

# DESTRUCCIONES CORPORALES

Pilar Montero

## RESUMEN

Destrucciones Corporales estudia el empleo del cuerpo por parte de los artistas que han decidido mirar en los últimos años hacia su propio interior y con ayuda de los nuevos medios de exploración médicos han sido capaces de visualizar y mostrarnos el interior de su cuerpo vivo. Otros, en su empeño por ir más allá, no se han contentado con la simple exploración y han extraído vísceras y fluidos y nos los han presentado como restos de la vida que fueron o, en último término, han expuesto directamente cadáveres humanos y todo lo que esos cuerpos sin vida son capaces de generar.

PALABRAS CLAVES: arte contemporáneo, cuerpo, destrucción.

## ABSTRACT

Corporal Destructions studies the use of the body by artists that in recent years have decided to look within and using new medical exploratory means have been able to visualise and show us inside their live bodies. Others, in their endeavour to explore further, have been unsatisfied with mere exploration and have extracted entrails and fluids presenting them to us as the remains of the life they represented, or in extreme cases, have directly exposed human cadavers and everything that these lifeless bodies are capable of generating.

KEY WORDS: Contemporary art, body, destruction.

La desidia ha destruido el arte, y puesto que no pueden existir retratos de las almas se abandonan también los de los cuerpos.

*Plinio*

La vida, desde el nacimiento hasta la muerte, es una larga destrucción.

*Francis Bacon*

Y cuando estas cosas se destruyen, lo hacen en su última y suprema perfección; después de la perfección viene inmediatamente el exceso, que cambia la naturaleza y los hombres, y hace de ellos otra cosa.

*John Donne*

## EL INTERIOR DEL CUERPO

En su *Historia de la locura en la época clásica*, Foucault nos relata que la práctica de exhibir a los insensatos era una antiquísima costumbre medieval. En Alemania, en algunos Narrtürmer había ventanas con rejas que permitían observar desde el exterior a los locos allí encadenados. Era también un espectáculo corriente a las puertas de algunas ciudades. En el hospital de Bethelhem, a principios del siglo XIX, mostraban todos los domingos a los locos por un penique. En Francia, hasta la época de la revolución, este espectáculo constituía también una distracción dominical para los burgueses de la 'rive gauche'. También Jakob Burckhardt relata que uno de los Médicis, el cardenal Ippolito, bastardo de Giuliano, poseyó una colección compuesta por ejemplares humanos todos diferentes entre sí<sup>1</sup>, o la exhibición en 1879 en el zoológico de Bruselas de un grupo de zulúes acompañando a 'otros animales exóticos'. Las exposiciones corporales, la exhibición pública de cuerpos humanos, no es por tanto algo exclusivamente característico de nuestra época: 'el cuerpo del otro' siempre ha sido, de una u otra manera, objeto de curiosidad y por lo tanto de exposición. Sin embargo, si siempre hemos visto cuerpos, ¿por qué una exposición como *The Physical Self*, organizada por Peter Greenaway en 1992<sup>2</sup>, causó tanto revuelo? —en aquella muestra aparecían un hombre y una mujer desnudos expuestos en sendas vitrinas de plexiglás, iluminadas y presentadas, conscientemente, como si se tratase de objetos de un museo, y sin embargo se prohibía hacerles fotos, a diferencia del resto de lo que se exponía—.

La objetualización del cuerpo que hemos venido observando en muchas facetas del arte contemporáneo se ha extendido hasta el punto de llegar a ser considerado como un objeto susceptible de ser exhibido en un museo. Sin embargo, la visión del cuerpo como objeto, a la vista de experiencias como la de la exposición que acabamos de mencionar, resulta problemática, acaso porque nos resistimos a reconocernos como objetos, quizá porque no nos consideramos a nosotros mismos el cuerpo de la otredad, o tal vez porque no poseemos una noción clara y determinada de lo que nuestro cuerpo es. Somos capaces de soportar lo lejano, es más fácil

