artistas visuales, para construir y expresar otras “realidades” y discursos sobre lo que se puede denominar o considerar como femenino, fuera de los establecidos por la historia de arte tradicional. La fotografía es uno de los soportes fundamentales del microrrelato; sobre estos microrrelatos, podríamos decir que se asienta el posmodernismo.

Desde su democratización, la fotografía desempeña un papel capital en la sociedad, vivimos inmersos en un universo fotográfico donde el individuo piensa y organiza su vida en secuencias. El tan querido y cuidado álbum familiar se ha convertido en un caótico y fragmentado relato que navega inconexo a través de las redes, biografías amputadas y construidas en base a la exaltación y sublimación de lo mediocre. El soporte fotográfico teje historias, recrea posibilidades de existencia, la fotografía es el soporte contemporáneo por excelencia del microrrelato. A pesar de que la fotografía en el siglo XIX nació con un espíritu científico,

característico de la corriente filosófica positivista, de fiel reproducción de la realidad en la obra de arte, y con una estética cuyo leitmotiv correspondería a la expresión de Taine “... yo quiero reproducir las cosas como son o como serían, aún sin yo existir”, la fotografía tendría el inmenso poder de construir “realidades”, puntos de vista según quien observe, según quien narre o relate, permitiendo toda posibilidad de deformaciones de la realidad. Esta doble capacidad de la fotografía, por un lado de, seleccionar, ficcionar, y deformar la realidad, a la vez que de sustentarla, puesto que la representa (tanto la memoria social de una nación como la de un individuo), nos llevaría a afirmar que toda imagen es política, que toda imagen se apoya en un punto de vista y excluye otros, que ninguna imagen es neutral, y sería uno de los medios existentes más eficaces para influir en el comportamiento y modelar las ideas. Las imágenes fotográficas pueden y de hecho transforman nuestra visión del mundo.

Sobre la estética fotográfica y el cuerpo. La imagen fotográfica comparada con el dibujo o la pintura es una representación inmediata, en términos de producción y de consumo. Se supone que hay escasa interferencia con la realidad y parece eliminar toda reflexión y acción humana, permitiendo el acceso directo al objeto representado. Si partiéramos de la base de que el objeto representado en este caso es el cuerpo femenino, la fotografía permitiría el acceso del espectador al cuerpo con poca interferencia, como es el caso de imágenes pornográficas, ya que el potencial pornográfico reside en el naturalismo y realismo de la fotografía. En el caso de la imagen fotográfica artística, su categoría artística en cuanto a contenidos y utilización del medio, inhibe o bloquea la gratificación sexual inmediata ofrecida por la imagen. La narración pornográfica hace visible o público el cuerpo femenino, examinándolo y ofreciendo sus secretos ocultos, así atraviesa la línea entre lo privado y lo público, reintroduce el sexo en la esfera pública, lo expone a la mirada pública en la sociedad contemporánea y obliga al espectador a enfrentarse con sus partes más inconscientes y molestas. El contexto y entorno artístico “protegen” al cuerpo representado de ser leído dentro del marco de la pornografía, en la galería o museo, el cuerpo es exhibido como símbolo de la cultura pública legítima, en la librería para adultos ese cuerpo se convierte en un signo de los aspectos encubiertos e irregulares del consumo cultural. El cuerpo artístico experimentaría en términos de Bourdieu una transustanciación y el cuerpo es mostrado como corporeidad para conmovir al espectador. Lo artístico confiere una distancia entre lo representado y el espectador, promoviendo una mirada contemplativa y reflexiva lejos de las respuestas físicas.

El cuerpo y la fotografía como herramienta de subversión. El cuerpo femenino fotografiado y su entorno va a ser utilizado, a lo largo de las cuatro últimas décadas por las artistas visuales del posmodernismo como herramienta de subversión, para alterar y perturbar el orden político y social establecido por las representaciones de la tradición patriarcal. A través del cuerpo y su entorno estas representaciones se situarán fuera de la norma, trasgrediendo los estereotipos culturales construidos sobre lo que pretendería definirse

⁴ CIXOUS, Hélène, (1ª Ed. 1975): *La risa de la Medusa*. Barcelona: Anthropos, 1995.

⁵ KRISTEVA, Julia, (1979), “Tiempo de mujeres”, en *Las nuevas*

enfermedades del alma (1993), Ediciones Cátedra, Madrid, 1995, p.205.

como femenino.

En estas representaciones subyacerían dos claras intenciones:

1 **La de representar el cuerpo femenino y su entorno con una intención política, subversiva y crítica**, a diferencia de las representaciones del cuerpo femenino instituidas por la tradición occidental. Esta manera de representar el cuerpo femenino y su entorno, a través de un lenguaje corporal propio o metalinguaje, adopta un claro componente subversivo, modificando los códigos establecidos por la tradición patriarcal.

2 **La de generar toda una serie de microrrelatos o narraciones** que se alejen de los estereotipos o metarrelatos visuales, contruidos por la tradición y cultura occidental, en los que poder apoyarse para crear otras posibles identidades o maneras de existencia, lo que nos llevaría básicamente a la no-definición de lo femenino. Para ello utilizarán un lenguaje corporal que amplía y diversifica las definiciones sobre lo femenino, cuestionando las establecidas y generando un debate en proceso, sin llegar a definiciones cerradas y unidireccionales. Estos microrrelatos, insertos en los contenidos y subjetividades propias del posmodernismo, cuestionan no solo el género y la identidad sino todo un abanico existencial de posibilidades del yo.

A continuación exponemos una serie de **estrategias visuales o herramientas de subversión**, generadas a través de la representación fotográfica del cuerpo femenino y su entorno, sobre las que, en cierto modo, se asentarían las bases de la representación posmodernista, utilizadas por las artistas en las cuatro últimas décadas y que confieren a estas representaciones un carácter subversivo, frente a aquellas representaciones del cuerpo femenino establecidas por la tradición occidental.

a) **Transgresión corporal y deshumanización del cuerpo** mediante prácticas de:

- Clonación
- deformación – monstruosidad
- animalización
- objetualización
- naturalización
- mutilación o fragmento corporal
- cuerpo muerto o dormido
- exposición de los órganos sexuales
- utilización de desechos y de los fluidos corporales
- cuerpo como soporte
- travestismo

b) **Mostrar el cuerpo femenino desnudo parcial o totalmente.**

c) **Utilización del propio cuerpo de las artistas.** La artista delante y detrás de la cámara, experiencia en primera persona. **El cuerpo femenino protagonista de los microrrelatos visuales.**

d) **Apropiacionismo** de imágenes o de representaciones sobre lo femenino de distintas fuentes: historia del arte, mass-media, cultura popular y tradicional y religión iconografía judeo-cristiana.

e) Utilización de la **fotografía como medio y soporte** que

se adapta a las necesidades narrativas de las autoras para la construcción de ficciones y microrrelatos.

f) La representación de estereotipos masculinos como acto subversivo, **cambio de roles.**

g) **Descontextualización del deseo, el erotismo y la muerte.**

h) **Descontextualización de lo sacro.**

i) **Hacer público la privado.** Narraciones íntimas en el **espacio público.**

j) **Utilización del espacio público y privado indistintamente.** Recreación del entorno: entorno construido como ficción y teatralización del espacio. **Apropiación del entorno. Entornos naturales**

k) **El hombre representado como Voyeur.**

l) **Construcción de múltiples identidades y realidades**, a través de infinitas posibilidades y narraciones del yo. Un **universo de ficciones** frente a la realidad.

Estas representaciones subversivas del cuerpo femenino y su entorno generan otro tipo de discurso, **microrrelatos íntimos y personales**, que se contraponen a las metanarrativas de la representación tradicional, donde el cuerpo femenino por lo general responde a una serie de estereotipos y códigos, heredados de la cultura clásica y judeo-cristiana. Estos estereotipos o representaciones tradicionales del cuerpo femenino, realizadas para y desde el patriarcado, han sido herramientas para transmitir y perpetuar, a través del sentido de la vista, las relaciones de poder establecidas en base a la diferencia sexual.

A continuación exponemos algunos de los estereotipos culturales o metadiscursos más comunes sobre lo femenino y su condición, contruidos a lo largo de la representación del patriarcado occidental:

-**Cuerpo Ofrenda:** preferiblemente eran imágenes de género mitológico en las que el cuerpo femenino se representaba desnudo, en actitud sumisa y sin oponer resistencia a la mirada y proyección masculina. Estos desnudos en ocasiones se situaban en entornos naturales, asociando el cuerpo femenino a las fuerzas de la naturaleza, del inconsciente, de la fertilidad y de la materia.

-**Cuerpo perseguido, raptado y violentado.**

-**Cuerpo en el espacio privado:** escenas populares, costumbristas y domésticas, donde la mujer era representada en el hogar o en tareas y situaciones alejadas de la esfera pública.

-**Cuerpo como soporte del poder y la estirpe familiar:** retratos en los que el cuerpo de la mujer aparecía ornamentado y engalanado en un entorno concreto, sirviendo como **escaparate o sostén del poder familiar.**

-**Cuerpo demoníaco:** imágenes en las que lo femenino es asociado al mal, a lo diabólico, al pecado y a la muerte.

-**Cuerpo religioso:** Vírgenes entronadas, Inmaculadas, símbolos de castidad y pureza, narraciones visuales que ilustran el martirio de santas.

Para concluir después de lo expuesto en estas líneas y teniendo en cuenta que nuestra existencia transcurre en un fluir de imágenes y que las imágenes son poderosas, puesto que educan y moldean las ideas y los comportamientos, ejerciendo un enorme poder sobre el espectador y por lo tanto

sobre el conjunto de la sociedad, es nuestro deber y responsabilidad introducir en la educación artística, a través de una Educación Artística Crítica y Posmoderna, microrrelatos visuales que cuestionen las estructuras de poder.

Dado que las metanarrativas visuales del patriarcado, generadas a través de representaciones concretas del cuerpo femenino y su entorno, se caracterizaban y se caracterizan por establecer y perpetuar relaciones de poder entre los sexos, es necesario transformar nuestra visión del mundo, abriendo nuevos territorios y generando “otras” narraciones de lo que podríamos pensar como femenino.

Sabemos que las imágenes son armas eficaces de gran impacto y largo alcance que pueden corromper y deformar la visión que tenemos sobre determinados aspectos del mundo. Durante siglos la representación patriarcal occidental del cuerpo femenino ha instaurado, a partir de sus narrativas visuales de manera repetitiva, qué es, cómo es y debe ser lo femenino, qué roles debe desempeñar, qué territorios puede ocupar y qué actitudes lo definen; en definitiva, estas representaciones han estado al servicio del patriarcado perpetuando unos modelos que, desgraciadamente, aún continúan vigentes en nuestros días y que, todavía hoy, constituyen gran parte de la cultura visual.

Es necesario que se lleven a cabo investigaciones de carácter crítico, revisionista y posmoderno, que aborden estas metanarrativas del poder, analizándolas, diseccionándolas, reconstruyéndolas, para contribuir al desarrollo de un sociedad más responsable y emancipada.

Es una obligación y responsabilidad para cualquier persona o estructura involucrada en la educación en general y en la artística en particular, que estas metanarrativas no se obvien, que se deconstruyan y que no formen parte del currículum oculto y de la memoria nociva visual –concepto desarrollado por Henry Giroux en 1981 en su libro *Ideología, cultura y el proceso de escolarización*–, ofreciendo a las futuras generaciones un conocimiento poliédrico, que genere un pensamiento crítico y propio y que cuestione el vínculo saber-poder. La Educación Artística Crítica y Posmoderna es necesaria y urgente en un mundo hiperdesarrollado visualmente. Los cambios sociales vendrán de la mano de una transformación educativa, para ello, primero, el educador deberá convertirse en un intelectual transformativo, en alguien que desvele nuevos territorios y propicie la aventura de existir, la aventura del conocimiento.

Bibliografía

- CIXOUS, Hélène, (1ª Ed. 1975): *La risa de la Medusa*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- GIROUX, Henry (1981). *Ideology, Culture and the Process of Schooling*. Falmer.
- KRISTEVA, Julia, (1979), “Tiempo de mujeres”, en *Las nuevas enfermedades del alma* (1993), Ediciones Cátedra, Madrid, 1995, p.205.
- NEAD, Lynda, *El desnudo femenino*. London: Routledge, 1992.
- OWENS, Craig (1985). “El discurso de los Otros: las feministas y el postmodernismo”, en *La Postmodernidad* (ed. Hal Foster). Barcelona: Kairós. p. 96.
- WALLIS, Brian (1984). “What’s Wrong With this picture?”, *Art After Modernism. Rethinking Representation*, traducido en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid: Ed. Akal, 2001. p. XIII

CARLOS VALVERDE MARTÍNEZ
Artista y comisario independiente

DRA. MARÍA JESÚS ABAD TEJERINA
Universidad Rey Juan Carlos

Arte y cirugía estética. El cuerpo planteado en la performance quirúrgica después de Orlan: 1993 - 2016.

Art and plastic surgery. The body in surgical performance after Orlan: 1993 - 2016

Resumen

La cirugía estética es la actual modeladora de belleza ideal. Este posicionamiento del cuerpo es exhibido en los sistemas de la moda, el cine y los medios de comunicación a nivel global. Pero si en el pasado la tradición artística occidental manifestó alto interés en la realización de nuevos cuerpos como uno de sus temas recurrentes, hoy, los artistas que trabajan en el marco de la cirugía estética, dejan en un segundo plano la belleza ideal para enfocar sus propuestas hacia un planteamiento crítico, subversivo o desde el feminismo y la estética “queer” del cuerpo.

Palabras clave: cirugía estética; belleza ideal; arte corporal; arte carnal; performance.

Abstract

Cosmetic surgery is the current modeller of ideal beauty. This body positioning is exhibited in fashion systems, film industry and the media worldwide. But if in the past, the Western artistic tradition expressed high interest in the realization of new bodies as one of his favourite topics, today, artists working in the framework of cosmetic surgery, put aside in a second place the ideal beauty to focus their proposals on a critical, subversive or from a feminist positioning or “queer” body approach.

Keywords: plastic surgery; ideal beauty; body art; carnal art; performance.

1. INTRODUCCIÓN. SOBRE LA BELLEZA.

Desde la aparición de los grandes procedimientos quirúrgico estéticos surgidos entre 1840 y 1900 gracias al descubrimiento de la anestesia en 1846 y la antisepsia en 1867 y como consecuencia directa el advenimiento de los primeros pacientes de cirugía estética, el cuerpo humano se ha postulado como el soporte idóneo para poner en práctica lo que la tradición artística occidental viene trabajando incansablemente desde hace siglos: la belleza ideal del cuerpo. La globalización de la idea de un alto posicionamiento del cuerpo ha sido el resultado de un cúmulo de factores visuales, históricos, culturales, políticos, etc. Que han posicionado el cuerpo en un alto estándar irreal e inaccesible puesto desde la práctica artística visualizándose desde sus inicios por las

artes plásticas y posteriormente por la fotografía, el cine, la televisión, la publicidad, el sistema de la moda, etc. Así pues, podemos afirmar que en la construcción de belleza ideal, las artes plásticas y visuales ya no gozan de exclusividad y autonomía en la fabricación del perfeccionamiento del cuerpo más ambiguo. Parecen haberse desplazado hacia la cirugía estética que ha tomado el relevo como la verdadera modeladora del ideal de belleza a nivel global convirtiéndose en la principal facturadora de nuevos cuerpos. Estas creaciones son reclamadas y difundidas internacionalmente en medios visuales y mediáticos como productos de deseo; cuerpos protésicos que cabalgan unas veces cerca de la belleza ideal y otras rozando lo grotesco.

Para comprender el entramado carácter de construcción de belleza ideal remarcaremos en primera instancia las diferencias y semejanzas entre los cánones de belleza y el alto posicionamiento del cuerpo; dos consideraciones que tienden a confundirse y entremezclarse debido a la conexión del uno con el otro. Podemos definir el canon de belleza como el conjunto de normas y características que un sector social determina para que una persona u objeto sea hermoso atractivo o bello. El canon tiene una estructura híbrida que va mutando en la medida en que la sociedad cambia y va modificándose de una forma a otra. La duración de los cánones históricamente ha sido indeterminada, pues algunos han durado siglos tal y como apreciamos cuando observamos el rostro triangular de las vírgenes góticas, o han poseído una duración generacional del modo en que se caracterizó el arte griego. A lo largo del siglo XX con el sistema de la moda a pleno rendimiento los cánones duraron como norma general una década, pues la sociedad en movimiento remarcaba la necesidad de transformación constante.

De los resultados obtenidos en los diferentes periodos canónicos ocurridos en la historia del arte surgió el interés por trascenderlos creando lo anatómicamente imposible o casi imposible y que viene a ser la belleza ideal. Este alto posicionamiento del cuerpo en principio construido por los artistas y hoy fabricado por los cirujanos plásticos, ha sido el encargado de seleccionar a modo de collage partes de algunos de los cánones sugeridos históricamente por la tradición artística occidental para configurar un conjunto estético, así pues, el ideal de belleza masculino ha sido facturado principalmente mediante los cánones griegos en los que el esquema de cuerpo joven y musculado, con una construcción triangular del rostro inferior enmarcado dentro de facciones cuadrangulares, ojos grandes y pelo abundante y poblado es el que ha permanecido. Por otro lado, el ideal de belleza femenino es el de mujer joven, delgada con piernas estilizadas, rostro triangular, ojos grandes, y larga melena ha sido el resultado de la evolución surgida desde el arte egipcio hasta el academicismo del siglo XIX. Tanto en el caso masculino como el femenino, nos encontramos ante un modelo de belleza sustentado en una tradición artística occidental en el que la belleza occidental y mediterránea es la génesis del producto a seguir para la construcción de los estándares de belleza del cuerpo humano. En la medida en que los hombres cada vez se parecen más a las mujeres, éstas se parecen más a la muerte como consecuencia de la extrema delgadez que se las reclama.

En la actualidad la cirugía estética recoge el modelo producido por la tradición del arte para la construcción del cuerpo ideal y a su vez es la fabricadora junto a otros sistemas de construcción identitaria (moda, publicidad, pornografía etc.) de los diferentes cánones ocurridos en el presente. Éstos cánones, recordemos muy unidos al sistema de la moda, poseen una condición muy poco duradera y cíclica, y construyen a grandes rasgos una hibridación entre el cuerpo masculino y femenino que tiende a disipar las fronteras entre uno y otro. Así pues el modelo masculino canónico del presente será un cuerpo híbrido y feminizado de facción andrógina mientras que en los cánones femeninos aparecen

gran variedad de aportaciones, desde lo híbrido, lo grotesco, lo abyecto, lo multicultural o lo nunca visto tal y como se muestra en las pasarelas de moda: en el canon actual no hay un solo cuerpo y podemos hablar de multiplicidad de cánones.

Han sido diversos periodos en la historia del arte los que han construido la alta idea de noción del cuerpo. Desde la utilización de la belleza para trascender, para permanecer en la eternidad o como elemento de poder político, el arte ha sido el encargado de relatar este testigo desde prácticamente sus inicios. En el arte primitivo la denominación de Venus asumida por los historiadores de la tradición artística (diosa clásica del amor, la fertilidad y la belleza) posee una carga de amplio contenido simbólico que posiciona este tipo de obra de arte como una representación de belleza femenina durante un largo periodo de tiempo. Es cierto que queda lejos de lo que hoy entendemos como ideal de hermosura en nuestra sociedad occidental, pero representa a la perfección valores de belleza actuales tal y como apuntan Hontanilla & Aubá (2002) que concluyen:

La existencia de la belleza es al menos un nivel de adaptación para asegurar la supervivencia de las especies. Así, las personas bellas podrían aparecer aparentemente como individuos sanos y capaces de reproducirse. Por tanto, la belleza podría considerarse como un patrón de ausencia de enfermedad. (p.45)

Estos rasgos de belleza como sinónimo de supervivencia, reproducción y salud lo veremos en otros periodos artísticos pero en la cirugía estética tendremos que esperar hasta la década de 1950 y la aparición de los primeros implantes de mama en forma de inyecciones subcutáneas que coincidirán con la culminación de la moda de la mujer pinup la cual promovía un prototipo de mujer de grandes pechos, perfecta para encontrar marido y tener hijos (Taschen, 2005).