---

<sup>1</sup> Los descubrimientos científicos y naturales estuvieron acompañados de un gran interés clasificatorio y coleccionista que anticipan de alguna manera todo el proceder del positivismo científico del siglo XIX. Curiosamente tampoco faltaron las colecciones humanas: «...el famoso cardenal Ippolito Médici, bastardo de Giuliano, duque de Nemours, tenía en su fantástica corte una colección de bárbaros que hablaban más de veinte lenguas distintas y cada uno de los cuales se distinguía por algún motivo dentro de su propio tipo y su propia raza. Había allí incomparables jinetes de noble casta mora norteafricana, arqueros tártaros, púgiles negros, buzos indios, turcos destinados especialmente a acompañar al cardenal en sus partidas de caza... Sorprendido el cardenal por una muerte prematura (1535), esta abigarrada tropa llevó en hombros el cadáver desde Itri hasta Roma, poniendo en el duelo de la ciudad por el pródigo señor la nota extraña de sus gemidos acompañados de violentas gesticulaciones». BURCKHARDT, J. *La cultura del Renacimiento en Italia*, edit. Sarpe, Madrid, 1985, pp. 241-2.

<sup>2</sup> Museo Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 27 octubre-1 diciembre, 1992.

enfrentarse a lo prohibido, a lo anómalo, a lo extraño que a uno mismo; o quizá porque la otredad no exista, nosotros somos la otredad.

El artista búlgaro Christo aparece en unas fotografías que datan de los años 60 envolviendo cuerpos humanos, plastificándolos. Yves Klein, por su parte, cubre a Martial Raysse en 1962 con paños, reproduciendo su figura mediante un molde, a modo de embalsamamiento o mascarilla funeraria. En España, Darío Villalba realizó unas obras en los años 70 que consistían en el encapsulamiento de cuerpos evocando el ritual de la momificación. Son casos en los que tal vez una voluntad subyacente de trascender a la muerte impulsa a encerrar, petrificar, incinerar, fotografiar o esculpir; ritos, todos ellos, enfocados a la pervivencia de la memoria de los cuerpos. Pero, ¿de qué cuerpo se trata? ¿cuál es el cuerpo que se pretende preservar? El cuerpo es una construcción cultural que se configura como una noción escurridiza, por lo que la imposibilidad de hablar de un cuerpo único es quizá una de las características más significativas del universo artístico contemporáneo. El referente último ha dejado de ser lo completo y cerrado, lo único, lo sólido —por más que hubiese sido construido por agregación de elementos—, para pasar a convertirse en una suerte de resto, de fragmento metamórfico que intenta mostrarnos, en su propia capacidad para transmutarse, lo que somos: pura contingencia<sup>3</sup>.

La contemplación del cuerpo, tal y como ha sido configurado canónicamente por la tradición, es cada día más infrecuente, aunque, como hemos observado anteriormente, la exhibición de cuerpos diferentes, cuerpos exóticos, cuerpos de la locura, ha conformado desde antiguo el contrapunto del cuerpo normativo<sup>4</sup>. Hoy en día, frente a la idea del cuerpo perfectamente formado y contenido, asistimos a visiones del exceso y del desbordamiento corporal y ello quizá porque al sentido de la vista se le atribuye un estatuto privilegiado a la hora de percibir la transgresión<sup>5</sup>. El cuerpo ha dejado de ser una entidad estable y generadora de estándares para estar dominado cada vez más por la presencia de lo informe, de aquello que, aun perteneciéndole,

---

<sup>3</sup> Marshall Berman ha destacado que en los inicios de la modernidad se desarrolló la conciencia de un gran vacío de valores, aparejado al mismo tiempo con una considerable abundancia de posibilidades: todo tiene su contrario en el caos de la vida moderna. Por ello el hombre moderno necesita ir probando, experimentándolo todo en el caos de su propia historia. Para Nietzsche, por ejemplo, ese experimentar puede ser realizado a través de la posibilidad de parodiar el pasado: «El hombre moderno necesita de la historia porque es el armario en el que se guardan todos los trajes aunque ninguno le queda completamente bien, nunca puede verse verdaderamente bien vestido.» *Más allá del bien y del mal*, cit. en BERMAN, M. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, siglo XXI, Madrid, 1991, p. 9.

<sup>4</sup> En la Alemania de entreguerras, en el contexto del desarrollo de los nacionalismos y de la superioridad de la raza aria, Paul Schultze-Naumburg escribió *Arte y Raza* (1928) que estudiaba la degeneración de la raza y confrontaba imágenes de retratos de Modigliani y Karl Schmidt-Rottluff con fotografías de personas con síndrome de down u otro tipo de discapacidades psíquicas. Véase el catálogo de la reproducción de la exposición *Entartete Kunst* (Arte Degenerado) Altes Museum, Berlín, 1992.