Multitud de obras de arte han contribuido a generar el alto posicionamiento del cuerpo, en ocasiones porque han sido manufacturadas con los mismos procedimientos que la cirugía estética maneja; en otros casos porque el mundo de la belleza ideal quirúrgica se ha apropiado de estas imágenes para emplearlas como reclamo publicitario y ejemplo de belleza ideal. Observemos estas dos grandes características en una misma pieza para comprender el impacto real que supuso el arte para la cirugía estética y la construcción del ideal de belleza. La hermosura de la reina Nefertiti es posiblemente una mitificación idealizada con un eminente carácter político y propagandístico. El nombre de Nefertiti que significa “la bella ha llegado”, incrementa si cabe más la figura de una reina de la que muy poco sabemos. Recientes estudios¹ (Schlögl, 2012) aseguran que los cambios políticos, sociales, religiosos y estéticos producidos en el periodo de Amarna fueron cimentados por ella. Tenemos pues una mujer hermosa de simetría perfecta, poderosa, una divinidad viva, madre amantísima y buena esposa. Pero lo que estos acontecimientos posiblemente revelen son la auto fabricación propagandística en la que la belleza de la reina

¹ Nefertiti, “la bella ha llegado”. (2013). www.nationalgeographic.com.es. Consultado 20 Marzo 2016, recuperado de http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/nefertiti-la-bella-ha-llegado_6927

corresponde a un producto de manipulación política, tal y como demuestran estudios de Dietrich Wildung (2013):

La pieza se sometió a una tomografía axial computarizada (TAC), una técnica de imagen con escáner que, milímetro a milímetro, desveló un hallazgo que dejó sin habla a los investigadores: en el interior del famoso busto había una escultura, el rostro esculpido en piedra caliza de una mujer de edad avanzada, hombros caídos, cuello flaco y profundas arrugas en torno a la boca. (p. 15)

Gracias a estos estudios tenemos el primer ejemplo de la utilización de la belleza como herramienta de poder político en el que los artesanos de Nefertiti y Akenatón producían imágenes en cadena como una imagen auto propagandística. Resulta importante comentar que esta cirugía plástica desde la práctica artística realizada al busto de Nefertiti, podría ser la primera obra documentada para conseguir unos objetivos determinados, de hecho, el objetivo de esta “operación” resulta muy similar a las motivaciones de los pacientes contemporáneos que mediante sus operaciones desean generar una ganancia: agrandar socialmente, mejorar laboralmente, solucionar problemas sexuales, etc. En este periodo las imágenes de los gobernantes casi parecen unificarse, feminizándose la figura del faraón de manera extremadamente andrógina y fusionándose con la de su esposa como símbolo de unidad y poder: los rasgos masculinos y femeninos se fusionan. Pero además de todos estos factores, ¿Qué es lo que ha convertido a Nefertiti en un ideal de belleza contemporáneo según algunos de los cirujanos más prestigiosos del mundo? Tal y como argumenta Friederike Seyfried (2013) tras el descubrimiento del busto en 1912, el sector de la moda, la publicidad, la cosmética la convirtieron en imagen publicitaria y símbolo de elegancia y poder. “Con su nombre se bautizaron perfumes y aceites, su figura decoró los carteles publicitarios de empresas de transportes y aún hoy existe en Bonn una clínica de cirugía estética llamada Nefertiti”², no es de extrañar que este cambio de estilo en el arte egipcio ocurrido en escasos 15 años de 3000 de su herméutica historia continúe siendo una herencia para la cirugía estética mundial en un amplio sentido formal y conceptual.

El ejemplo del busto de Nefertiti es uno de las muchas obras que venimos analizando en la tesis doctoral que estamos realizando desde el año 2013 sobre el tema que ponemos de manifiesto en esta comunicación. Muchas de las obras de la tradición artística occidental han configurado el imaginario global de la belleza ideal, y concretamente algunas están construidas seleccionando fracciones de partes canónicas ideales del mismo modo que la cirugía estética postula. Con la llegada de la posmodernidad y concretamente el arte de la performance, se rompe con la tradición de construcción del alto posicionamiento del cuerpo pasando a un plano residual. Desde los años 70 con la aparición del Body-Art hasta el presente, el cuerpo humano y concretamente el cuerpo del artista, ha sido el soporte para abordar otras problemáticas y nuevos temas sociales, políticos, económicos, culturales, etc. En el caso del Accionismo Vienés (1960 – 1971) rompieron con la hegemonía del expresionismo abstracto y del infor-

malismo llevando a un campo expandido el terreno de la pintura por medio de happenings en los que desde el dolor del cuerpo, la violencia, el sexo, la mutilación o lo abyecto, transforman el color pictórico en sangre o excrementos. La propuesta Fluxus y Gutai promovieron las artes visuales junto a la literatura, la música o la poesía manifestándose en contra del objeto artístico mercantil que proponía el Pop Art. En Fluxus aparecen grandes artistas mujeres que posteriormente se implicarán de lleno en el Arte Feminista (desde 1970) y a lo largo del body art. Una de las artistas más influyentes de este movimiento es la francesa Orlan, que abrió un nuevo campo de posibilidades mediante la performance quirúrgica.

2. LA LLEGADA DEL CUERPO QUIRÚRGICO EN EL ARTE DE LA PERFORMANCE. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA OBRA DE ORLAN.

Esta parte defiende que el arte toma una postura crítica frente a la búsqueda de la belleza estandarizada que la cirugía estética plantea. La artista francesa Orlan (1947) ha sido una de las grandes pioneras en el Arte Corporal. Desde 1965 lleva realizando un amplio trabajo utilizando su cuerpo como modelo y soporte de acción trabajando desde un posicionamiento feminista, crítico e irónico. En su serie de mediciones (MesuRaes, 1964 – 1983) empleó su cuerpo, el Orlan-corps, como unidad de medida para medir edificios asociados al ámbito cultural. Mientras que realizaba estas mediciones utilizaba las sábanas de su ajuar de novia y sudarios que luego recogía en relicarios marcando un fuerte interés con el imaginario religioso. Entre 1967 y 1975 realizó “Les tableaux vivants: situations-citations”, una serie de reinterpretaciones de las obras maestras de Boticelli, Goya o Ingres que toman cuerpo y vida desde una visión sexualizada y carnal. Una de sus propuestas más conocidas es “le baiser de l’artiste” (1977) en la que pone en cuestión los arquetipos femeninos de la mujer occidental: santa y puta. En la performance realizada por Orlan y utilizando esta dicotomía posiciona al espectador a pagar cinco francos a la imagen de Orlan santa por la que recibe una vela, o por otros cinco francos a la Orlan desnuda y puta, que después de la aportación económica recibe un beso. En esta performance realizada en París durante la feria de arte contemporáneo Orlan se convierte en objeto de compra/venta. A partir de 1974 Orlan se auto proclama Santa en una serie de trabajos de marcado carácter Barroco, adelantándose al Neobarroco que llegará en los años 80.

La primera operación de la artista no fue premeditada. En 1979 había organizado un simposium en Lyon el cual tuvo que abandonar para ser intervenida de urgencia debido a un embarazo ectópico. Orlan decidió grabar el procedimiento y mandarlo al simposium para que lo valoraran como performance. A partir de la década de 1990 la representación de su cuerpo pasa a un segundo plano para dar paso a la modificación corporal, carnal y visceral llevando a cabo una de las obras más importantes y radicales en la que comenzará a trabajar con la cirugía estética creando las operaciones-performances-quirúrgicas convirtiéndose en la primera artista que empleará este medio como procedi-

² *Ibidem*. Parr.25.

miento técnico para realizar obras de arte y ser la primera artista en realizarse mediante la cirugía estética su propio autorretrato. Orlan además crea un nuevo arte mediante un manifiesto de “Arte Carnal”. Para poner en práctica este manifiesto, entre 1990 y 1993 la artista se realiza nueve operaciones-performances-quirúrgicas de modificación corporal dando nacimiento al Arte Carnal. En Julio de 1990 en París realizó su primera operación-quirúrgica y entre 1990 y 1991 se realiza la segunda y la tercera operación. No obstante, sus performances-quirúrgicas más importantes corresponden a la cuarta intervención llamada “successful-surgery” (1991), la quinta intervención “opera surgery-performance” (1991), y destacando sobre todas la séptima performance-quirúrgica denominada “omnipresence-surgery” realizada el 21 de noviembre de 1993 en Nueva York y retransmitida por vía satélite a la galería Sandra Gering (Nueva York), al Centro Georges Pompidou (París), al Centro Mac Luhan (Toronto) y al Centro Multimedia de Banff (Canadá). Según estudios de Córdoba (2007) asegura que en el verano de 1998 planeaba acabar su ciclo de Intervenciones quirúrgicas con dos operaciones más: una consistía en hacerse abrir el costado lateral, para poder obtener fotografías de su interior corporal a la vez que aparecía su rostro sonriendo, sereno y leyendo; de la otra hablaba muy misteriosamente como si fuera una especie de secreto médico, pero, según ella, resultaría una mejora muy sustancial de su persona pues esa operación estaba destinada a aumentar sus facultades (Ayers, 1999). En la actualidad Orlan está planificando en Japón una nueva intervención para implantarse una nariz gigante que aparezca desde la frente simulando a la representada en los frisos clásicos griegos.

Durante tres años, la creadora transforma el quirófano en su taller de artista adecuando el espacio a modo de instalación e introduciendo objetos esterilizados que empleará para sus performances. En todo momento Orlan es la directora de orquesta de estos eventos, pues todas las intervenciones son realizadas con anestesia local debido principalmente al desinterés que la artista tiene hacia el sufrimiento tal y como plantea en su manifiesto de Arte Carnal. En contraposición al pensamiento de las artistas feministas de los años setenta que buscaban el sufrimiento y el dolor en sus performances, Orlan aparece despierta, sonriendo a la cámara mientras su cuerpo es abierto, hablando por teléfono, interactuando con el público presente en sus performances y aportando una nueva representación del cuerpo en la historia del arte tal y como sugiere Arcos-Palma (2003):

¿Qué sucede cuando el cuerpo se muestra “abierto” con las vísceras y su sangre, a los ojos del espectador? Estamos frente a un fenómeno relativamente nuevo en la historia del arte, pues ya Rembrandt nos había mostrado algo semejante en su famoso cuadro La lección de anatomía del doctor Deijman (1656): cómo la belleza se sitúa dentro del mismo cuerpo, superando su exterioridad. Jacques Fabien Gautier-Dagoty en 1773, hacía imágenes de estudio de anatomía donde podemos ver un cuerpo viviente de una mujer que nos mira de soslayo mientras su humanidad abierta nos deja ver los órganos y su brazo izquierdo nos muestra

los músculos, venas y tendones. En la primera imagen se trata de un cadáver que se desvela a los ojos del espectador, mientras que en la segunda, la similitud con las prácticas de ORLAN es contundente: la artista nos muestra un cuerpo-viviente, abierto y transformado por la mano humana donde la risa es mostrada como una fisura en la insensibilidad humana, mientras el dolor está adormecido. Ya no hay ilusión, todo parece ser espectáculo carnal. Ya no hay representación: todo aparece en vivo y en directo, la vida y el arte hacen un sólo cuerpo. (p. 17)

Orlan utiliza el disfraz y la máscara neobarrocos para aportar valor simbólico a sus performances. Desde una visión futurista y con carácter lujoso viste a su equipo de cirujanos y a ella misma con laboriosos y sofisticados vestidos de Paco Rabanne (cuarta performance successful - surgery) o de los diseñadores Issey Miyaké o Lan Vu creados expresamente para Orlan. Franck Sorbier diseña para la quinta intervención “opera surgery-performance” un vestido de alta costura de fantasía que la propia artista completa con un sombrero de arlequín, transformando el quirófano en un carnaval (carnevale), palabra compuesta de carne (carne) y vale (adiós). Ataviada con estos diseños y mientras que es intervenida, la artista lee textos de Eugénie Lemoine-Luccioni a Michel Serres, Alphonse Allais, Antonin Artaud, Elisabeth Fiébig Bétuel, Raphael Cuir, Julia Kristeva, o textos hindúes, que tal y como afirma Dueñas (2012) comparten un mismo tema, la reflexión en torno al cuerpo y la identidad. Uno de los textos más interesantes en el contexto de la obra de Orlan y que la artista lee en su quinta operación es un fragmento de Michel Serres, perteneciente al libro *Le tiers instruit*:

El monstruo corriente, tatuado, ambidiestro, hermafrodita y mestizo, ¿qué podría enseñarnos, actualmente, bajo su piel? Sí, la sangre y la carne. La ciencia habla de órganos, de funciones, de células y moléculas, para reconocer, en fin, que hace ya mucho tiempo que no se habla de vida en los laboratorios, ni se menciona nunca la carne que designa precisamente la mezcla en un lugar dado del cuerpo, aquí y ahora, de músculos y de sangre, de piel y pelos, de huesos, nervios y funciones diversas, que mezcla, pues, eso que el saber pertinente analiza (como se cita en: Ramírez, 2003, p. 324)

Todas estas performances y acciones que aportan contenido a la obra global de Orlan son producidas por la necesidad de querer configurarse su propio autorretrato desde el medio de la cirugía estética distanciándose de su principal finalidad: el rejuvenecimiento. Orlan seleccionó cinco partes de grandes obras maestras para incorporarlas en su rostro: los ojos de Diana Cazadora (1550-1560) de la Escuela de Fontainebleau, la boca de la Europa (1869) de Gustave Moreau, la frente de la Gioconda (1503 – 1506) de Leonardo, la barbilla de Venus (1484) de Boticeili y la nariz de Psique (1798) de Gerard. Pero Orlan no selecciona a estas diosas de la mitología por su belleza, sino por la necesidad de querer fabricarse su propia identidad “a la carta” absorbiendo las

características personales de cada una en su nuevo rostro. En palabras de la artista:

- *Diana se escogió porque no se somete ni a los dioses ni a los hombres, porque es activa e incluso agresiva, porque dirige a un grupo.*

- *Mona Lisa como personaje ejemplar de la historia del arte, como referente, porque no es bella según los criterios de belleza actuales, antes bien, porque tras esta mujer hay algo de hombre. Hoy sabemos que bajo la Gioconda se esconde el autorretrato del propio Leonardo da Vinci (lo que nos lleva de nuevo a un problema de identidad).*

- *Psique, porque es el polo opuesto de Diana, llama todo lo que hay de frágil y de vulnerable en nosotros.*

- *Venus, porque encarna la belleza carnal, mientras que Psique encarna la belleza del alma.*

- *Europa, porque se deja llevar por la aventura, porque su mirada se pierde en el horizonte.*³ (p.102)

El resultado de lo que se obtiene en el rostro de Orlan es un collage en el que la propia artista usa el pastiche estético a modo de bricoleur postmoderno, pero Orlan no quiere construir su rostro bello, sino más bien cuestionar los cánones establecidos en la sociedad del presente que por otro lado el arte ha ayudado a configurar tal y como hemos matizado en la introducción. Para remarcar el posicionamiento de la artista con respecto a esta cuestión, en su séptima operación se hace implantar dos prótesis de pómulos en la frente para dar un aspecto demoníaco a su rostro: lo que debería percibirse como un rostro bello se torna en monstruoso. Orlan afirma que:

*Mi trabajo no está en contra de la cirugía estética, sino contra los estándares de belleza, contra los dictados de la ideología dominante que se marcan cada vez más en las carnes femeninas y masculinas. La cirugía estética es uno de los terrenos en los que más se manifiesta el poder del hombre sobre el cuerpo de la mujer. No hubiese podido lograr de los cirujanos lo que conseguí de mi cirujana. Ellos querían, supongo, que siguiera siendo "mona". Las feministas me reprochan que promueva la cirugía estética. Efectivamente, aunque sea feminista, no estoy en contra de la cirugía estética, y puedo explicarlo. En el pasado, nuestra esperanza de vida era de 40 a 50 años. Hoy en día, ha pasado a entre 70 y 80 años (y aumenta sin cesar). A todos nos asalta un sentimiento de extrañeza ante el espejo, sentimiento que, en general, aumenta con el envejecimiento hasta convertirse, para algunas personas, en algo insostenible. El uso de la cirugía estética es muy positivo en estos casos, a la espera de una medicación que sea eficaz. Naturalmente, la cirugía estética no debe convertirse en algo obligatorio. Una vez más la presión social no debe prevalecer contra el deseo individual y sobre el autorretrato. El uso de la cirugía no es algo natural, ya sea estética o no, pero tomar antibióticos para no morir por una infección tampoco lo es. Es una de las experiencias de nuestro siglo, una de las posibles, una elección.*⁴

El mega proyecto que Orlan viene desarrollando desde los años noventa y que se engloba con el nombre de "la reencarnación de Santa Orlan" está compuesto de las performances planteadas así como multitud de series fotográficas, escultóricas, instalaciones o videos que parten de estas performances. En sus series fotográficas "Omniprésence I" (1993) y II (1994), "séduction contre séduction" (1992 - 1993) y "ceci est mon corps...ceci est mon logiciel" (1993) Orlan es la protagonista de estas fotografías que nos muestran lo que jamás observaríamos en revistas o medios de comunicación. En estas fotografías aparece la artista durante sus performances con el cuerpo abierto y sanguinolento además de recoger el periodo de postoperatorio y registrar la evolución de sus hematomas. Pese a la dureza de las imágenes, gracias a la anestesia y los calmantes no hay dolor en estas series fotográficas, sino alegría. La reencarnación de Santa Orlan es completada con "Saints suaires" (1993), "Reliquaires" (1991 - 1995) y "Dessins au sang" (1990 - 1993) que corresponden a una serie de obras realizadas con piel, grasa y sangre de la artista que fue recogida durante sus performances-operaciones-quirúrgicas.

En sus últimas series fotográficas y mediante la cirugía digital conseguida gracias al "morphing", Orlan plantea su obsesión por el autorretrato desde la investigación de los cánones de diferentes culturas como la precolombina (Disfiguration-Refiguration, Pre-Columbian Self-hybridizations, 1998), la africana (African Self-hybridizations, 2000-2003), la mesoamericana (American-Indian Self-hybridizations, 2005-2008) o la oriental (Peking Opera Facial Designs, 2014). Además en su serie "Self-Hybridization, InBetween", 1994, su rostro se funde con el de míticos cuadros de la historia del arte.