<sup>5</sup> La vista se constituye en el mundo freudiano como el principal sentido del deseo.

nunca se ha sometido a la mirada de la contención y que ha escapado a la regulación normalizadora. Nos referimos, naturalmente, a todo aquello que es susceptible de transformarse en excedente del cuerpo humano, en materia remanente. En efecto, los cuerpos contenidos y perfectamente sellados han dado paso en los últimos años a una imagen corporal en la que lo más sobresaliente concierne a la preponderancia que alcanzan los espacios de intercomunicación y las materias que fluyen por ellos: los orificios y conductos que ponen en contacto el interior con el exterior y que permiten cruzar el umbral del espacio dentro-fuera, los residuos y los fluidos.

Aunque en la tradición artística occidental existen ejemplos de disecciones del cuerpo humano —desde las representaciones del ‘despellejamiento’ de Marsias a *La lección de anatomía del doctor Deijman* (1656) de Rembrandt—, se trata, en todo caso, de visiones que lo enfocan desde la cercanía de la muerte. Pero en los últimos 150 años el arte nos ha invitado a traspasar el umbral del cuerpo vivo, a visualizar el interior a través de alguno de sus orificios: desde *El origen del mundo* (1866) de Courbet<sup>6</sup> a las últimas propuestas de Annie Sprinkle —en las que la artista se introducía un aparato ginecológico en la vagina e invitaba al público a inspeccionar su interior—, hemos asistido a ejemplos que pretenden derribar fronteras entre el interior y el exterior del cuerpo para acceder a terrenos hasta entonces invisibles<sup>7</sup>.

La visión del interior del cuerpo humano parece ocupar hoy en día un lugar preponderante en ciertos círculos artísticos: el cuerpo ha abandonado el canon de representación que lo regía, esa envoltura fuertemente normalizada a modo de rejilla de contención<sup>8</sup>, para ofrecerse como una materia abierta que se puede explorar

<sup>6</sup> *El origen del mundo*, a pesar de ser hoy en día una de las obras más revalorizadas de Courbet —prueba de ello la encontramos en la expectación que causó su inclusión en la exposición *Femininmasculin, Le sexe de l'art*, Centre Georges Pompidou, (1995)— fue calificado por Maxime du Camp como el ‘gran fracaso’ de Courbet: «por medio de un extraordinario lapso de memoria, el artista, que había estudiado su modelo del natural, fracasó en la representación de los pies, las piernas, los muslos, el vientre, las caderas, el pecho, las manos, los brazos, los hombros, el cuello y la cabeza». Cit. en GARCÍA, M.A. «Residuos a favor de las cosas» en AAVV., *Cuerpos a motor*, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1997, pp. 67-68.

<sup>7</sup> Como imágenes que nos invitan a penetrar en el interior del cuerpo humano —aunque algunas sólo lo hagan en sentido metafórico— podríamos citar, entre otras, la primera de las *Poupées* de Hans Bellmer (1934) —a través del orificio practicado en su vientre podemos observar imágenes de su interior—; la obra *Hon* (1966) de Niki de Saint Phalle, realizada para su exposición en el Moderna Museet de Estocolmo en junio de 1966 y que consistía en un cuerpo gigante de una mujer en el que se podía entrar a través de su vagina; la imagen de Valie Export en su obra *Pánico genital* (1969), en la que aparece con el pantalón recortado en la zona pública, en actitud desafiante y metralleta en mano; o el agujero provocador de *Étant Donnés* de Marcel Duchamp. Podemos añadir además que la crítica ha resaltado la relación de *El Gran Vidrio* con disecciones orgánicas del cuerpo de la mujer al estilo de Vesalio, de tal manera que el panel superior de *la Mariée* mostraría el interior de un organismo, un fragmento de cuerpo visto desde dentro. RAMÍREZ, J.A. *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, pp. 159-160.

<sup>8</sup> De las veinte pequeñas cajas elaboradas por Duchamp en las que miniaturizó sus obras hay una, la realizada para Julien Levy (1943), en cuya contracubierta incluyó un torso de mujer

por dentro y que, en la mayoría de los casos, se desborda hacia fuera, invitándonos a contemplar con ella la destrucción de sus propios límites. El cuerpo ha perdido la categoría de estructura bien cimentada para aparecer como fragmento o despojo, como rastro de lo que fue. En el Renacimiento se configuró el canon artístico a partir de un cuerpo que se reviste, un cuerpo concebido por superposición de capas, de envolturas que se iban colocando en el lugar adecuado para obtener un resultado armónico y compacto. En la actualidad, por el contrario, muchas de las manifestaciones artísticas consisten precisamente en desvestir ese cuerpo, en abrirlo para destruir la solidez de su fuerte configuración, en un afán de expansionar sus fronteras y vulnerar sus límites<sup>9</sup>.

Estos desbordamientos, que pueblan hoy en día el imaginario artístico contemporáneo, se encuentran próximos a la idea del ‘cuerpo grotesco’ estudiado por Mijail Bajtin en relación con el contexto cultural de François Rabelais y la cultura carnavalesca de la Edad Media y el Renacimiento. En el contexto medieval las imágenes del cuerpo grotesco se centran fundamentalmente en todo lo que de él se desborda y escapa a la contención, en todas aquellas acciones que tratan del inacabamiento y de la inadecuación del cuerpo y de aquellas partes íntimas del cuerpo en las que se franquean sus límites, los orificios que dan acceso al fondo del cuerpo<sup>10</sup>.

Frente a un cuerpo canónico perfectamente definido, cerrado y contenido, asistimos en el siglo XX, desde finales de la década de los 80, a un interés creciente por una serie de cualidades —que resultan privilegiadas frente a sus cualidades opuestas: orgánico frente a inorgánico, animal frente a vegetal, animal frente a humano, mi interior frente a mi exterior, húmedo frente a seco, viscoso frente a fluido, pegajoso frente a no adherente, muerte frente a vida, enfermedad frente a salud, fealdad frente a belleza, exceso frente a moderación<sup>11</sup>— que pueden verse como características del cuerpo humano contemporáneo, fenómenos corporales que nos ponen en relación con ese contexto del cuerpo grotesco rabelesiano analizado por Bajtin. Se trata de un cuerpo que se caracterizaría por no aparecer nunca cerrado y acabado, por ignorar la contención y por favorecer la hiperbolización, la exageración de elementos puntuales, lo que le llevará a desdeñar las fronteras y las superfi-

---

realizado en rejilla metálica. A través de ella se puede leer la inscripción ‘El Tenedor del Caballero’. Conocedor de los problemas artísticos, Duchamp presenta una imagen en la que el cuerpo queda representado por las características que la tradición le atribuye: el ser, precisamente, una fuerte rejilla de contención.

<sup>9</sup> Exposiciones recientes como *Post-Human*, FAE Musée d’Art Contemporain Pully/Lausanne (1992), *The Physical Self*, Boymans-van Beuningen Museum, Rotterdam (1992), *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*, Whitney Museum, Nueva York (1993), *Hors limites*, Centre Georges Pompidou, París, (1994) o *Femininmasculin, Le sexe de l’art*, Centre Georges Pompidou, (1995) ponen de manifiesto que el interés por estos temas ha ido creciendo en los últimos años.

<sup>10</sup> BAJTIN, M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

<sup>11</sup> MILLER, W.I. *Anatomía del asco*, Taurus, Madrid, 1998, p. 67.

cies que lo cierran o lo delimitan y, por lo tanto, a privilegiar los orificios, las excrecencias y el fragmento. El cuerpo es ahora penetrable y permeable: sus orificios y aberturas ponen en contacto el interior con el exterior, son, como vemos, los lugares de superación de fronteras que relacionan el cuerpo con otros cuerpos o el cuerpo con el mundo<sup>12</sup>.

En este sentido, podemos apreciar que la divulgación del cuerpo como algo no sujeto a contención parece haber encontrado mejor fortuna en el cuerpo de la mujer que en el del hombre, lo que por otra parte no debe extrañarnos en cuanto que la tradición atribuye la canonización de la forma contenida al cuerpo masculino frente a la informidad del femenino<sup>13</sup>.

La obra de Eugenia Balcells *En la boca de las entrañas* (1993) forma parte —junto con *Descansan como en la Casa Materna* (I-II) (1995)— de una trilogía sobre el ser humano. En la boca de las entrañas es un vídeo que muestra imágenes del interior de una boca ‘viva’ en una gran pantalla circular de dos metros de diámetro, acompañadas de sus propios sonidos<sup>14</sup>. Claudia Gianetti se ha referido a la trilogía de Balcells como la «síntesis de estas dos polaridades del cuerpo humano y de la imposibilidad de establecer una frontera clara entre el exterior y el interior, entre lo visible y lo invisible, entre la materia y el espíritu»<sup>15</sup>. La boca, ‘cavidad bucal viva’, es utilizada como punto de unión y comunicación entre el mundo interior oculto y el exterior visible, en el sentido que Gianetti destaca como punto de intersección del *verbum* (la expresión del logos) y del *spiritus* (la presencia de la vida).