3. POSICIONAMIENTO DEL CUERPO PLANTEADO EN LA PERFORMANCE QUIRÚRGICA DESPUÉS DE ORLAN: 1993 - 2016.

Orlan fue la creadora del arte carnal, pero existen algunos artistas que por las características de su trabajo podrían adherirse dentro de los planteamientos de su manifiesto, pues no trabajan con el dolor o con la belleza ideal, sino que mediante la cirugía estética abordan otros temas desde un planteamiento crítico, subversivo o desde un posicionamiento feminista o "queer" del cuerpo. Uno de los proyectos preformativos en los que el arte y la vida se mezclan hasta configurarse indivisibles es el propuesto por Génesis P-Orridge (1950) y su mujer Lady Jane. Génesis es una conocida música, cantante, compositora y escritora de la escena underground londinense nacida como Neil Andrew Megson. Su trabajo aborda temas como la prostitución, la pornografía o el ocultismo. En el año 1993 Génesis y Lady Jane Breyer contrajeron matrimonio, y desde 1995 hasta 2007, fecha de fallecimiento de Lady Jane, comenzaron "pandroginia"; proyecto preformativo desarrollado en conjunto con la intención de crear un nuevo género y romper las dualidades que la sociedad normalmente marca, ni hombre ni mujer, simplemente amor quirúrgicamente puro (Martínez, 2011): mismo sexo, mismo maquillaje, misma indumentaria. Con la intención de crear un único ser nacido del amor e ins-

³ Orlan, conferencia "Esto es mi cuerpo... esto es mi software", en Orlan: 1964-2001, p. 102.

⁴ *Ibidem.* p.103-104.

pirado en el mito de Narciso, ambos se realizaron diversas operaciones de cirugía estética para configurarse como una única persona y lograr parecerse el uno al otro hasta llegar a confundirse y crear un nuevo ser llamado Breyer P-Orridge por el que ambos respondían. Este proceso de vida se puede ver en “the ballad of Génesis and Lady Jane” (2011), documental dirigido por Marie Losier en el que se plantea la pandroginia como nuevo género.

3.1. El nuevo cuerpo desde la perspectiva del arte o cómo el arte especula sobre el futuro.

El artista Australiano Stelarc (1946) continúa la estela iniciada por Orlan. Los dos artistas mantienen una máxima común: el cuerpo humano está obsoleto, pero pese a este planteamiento común, la obra de Stelarc no se define como arte carnal y tampoco podría considerarse plenamente neobarroca. Stelarc empezó a trabajar al igual que Orlan con el body art, pero desde las primeras performances del australiano a partir de los años ochenta empieza a observarse un posicionamiento diferente al de la artista francesa. Desde que Donna Haraway publicara en 1985 su manifiesto cyborg y asentara las bases del concepto definiéndolo como organismo cibernético, híbrido de máquina, o criatura de ficción, el cyborg pasará a formar parte constante en el imaginario colectivo gracias al cine (Blade Runner, Terminator o Matrix) y dentro del arte especialmente en la obra de Stelarc. Muchos artistas han investigado y están investigando sobre la posthumanización en el arte, podemos pensar en la obra de arte “metabolism maligna” (2006) del artista Floris Kaayk. Consiste en un documental ficticio sobre una enfermedad que ataca a todo aquel que tiene un implante o una prótesis en su cuerpo. En el documental los médicos explican cómo estos implantes forman un virus, el Estreptococo Metalomaligno, que se expande y se convierte en pedazos metálicos que agujerean el cuerpo hasta convertir al enfermo en algo así como un cyborg amorfo pero que sigue permaneciendo vivo como otro nuevo organismo cibernético.

El ser humano en los últimos 25 años se ha enfrentado con algo sorprendente que ha modificado su “naturaleza” drásticamente. Según un estudio de Dueñas (2012) sobre la obra de Stelarc, concluye que:

Stelarc pasa del concepto de cuerpo sin órganos al de órganos sin cuerpos desarrollado por Marshall McLuhan y posteriormente Slavoj Žižek. Al igual que McLuhan, Stelarc habla de la tecnología como órganos protésicos, extensiones de las funciones corporales humanas. “En la era eléctrica, nuestro sistema nervioso central está tecnológicamente extendido a toda la humanidad” afirmó proféticamente McLuhan antes de conocer Internet. El ciborg stelarquiano estaría también permanente, física, e íntimamente conectado con otros individuos a través de la Red, creando un nuevo tipo de conciencia colectiva y fisiología dividida. Es lo que Stelarc denomina Fractal Flesh (carne fractal): cuerpos y partes de cuerpos separados espacialmente pero electrónicamente conectados, “generando patrones similares de actividad que se repiten a diferentes escalas”. (p.23)

Para conseguir llevar estos planteamientos teóricos a cabo, Stelarc lleva desde los años noventa intentando aumentar sus capacidades y mejorando su cuerpo obsoleto con el proyecto Ear on arm (oreja en el brazo). En principio este proyecto se denominaba oreja extra y se diferencia del resto de proyectos del artista en que la oreja está creada artificialmente con ingeniería genética en vez de utilizar tecnología como en proyectos anteriores (Third hand). Stelarc realizó un pequeño prototipo con tejido vivo replicando una de sus orejas a menor escala (1/4 scale ear). La primera idea era incrustar su tercera oreja en la cabeza al lado de su oreja derecha, pero esta idea se descartó por la peligrosidad de la intervención. Finalmente en el año 2003 y gracias a dos intervenciones quirúrgicas se instala una réplica de oreja izquierda en el brazo izquierdo. En la primera operación y mediante la inyección de solución salina se implantó subcutáneamente un implante de silicio para estirar la piel y adecuar el nuevo espacio para la nueva tercera oreja. Esta primera intervención se complicó en una necrosis. En la segunda intervención se incrusta un implante Medpor de polietileno poroso biocompatible formando la estructura del cartílago de la oreja. Ear on arm en un futuro se completará con las células madre adultas del propio Stelarc para dar forma al lóbulo de la oreja y para llevar a cabo este procedimiento será necesario realizarlo en un país en que sea legal este tipo de procedimiento. Stelarc asegura que se implantará un micrófono y sistema bluetooth en su tercera oreja para que en Internet, todo el mundo pueda ser capaz no solo de escuchar lo que su tercera oreja escucha, sino de saber en todo momento en que localización está.

Blender (licuadora, 2005) es una instalación creada por Stelarc en colaboración con la artista Nina Sellars, un híbrido entre máquina y tejido humano con forma de arquitectura alternativa viva. Para la confección de esta obra Stelarc se realizó una liposucción del torso y Sellars de sus piernas. Los artistas adquirieron la propiedad legal de sus restos para poder depositarlos en la licuadora uniendo sus dos grasas subcutáneas junto a un anestésico local, adrenalina, sangre, bicarbonato de sodio, los nervios periféricos, solución salina y tejido conectivo. El resultado ocurre cada cinco minutos cuando gracias a un sistema de bombas de aire los dos cuerpos se unifican como un solo cuerpo líquido.

Un año antes de aparecer Blender, la artista argentina Nicola Costantino (1964) realiza Savon de corps (jabón de cuerpo), una obra de arte presentada en el MALBA en el año 2004 que consiste en una tirada exclusiva de cien jabones presentados como un artículo cosmético de lujo. Para la creación de la misma, Costantino se sometió a una liposucción de sus caderas en la que los cirujanos plásticos extrajeron dos kilos de grasa de su cuerpo. Para la realización de los jabones se utilizó la propia grasa de la artista y gracias a esto, cada jabón posee un 3% de lo que la propia Costantino denomina su esencia. Esta obra fue creada mediante un proceso de matricería industrial junto a la participación de una fábrica de jabones, diseñadores gráficos, músicos, productores y otros profesionales. El resultado es una obra de arte de compleja creación multidisciplinar y exquisitos acabados que remiten al lujo que pretende simular. Los ja-

bones se muestran en un exhibidor con peana realizada en mármol de Carrara que remite a la tradición escultórica del renacimiento italiano. El jabón que posee forma de torso femenino y un aroma agradable, queda delante del exhibidor de plexiglass que contiene la imagen de la propia artista la cual ha sido modelo, soporte y materia prima para la realización esta pieza. La obra se completa con un spot publicitario en el que la propia artista aparece tomando un baño con su propio jabón. El francés es el idioma seleccionado para su venta y la música clásica suena de fondo con la intención de enfatizar el lujo, la sofisticación y el refinamiento del producto, enmarcado con el eslogan “prends ton bain avec moi” (báñate conmigo) que logra convertir el cuerpo de la artista en una redundancia.

Para la realización de esta obra, Costantino no solo tuvo que someterse a una operación quirúrgica. En palabras de la propia artista concediendo una entrevista para el programa de televisión argentino “la vida es arte” tuvo que ponerse “divina” haciendo un esfuerzo para ser la modelo porque ella era la materia prima. Apunta que el cuerpo es el que sufre la violencia del consumismo por eso se pone en el lugar del objeto de consumo consumido (2007), es decir, Costantino como Orlan, Stelarc y Genesis asume la estética del sacrificio llevando hasta las últimas consecuencias la conexión entre arte y vida y empleando su cuerpo como material primario.

Para algunos se trató de un procedimiento espeluznante. La prensa no tardó en recoger la opinión de quienes vieron en los jabones hechos con sustancia humana un insano ejercicio del morbo y una asociación siniestra con los experimentos nazis. Otros lo interpretaron como una potente reflexión sobre el mundo del consumo y la manipulación de cuerpos a escala industrial, a la vez que ratificaron la capacidad de Nicola para producir obras impactantes (Orosz, 2013). La obra de Costantino fue catalogada por la crítica argentina como insultante y como una aportación estética al pensamiento nazi debido a que presuntamente los nazis realizaron jabón con los cuerpos de sus víctimas judías, hecho del que los historiadores del holocausto no poseen evidencia. A propósito de esto, el periodista Gabriel Lebinas (2004) realizó una entrevista a Costantino la cual afirma haber consultado a expertos en el tema y que ellos le habían dado vía libre. Uno de los consultados fue el profesor Huberman de la fundación Memoria del Holocausto que también es entrevistado por Lebinas quien sostiene que no considera demostrado que efectivamente se haya hecho jabón con los cuerpos de las víctimas de los nazis, lo que no implica desconocer que para la gente eso está instalado como una verdad dolorosa. También fue cuestionado el criterio de la galería Ruth Benzacar que atravesó un límite ético de la sensibilidad (Buffone, 2004).