La obra *Cuerpo extraño* (1994), de la artista libanesa residente en Londres Mona Hatoum, exhibida por vez primera en el Centro Georges Pompidou en 1994, ahonda un poco más allá en esta dirección: la visualización del interior traspasa las fronteras de la cavidad bucal. Su obra consiste precisamente en el traspaso de las fronteras corporales, y en la penetración en el interior de su cuerpo a través de la

<sup>12</sup> No todos los orificios del cuerpo humano han sido explorados con la misma intensidad en cuanto a su penetrabilidad. Es más frecuente la representación de esa comunicación exterior-interior a través de la boca, la vagina o el ano, que a través de los ojos, la nariz o los oídos.

<sup>13</sup> La configuración del cuerpo canónico se elaboró, como relata Caroline Walker Bynum, a partir del desarrollo de las ideas científicas aristotélicas. «...Las ideas científicas de la Edad Media, sobre todo en su versión aristotélica, hicieron paradigmático el cuerpo del hombre. Éste era la forma, el modelo o la definición de lo que somos como humanos; lo específico de las mujeres era la informidad, la materialidad o el carácter físico de nuestra humanidad. Esta noción identificaba a la mujer con rupturas de límites, con falta de forma o definición, con aperturas o exudaciones y desbordamientos sucesivos». WALKER BYNUM, C. «El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media», en FEHER, M. (ed.) *Fragments para una Historia del Cuerpo Humano*, Taurus, Madrid, 1990, 3 tomos, tomo I, p. 191.

<sup>14</sup> La obra, realizada en colaboración con Sjabbe Van Selfhout, es proyectada sobre una pantalla tensada sobre un marco metálico suspendido por medio de cables que permiten la visualización de la imagen por ambos lados.

<sup>15</sup> GIANNETTI, C. «Reflectáforas. Eugenia Balcells», en el catálogo *Eugenia Balcells. Sincronías*, Centro Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 50.

boca. La cámara se mueve lentamente recorriendo la piel hasta que encuentra un orificio, la boca, y penetra por él mostrando un paisaje fantástico que no deja de tener relación con el anonimato y la abstracción de las visiones científicas<sup>16</sup>. En la video-instalación, que se desarrolla dentro de una habitación cilíndrica —como si se quisiera sugerir la sección del tubo digestivo que recorre el cuerpo— se pueden observar unas imágenes del interior de un cuerpo anónimo, proyectadas en el suelo gracias a la ayuda de procedimientos de visualización médicos, como la endoscopia o la coloscopia, que muestran con detalle el interior de órganos humanos —partes del sistema digestivo: esófago, colon, intestinos...—. Las imágenes clínicas resultan además enfatizadas por la audición de los propios sonidos internos del cuerpo<sup>17</sup>.

Esta idea de penetración en el interior del cuerpo, en la que el ojo se adentra en lo más interior en un afán de introspección pormenorizadora y radical, ha sido puesta en práctica también por Linda Dement en su vídeo *In My Gash* (1993-1994)<sup>18</sup>, concebido como si se tratara de una ‘herida virtual’. El espectador «podrá desplazarse al interior de la herida, que será capaz, a su vez, de reaccionar: se descubrirán nuevas aberturas, se proyectarán vídeos sobre alguna de las superficies virtuales, variarán los sonidos y se pondrán en marcha nuevas trampas»<sup>19</sup>.

En un sentido similar, recurriendo a las técnicas más avanzadas y con el valor añadido de su difusión potencialmente ilimitada a través de Internet, la obra *Bodyscan* de Eva Wohlgemuth es otro ejemplo preciso de visualización intracorporal. *Bodyscan* ofrece en formato web la imagen del cuerpo digitalizado de la artista y permite el acceso libre de los visitantes a su interior. La transformación de su cuerpo en una zona topográfica virtual, en un campo de exploración, está en consonancia, además, con los planteamientos postbiológicos desarrollados y propugnados por diversos artistas<sup>20</sup>.