En el otro lado enfrentándose a la posición de la crítica se encuentra el trabajo de la artista que expone los orígenes de su proceso creativo de la siguiente forma: “Mi obra no es una reflexión al Holocausto ni se nutre de él. A la hora de establecer una referencia directa de la utilización de grasa

lipoaspirada en jabones, ésta le correspondería a la película estadounidense *El club de la pelea* (1999), donde, en una crítica ácida a la sociedad de consumo, los protagonistas roban grasa de una clínica de cirugía estética con el fin de hacer jabones y venderse los a los ricos para que se laven la cara con su propio culo.”⁵

Viendo las críticas que se realizaron de la obra y la propia reflexión de la artista, podemos considerar partiendo del producto artístico final, que la crítica desfiguró la conceptualización de la pieza creada por Costantino ya que ésta no hace alusión en ningún caso al tema del holocausto, aun sabiendo que podría generarse un discurso tangencial del mismo. Por un lado, al igual que la madre de Costantino tenía un taller de costura y ésta aprendió a trabajar con elementos textiles (referencias que podemos ver en obras anteriores de la artista como su serie de peletería humana), lo que estamos observando por otro lado es una obra realizada con cirugía estética, hecho que está derivado de la profesión del padre de Nicola. La profesión del padre puede ser una característica fundamental para la realización de la misma, y ésta consideración tenemos que tomarla con importancia ya que no son demasiados artistas los que han experimentado con esta materia para la creación de sus obras de arte. Por otra parte tenemos el producto final que lejos de estar facturado mediante estrategias nazis, ha sido creado mediante las características de un producto de lujo, de tal manera que encontramos una crítica a la idiosincrasia del consumidor de lujo, que consume de la misma forma obras del arte, cirugía plástica u objetos exclusivos desde el punto de vista de la atracción-repulsión con la necesidad de desmarcarse del resto de personas. También como apunta Pozuelo (2006) dialoga con las industrias del cuerpo y la belleza femenina, enrevesadas como cesión carnal y posesión erótica. Deseo, hartazgo y vómito. Bulímico y lúcido análisis simbólico de la neurosis contemporánea.

En 2015 en el Museo de Arte Contemporáneo de Migros en Zurich (Suiza) se presenta la exposición “Une Idée, une Forme, un Être - Poésie / Politique du corporal”, comisariada por Raphael Gygax. En ella participaron diversos artistas internacionales como Ai Weiwei, Regina José Galindo o Teresa Margolles entre otros, con trabajos que posicionaban al cuerpo como herramienta política pero no desde una posición abyecta como ocurre con algunos autores de 1980 o 1990. Estos nuevos planteamientos son desarrollados desde la forma surgida partiendo de la ausencia del cuerpo. La obra que recogemos es “mani pulite” (manos limpias, 2005) del artista italiano Gianni Motti (1958). Para la realización de esta obra, el artista realizó un jabón con grasa obtenida de una liposucción del abdomen de Silvio Berlusconi que se sometió a una liposucción en una clínica de belleza en Ticino en 2004. Motti afirma que un empleado de la clínica le proporcionó la grasa para realizar la obra. Gygax (2005) afirma que el artista en sus obras busca generar historias falsas o no, para que mediante la difusión viral sus obras se elaboren mediante el rumor y la leyenda. “balancea hacia atrás y adelante entre lo racional y lo irracional, entre la ironía y

⁵ Constantino, N. (2004). Página/12 : Plástica : No es sobre el Holocausto. Pagina12.com.ar. Revisado 20 Marzo 2016, de <http://www.pagina12.com.ar/diario/artes/11-39739-2004-08-17.html>

la provocación. En 1999, se hizo pasar por el embajador de Indonesia a la Comisión de las Naciones Unidas sobre Derechos Humanos, donde se inició un debate sobre las minorías étnicas.”⁶ (p. 6)

En el año 2006 la curadora Mariana David convocó una residencia de artistas en Ciudad Juárez (México) enmarcando la práctica artística en lo que se denominó proyecto Juárez. La comisaria afirma (2011) que la intención del proyecto era “invitar a artistas hombres para confrontar la masculinidad, en un lugar donde la construcción de identidades colectivas llevan consolidándose por muchos siglos. En este vasto territorio de horizontes infinitos y climas extremos es donde surgen las leyendas de héroes, de batallas revolucionarias y de mitos del Viejo Oeste. Sus iconos, plagados de referencias simbólicas al macho en la forma de vaqueros, caballos, pistolas y bigotes, hablan de hombres valientes sin temor a la muerte.”⁷ (p.4) Así pues todos los artistas durante su residencia llevaron a cabo obras en las que plantearon cuestiones de género relacionándose con el entorno de la Ciudad Juárez. El artista madrileño Antonio de la Rosa planteó elaborar su discurso trabajando con la problemática del feminicidio en Ciudad Juárez. En palabras del propio artista en una entrevista que concedió para la revista Vice (2015) afirma:

Yo solo conocía el asunto por la prensa, ni siquiera había estado en México y mucho menos en Ciudad Juárez. Ante tal desconocimiento y con un tema tan complejo, desde un principio antes de cualquier viaje de aproximación al terreno de trabajo, propuse someterme a una intervención para implantarme prótesis de silicona en el pecho para tratar de invertir mi posición masculina introduciendo un elemento de vulnerabilidad. Las dos intervenciones quirúrgicas se realizaron en México y no me sometería a la extracción de las prótesis hasta una vez terminado el proyecto. El asunto duró cuatro años.⁸

El resultado de esta acción es recogido en una pieza titulada “2 tetas, 1 fracaso, cicatrices 2005 – 2010” que consiste en dos cajas transparentes que guardan en formol las dos cicatrices surgidas como consecuencia de la operación de cirugía estética. El título alude al fracaso que confiesa haber tenido el artista en relación a su investigación después de cinco años de estudio.

En el año 2011 la artista Ji Yeo realizó en Brooklyn (Nueva York) la performance Draw on me (dibuja en mí). Durante unas horas la artista portó una pancarta con el texto “I want to be perfect. Drawn on me. Where should I get plastic surgery?” (Quiero ser perfecta. Dibuja en mí. ¿Dónde debería realizarme cirugía estética?), invitando a los espectadores y caminantes a intervenir sobre su propio cuerpo, trasladando los códigos de acción que normalmente recaen en el cirujano plástico así como ofreciendo su identidad visual y corporal para que el espectador decidiera sobre las modificaciones corporales que la propia artista debía reali-

zarse. El resultado de la performance puede verse en una serie de fotografías y un video de nueve minutos que sirvieron como registro. En los registros podemos apreciar frases como “anywere”, “bellísima”, “but you are perfect”, “you are beautiful as you are”, “not here”, así como diversas marcas que recuerdan el proceso de dibujo que el cirujano realiza sobre la piel: aumento de mamas, reducción de caderas y rodillas, implante de pómulos, mentoplastia, etc. El trabajo de Yeo no se plantea desde la intervención quirúrgica, pero está sujeto desde su mismo parámetro estético y crítico. Muy similar a este proyecto es el que Regina José Galindo realiza en la performance Recorte por la línea (2005), en este caso el cuerpo tampoco es intervenido directamente, pero si llega a ser planteado según los parámetros de la cirugía estética, pues recoge la acción en que un cirujano plástico marca qué áreas del cuerpo de la artista deberían ser intervenidas para llegar a tener el cuerpo perfecto de acuerdo con el ideal de belleza actual.

En el año 2012 el artista japonés Mao Sugiyama realiza una acción para dar visibilidad al colectivo asexual al que pertenece. Un cirujano realizó una operación de extracción de testículos, pene y escroto y mediante la red social twitter convocó a todas aquellas personas que quisieran pagar por degustar las partes de su cuerpo mediante una cena por valor de 250 dólares la ración. El propio artista fue el que cocinó con champiñones y perejil su sexo para ofrecérselo a seis personas que pagaron por su degustación. Sugiyama con esta performance aborda la problemática de la legalidad a cerca de cuestiones tabú en nuestra sociedad como el canibalismo o la venta de órganos.

Para finalizar, la última propuesta preformativa que se ha puesto en práctica dentro de la escena artística es la realizada por la joven artista Amalia Ulman (1989). La estrategia de Ulman consiste en apropiarse de las estéticas poco notorias y de los gestos cotidianos para incorporarlos a posteriori dentro del lenguaje artístico y hacerlos trascender. Para ello llevó a cabo durante cuatro meses una performance ficcionada y guionizada en la red social Instagram para sus seguidores y que posteriormente se formalizó en el proyecto “Excellences & Perfections” (2015). El proyecto consiste en la creación de un personaje ficticio encarnado en la artista que quiere lograr a toda costa el éxito y la notoriedad social consiguiendo convertirse en una “influencer”, objetivo que consiguió gracias a la obtención de 100.000 seguidores. Para ello se apropia de imágenes del mundo de la moda y se inspira en diferentes tribus sociales conocidas como it-girls o las Basic bitches reinterpretando imágenes de otros personajes. “Dinero, aburrimiento, malestar, adicciones, autoestima, cirugía...”, apunta Ulman. “La niña de provincias se traslada a la gran ciudad, quiere convertirse en modelo, rompe con su novio del instituto y quiere cambiar su estilo de vida, quiere dinero, disfruta de su soltería, se queda sin dinero, probablemente porque no tiene trabajo. Como está demasiado absorbida por su propio narcisismo, empieza a ir por ahí buscando citas, consigue un tipo con pasta, se deprime, empieza a tomar más drogas, se opera las tetas

⁶ Migrosmuseum Zurich,. (2010). Une idée, une Forme, une Étre-Poésie / politique du corporel. Recuperado de http://www.migrosmuseum.ch/fileadmin/autoren/Ausstellungen_Pressetexte_PDF/2010_Une_Idee/Une_Idee_une_Forme_un_Etre_E.pdf

⁷ Matadero Madrid,. (2016). Once artistas reflexionan sobre poder, masculinidad y violencia en Matadero Madrid.. Recuperado

de <http://www.mataderomadrid.org/v2/prensa/n/1/nota-proyecto-juarez.pdf>

⁸ De la Rosa, A. (2015). ¿Qué hace Snoopy tumbado sobre una polla? Redacción Vice España. Recuperado de <https://www.vice.com/es/read/entrevista-antonio-de-la-rosa-391>

porque su sugar daddy le hace sentir insegura de su propio cuerpo, y además le paga la operación.”⁹ El proyecto es configurado mediante una serie de imágenes falsas en las que el photoshop se convierte en la primera herramienta de uso. Las imágenes abordan temas diferentes. Además del uso de la cirugía estética como proceso aspiracional para el éxito, el lujo y la sofisticación como marcos de acción performativa, la cultura de las celebrities o del “buen gusto”, etc. ponen de manifiesto cuestiones como la manipulación de las masas o el posicionamiento del rol femenino en nuestra sociedad.

4. CONCLUSIONES.

Tal y como hemos planteado a lo largo de esta investigación, el arte es el origen de la búsqueda de la belleza y los artistas han sido los artífices de poner imágenes a la construcción de la belleza ideal estandarizada. Cuando la cirugía estética entra en el terreno de la construcción visual de nuevas imágenes y cuerpos, el arte y los artistas empiezan a defender otros tipos de belleza cercana a lo grotesco y lo diferente como un nuevo planteamiento de belleza desde propuestas que giran sobre un planteamiento crítico, subversivo o desde el feminismo y la estética “queer” del cuerpo. Por otro lado se posiciona la supuesta belleza que la cirugía estética postula, condicionada en primera instancia por la tradición artística occidental y el sistema de consumo, que busca el mantenimiento de la juventud con mejor intención que éxito.

⁹ The influencers., (2016). Conferencia Amalia Ulman. Recuperado de <http://theinfluencers.org/amalia-ulman>

5. REFERENCIAS.

- AA.VV. (2005). Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura.
- Arcos-Palma, R. (2013). Orlan. El cuerpo un lugar de discusión pública. *Nómadas* (Col), () 205-216. Recuperado de <http://redalyc.org/www.redalyc.org/articulo.oa?id=105127475013>
- Baena Baena, F. (2013). Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991 - 2011) (tesis inédita de doctorado). Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada.
- Barthes, R. (1967). El sistema de la moda, y otros escritos, Barcelona: Paidós Comunicación. 2005. N° 135.
- Benito Climent, J. (2011). Orlan como paradigma de la estética del sacrificio (tesis inédita de doctorado). Universitat de València. Departament de Teoria dels Llenguatges.
- Benito, Javier de. (2001). El gran libro de la cirugía estética. RBA Libros, Barcelona.
- Blanco Dávila, Feliciano. (2005). Las proporciones divinas. *Cirugía Plástica*, v. 15, n. 2.
- BRAVO, Ángela. (1996). Femenino singular. La belleza a través de la historia. Madrid: Alianza Editorial.
- Celestial Festival. (2015). Conferencia Genesis P-Orridge. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mcX-hWM4QtI>
- Córdoba Guardado, S. (2007). La representación del cuerpo futuro. (tesis inédita de doctorando). Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.
- Didi-Huberman, G. (2005). Venus Rajada. Ediciones Losada.
- Dueñas Villamiel, J. (2011). El cuerpo máquina. Cíborgs en el arte contemporáneo. (tesis inédita de doctorado.). Universidad Autónoma de Madrid. Master en historia del arte contemporáneo y cultura visual.
- Echevarren, Roberto. (2013). Arte andrógino: estilo versus moda en un siglo corto. Valencia. Ediciones Escultura.
- Gombrich, E., & Santos Torroella, R. (1997). La historia del Arte. Madrid: Debate.
- Haraway, Donna. (1991). A cyborg Manifesto: Science, Technology, and SocialistFeminism in the late twentieth century. Recuperado de www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html
- Haraway J., Donna. (1995). Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza. Madrid: Cátedra-Universidad de Valencia.
- Hernández Sánchez, Domingo. (Ed.). (2003). Arte, cuerpo, tecnología. Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca.
- Hontanilla, B., & Aubá, C. (2002). Belleza y cirugía estética: consideraciones psicológicas y morales. *Rev Med Univ Navarra*, 46(3), 45-51. Recuperado de https://issuu.com/gianpaulloyola/docs/cirurgia_1
- La vida es arte. (2007). El taller de Nicola Constantino. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=UB-IR-xMmBvE>
- Levinas, G. (2004). Efectismo en el museo. *La Nación.*, p. 1. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/627942-efectismo-en-el-museo>
- Lipovetsky, Gilles. (2003). La era del vacío. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, Gilles. (2004). El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas. Barcelona: Compactos Anagrama.
- Millás, Juan José. (2000). Cuerpo y prótesis. Ediciones El País, Madrid.
- Navarro, Antonio José. (Ed.). (2002). La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo. Valdemar, Madrid.
- Plasencia Climent, C. & Martínez Lance, M. (2007). Las proporciones humanas y los cánones artísticos. (Valencia): Universidad Politécnica de Valencia.
- Serena, Rafael. (2004). El arte de rejuvenecer: el Botox, nuestro aliado. Amat Editorial, Barcelona.
- Taschen, A. (2005). Cirugía estética. Koln [etc]: Taschen GmbH.
- Ventura, Lourdes. (2000). La tiranía de la belleza. Plaza&Janes Editores, S.A., Barcelona.
- Vigarelo, Georges. (2005). Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días. Buenos Aires: Nueva Visión.

PARTICIPANTES

M^a JESÚS ABAD TEJERINA

Universidad Rey Juan Carlos

Artista visual. Doctora en Bellas Artes, licenciada en Bellas Artes, graduada en Artes Aplicadas. Ha realizado investigaciones y publicaciones relacionadas con el Arte Contemporáneo y la Educación Artística. Comisaria de exposiciones de arte universitario.

Es autor de Entrar en un sueño. El arte como expresión. Remedios Varo (2012) y coautor, con Catalina Rigo, de Geometría Aplicada. El arte como conocimiento. Maruja Mallo (2014), así como de varios artículos y ponencias.

De su actividad artística presentó una exposición individual en Bergen (Noruega), ha participado en varias exposiciones colectivas y ha recibido distintos premios.

CARMEN ALVAR BELTRÁN

Artista

Licenciada en Bellas Artes por el C.E.S. Felipe II de la Universidad Complutense de Madrid. Realizó sus estudios de Máster en Producción Artística en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia, realizando su investigación sobre el pre-cine y los inicios de la imagen en movimiento. Actualmente desarrolla la tesis doctoral en Arte: Producción e investigación en la Universidad Politécnica de Valencia bajo el tema del objet-trouvé a lo largo de la Historia del Arte centrándose en vanguardias y su relación con la naturaleza. El proyecto plástico "Haciendo memoria" trata dicha relación centrándose en la posguerra civil española. Ha realizado estancias en centros como el Departamento de Bienes Culturales y Ambientales de la Universidad de los Estudios de Milán investigando sobre el Arte Povera y desde octubre de 2015 hasta el momento realiza sus estudios en la Fundación Antonio Pérez de Cuenca especializada en objetos encontrados.

RUTH FRANCIA FERRERO

Universidad Rey Juan Carlos

Doctora en CC de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Desde el año 2011 es docente en la Universidad Rey Juan Carlos en los grados de Publicidad y Relaciones Públicas, Diseño Integral y Gestión de la Imagen, Bellas Artes. Invitada en la UCM por el Catedrático D. Luis Gutiérrez-Vierna Espada para impartir la parte italiana de la asignatura: H^a del Cartel Publicitario. Entre 1990 y 2010 realización de programas e informativos en televisión.

JUDIT GARCÍA CUESTA

Universidad Internacional de La Rioja

Licenciada en Bellas Artes y doctora en Creatividad Aplicada por la Universidad Complutense de Madrid. Profesora en la Facultad de Educación en la UNIR (Universidad internacional de la Rioja) donde imparto clases y dirijo TFG en los grados de infantil, primaria y en el máster de secundaria. Actualmente mi línea investigativa gira sobre el uso didáctico de los videojuegos en educación.

EDUARDO BLÁZQUEZ MATEOS

Universidad Rey Juan Carlos

Profesor Titular de Universidad. Universidad Rey Juan Carlos. Ha sido docente en la Universidad de Salamanca y en la Universidad Autónoma de Madrid. Como Becario de FPI impartió clases en el Departamento de Teoría e Historia del Arte de la UAM, las investigaciones se ampliaron con las estancias en Italia, en el Palacio Rosso y en la Universidad de Génova.

VANESSA GARCÍA GUARDIA

Universidad Complutense de Madrid

Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid.

MIGUEL DOMÍNGUEZ RIGO

Universidad Complutense de Madrid

Artista. Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Diploma de estudios avanzados en Enseñanza y Aprendizaje de las Artes Visuales. Experto Universitario en Educación Artística. Fundador y director de la Escuela/Centro de Arte Rio Creative Art Center. Ha desempeñado diversas actividades docentes y, desde el año 2013 es Profesor Asociado en la Facultad de Educación de la UCM.

ANTONIO GÓMEZ DELGADO

Diseñador gráfico

Licenciado en Bellas Artes C.E.S. Felipe II (U.C.M), Máster en Investigación en Arte y Creación, actualmente cursa estudios de doctorado en la Universidad Complutense de Madrid. Ha intervenido en distintos seminarios sobre artes visuales y prácticas colaborativas y ha participado en diversas exposiciones colectivas y certámenes donde ha obtenido varios premios y reconocimientos. Desarrolla su carrera profesional en el campo del Diseño Gráfico, Producción Web y Comunicación Audiovisual, con especialización en Dirección de Arte.

LUCÍA HERVÁS HERMIDA

Universidad Autónoma de Madrid

Artista, arteterapeuta, y docente en la Universidad Autónoma de Madrid, realizando la tesis doctoral sobre Arteterapia para la maternidad y las familias. Licenciada en Bellas Artes en el CES Felipe II de Aranjuez (Universidad Complutense de Madrid), Máster de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión social (Universidad Autónoma de Madrid), y Arteterapeuta por la Escuela de Arteterapia Humanista de Madrid. Compagino mi labor como artista e investigadora con los talleres que imparto para niños, adultos, familias, y en seminarios de formación continua para docentes.

LORENA LÓPEZ MÉNDEZ

ESCUNI - Centro Universitario de Magisterio

Doctora en Bellas Artes y Másteres en Formación del Profesorado en Secundaria, FP e Idiomas y en Investigación en Arte y Creación por la Universidad Complutense. Se dedica profesionalmente al campo de la Educación artística desde el 2002, desarrollando su labor docente en diferentes contextos (formal, no formal y salud).

Actualmente es profesora de Educación Artística en ESCUNI -Escuela Universitaria de Magisterio) y editora de contenidos del Grado de Diseño Digital en UNIR (Universidad Internacional de la Rioja).

Ha sido personal docente e investigador en el Departamento de Psicología Social y Antropología de la Universidad de Salamanca, dónde ha investigado y continúa investigando acerca de los beneficios psicosociales que provoca del Arte en personas con Alzheimer y otras Demencias, aplicando diferentes metodologías y procesos creativos y artísticos.

En su faceta artística ha realizado numerosas exposiciones individuales, colectivas y convocatorias artísticas entre las que destacan Beca Colegio España, Paris (2008), Primer Premio Thosiba (2009). Selección Concurso “Cibeles” Fundación Amigos de Madrid (2009). Selección Jóvenes artistas de la zona Madrid Sur (2013). Finalista Convocatoria Arte en Vivo. Cátedra DKV Arte y Salud, UPV (2015).

CLÁUDIO JOSÉ MAGALHÃES

Universidad Federal de Viçosa

Profesor con Doctorado por el Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica en la Universidad Complutense de Madrid. Máster por la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Bahia (Brasil), Especialización en Arte Contemporánea por la Universidad del Estado de Minas Gerais y grado en Comunicación Visual, también por la Universidad del Estado de Minas Gerais (UEMG). Es profesor en el Departamento de Arquitectura y Urbanismo donde imparte clases de Dibujo, Plástica e Historia del Arte y de la Arquitectura.

Tiene varios artículos publicados en congresos en Brasil y en el extranjero. Ofrece distintos cursos teóricos sobre historia y teoría del arte y cursos prácticos donde presenta distintos medios para desarrollar trabajos en artes (bi- o tridimensionales). Actúa también como artista plástico participando de varias exposiciones colectivas en Brasil y España.

En su trabajo con artes visuales actúa sobre todo en pintura y dibujo, sin embargo desarrolla también proyectos en escultura y arte conceptual.

ALICIA DE MANUEL LOZANO

Investigadora independiente

Graduada en Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid, cursó un año en Aalto University en Helsinki donde comenzó a explorar la relación entre Arte, Diseño y Tecnología. Ha realizado un Máster en Investigación en Arte y Creación en la Universidad Complutense y un Máster en Investigación en Arte y Diseño, donde ha continuado una investigación marcada por el estudio de la representación del cuerpo en el espacio virtual. Realizó una residencia en Espacio Oculito Madrid y ha participado en la 4ª edición de Intransit. Actualmente trabaja en proyectos de innovación con nuevas tecnologías en TL3 y sigue desarrollando su propuesta de investigación.

CRISTÓBAL MARÍN TOVAR

Universidad Rey Juan Carlos

Doctor en Historia del Arte y licenciado en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid, en la actualidad imparte clases en el Campus de Aranjuez de la Universidad Rey Juan Carlos, en los grados de Bellas Artes, Diseño integral y gestión de la imagen y Turismo.

ROSAURA NAVAJAS SECO

Universidad Complutense de Madrid

Profesora de la Universidad Complutense de Madrid. Licenciada en Ciencias de la Actividad Física y Deporte y Maestra. Doctora por la UCM. Profesora de Máster (Nuevas perspectivas de la Educación Física) y Expresión Corporal.

ALBA PEDREIRA VIEIRA

Universidad Federal de Viçosa

Doctorada en danza por la Universidad Temple en Estados Unidos. Máster en Educación Física por la Universidad Estadual Valdosta en EUA. Tiene grado en Educación Física por la Universidad Estadual de Goiás. Es profesora asociada de la Universidad Federal de Viçosa. Fue directora del Departamento de Artes y Humanidades, Coordinadora del Curso de Grado en Danza y del Curso de Especialización en danza. Es autora del libro digital Educación en Artes (2010), tiene varios artículos y capítulos de libro publicados en Brasil y en el extranjero. Ha desarrollado varios proyectos de investigación en danza desde 2008 con apoyo de diversas agencias de apoyo económico en Brasil (cnpq, capes, fapemig) y tutorado y cotutorado varios alumnos de grado, máster y doctorado en sus investigaciones en danza. Actualmente forma parte de la dirección de la Asociación Internacional World Dance Alliance y de la Dance and Child International.

PILAR PÉREZ CAMARERO

Universidad Autónoma de Madrid

Artista visual y profesora titular en el Departamento de Educación Artística de la UAM (Universidad Autónoma de Madrid). Como artista su obra se desarrolla sobre todo en el campo de la performance y la pintura y dibujo simbólicos. Se doctoró siendo becaria del Departamento de Antropología en el CSIC, este ámbito de conocimiento entronca con sus líneas de investigación, siendo Doctora en Bellas Artes, Experta en Educación Artística y Postgraduada en Psicoanálisis Analítico.

FERNANDO PORTILLO GUZMÁN

Universidad de Cádiz

Fotógrafo profesional. Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Cádiz. Profesor de la Escuela de Fotografía de la UCA. Diploma de Estudios Avanzados en Historia del Arte y Maestría en Estudios Hispánicos.

PATRICIA ROCU GÓMEZ

Universidad Complutense de Madrid

Profesora de la Universidad Complutense de Madrid. Licenciada en Ciencias de la Actividad Física y Deporte y Maestría. Doctora por la UCM. Profesora de Máster (Expresión Corporal) y Didácticas de la Educación Física.

RAQUEL SARDÁ SÁNCHEZ

Universidad Rey Juan Carlos

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Doctora en CC. de la Comunicación por la Universidad Rey Juan Carlos (Premio Extraordinario de Doctorado).

Coordinadora del Grado en Bellas Artes de la Universidad Rey Juan Carlos. Docente en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid desde 2004, en los Grados de Bellas Artes y Diseño Integral y Gestión de la Imagen. Docente en el Máster en Periodismo Cultural y en el Máster en Televisión, Cine y Medios interactivos de la URJC.

Algunas de las últimas exposiciones y proyectos artísticos en los que ha participado son “The Dream of Sunbird” (Yiwu, China), Hans Kock Symposio (Seekamp, Alemania), “Conversaciones con el paisaje” Fundación Montenmedio de Arte Contemporáneo

(Cádiz, España), FIDEM, International Exhibition of Contemporary (Sofía, Bulgaria), Jardín Botánico de Madrid (España) o el Museo de Arte en Vidrio de Madrid (España). Entre 1997 y 2008 ha desarrollado su actividad profesional realizando proyectos multimedia y de innovación relacionados con nuestro Patrimonio Cultural y Artístico.

LAURA TORRADO ZAMORA

Universidad de Castilla - La Mancha

Artista visual, docente en el Departamento de Arte de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, UCLM.

En 1993 obtuvo la Beca Fulbright residiendo en Nueva York por un periodo de tres años. Reside en París entre 1997 y en 2000 obtiene el Premio Altadis de Artes Plásticas. A partir de 2002 comienza a utilizar el video como herramienta narrativa; en 2003 realiza un proyecto premiado y subvencionado por la Comunidad de Madrid, Down World y en 2004 el documental Otros hogares otras realidades premiado en la primera edición de Artes Plásticas de la CAM. En su última serie Vida suspendida 2010-2014, que se inscribe dentro de las Vanitas barrocas, propone un encuentro entre Eros y Tánatos, a través de la búsqueda de la belleza como acto efímero.

Destacan exposiciones como Body (The Art Gallery of New South Wales, Sydney, 1997) Paris Photo (Galería Anne Barrault, 1997), The Endless Story (Galería Bernhard Knaus, Frankfurt, 2002), The Insides (Galería Bancelos, Vigo, 2004), Identidades críticas (Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2006), Le jardin féérique (Fotoencuentros, Murcia, 2009),

Todesfuge (Loop La Fábrica Barcelona, 2010), Ficciones y Realidades (Museo de Arte Moderno de Moscú MMOCA, 2011) y las exposiciones monográficas La oscuridad natural de las cosas, comisariada por Mariano Navarro (Sala Canal Comunidad de Madrid, 2013) y Laura Torrado in dialogue with gallery artists, (Eastman Gallery, Bélgica 2016).

Entre los premios que ha recibido figura el Altadis de Artes Plásticas (2000), Generación Caja Madrid (2002 y 2003), Purificación García (2003) y Artes Plásticas del Museo de Pollensa (Mallorca, 2008).

Su obra se recoge igualmente en diversas publicaciones.

CARLOS VALVERDE MARTÍNEZ

Artista y comisario independiente

Licenciado en Bellas Artes C.E.S. Felipe II (2010), Máster en investigación en arte y creación (2011), actualmente cursa estudios de doctorado en la Universidad Complutense de Madrid (2013). Artista multidisciplinar en activo y comisario independiente, ha trabajado como director y gestor cultural del espacio ISALA (2013) y de la Galería Liebre (2015/2016), ha sido profesor en el taller de La Salamandra, Academia Nuevo Arte, Academia ArteCallao, y actualmente es profesor de Artes plásticas en Estudio Isabel Gómez. Ha trabajado en la mediación cultural en INTERMEDIAR (Matadero Madrid).