El cuerpo, insistimos, ha dejado de ser identidad estable y cerrada para generar cambios que se visualizan, ha pasado a ser materia viva penetrable. Ahora bien,

<sup>16</sup> MORRIS, F. «Mona Hatoum» en el catálogo *Rites of Passage*, Tate Gallery, Londres, 1995.

<sup>17</sup> BENEZRA, N. «Mona Hatoum. Direct Physical Experience», en el catálogo *Dissonant Themes in the Art of the 1990s*, Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC, 1996.

<sup>18</sup> Se trata de una obra proyectada como un proceso que incorpora infografía, imagen real y fotografía manipulada por ordenador.

<sup>19</sup> DEMENT, L. (1994) «In my Gash» en *An Eccentric Orbit. Video Art In Australia*, Nueva York: American Federation of Arts, p. 12, cit. en GUARDIOLA, J. «Sangre, sudor y... Software» *Kalías*, núms. 15-16, 1996, p. 75.

<sup>20</sup> GIANETTI, C. «Ars telemático: modelos de intercomunicación», *Zehar*, núm. 36, primavera, 1998, p. 19. También Stelarc, en su obra *Stomach Sculpture* (1993), invitado a un congreso de arquitectura se propuso reflexionar sobre el concepto de espacio, de aquel espacio que hasta ahora vivo se ha hecho pocas veces visible. Con tal objeto, obtuvo imágenes procedentes de su propio cuerpo al introducirse un mecanismo electrónico en su propio estómago (una estructura a modo de sonda autoiluminada similar a una especie de brazo robótico). El resultado fue un conjunto de imágenes similares a las obtenidas en el espacio exterior, como si el cuerpo metafóricamente perdiera la gravedad.

las imágenes corporales ahondarán también en la individualización y en la autonomía de aquellos elementos que hasta ahora no eran sino partes nunca independientes y nunca, por supuesto, visibles: fluidos, vísceras y entrañas empiezan a representar un papel en el arte contemporáneo como materia prima de lo corporal<sup>21</sup>.

## CUERPOS ABIERTOS: RESIDUOS CORPORALES

Heráclito contemplaba la piel, la superficie que actúa como punto de contacto con el mundo exterior y nos protege de él, como un saco lleno de excrementos y por lo tanto como un lugar engañoso que nos impide observar la realidad de nuestro interior «lleno de heces y baba»<sup>22</sup>. Como hemos visto, las representaciones corporales de los últimos años han abandonado cualquier tipo de límite impuesto o regla preestablecida para instalarse y recrearse en la transgresión.

Ortega se preguntaba en *La deshumanización del arte* «¿Por qué el artista actual siente horror a seguir la línea mórbida del cuerpo vivo y la suplanta por el esquema geométrico?»<sup>23</sup>. Hace casi 75 años Ortega veía en la nueva sensibilidad que se estaba desarrollando un «asco a lo humano en el arte»<sup>24</sup> e inquiría «¿Es asco a lo humano, a la realidad, a la vida, o es más bien todo lo contrario: respeto a la vida y una repugnancia a verla confundida con el arte?»<sup>25</sup>. Podríamos aventurar que hoy en día sucede lo contrario: es la intromisión en el arte de lo más descarnadamente humano lo que producen asco. La extracción, en el vídeo de Matthew Barney, *Scab Action*, (1988), de un pelo incrustado en el interior de una pústula infectada, o la presencia protagónica de las vísceras, la sangre y otros fluidos corporales en la obra de artistas como Andrés Serrano, Kiki Smith o Helene Chadwick nos ponen en presencia de esta nueva concepción en la que la idea de ‘asco’ se sitúa en un lugar preponderante del debate artístico. Kant, en el parágrafo 48 de la *Crítica de la facultad de juzgar*, escribe:

sólo una clase de fealdad no puede ser representada conforme a la naturaleza sin echar por tierra toda satisfacción y, por tanto, toda belleza artística, y es, a saber, la que despierta asco, pues como en esa extraña sensación, que descansa en una pura figuración fantástica, el objeto es representado como si, por decirlo así, nos apre-

---

<sup>21</sup> Observemos la fuerza de la analogía con el cuerpo grotesco estudiado por Bajtin: «Lo grotesco ignora la superficie sin falla que cierra y delimita el cuerpo, haciéndolo un objeto aislado y acabado. Así la imagen grotesca muestra la fisonomía no solamente externa, sino también interna del cuerpo: sangre, entrañas, corazón y otros órganos». BAJTIN, M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, op. cit., p. 286.

<sup>22</sup> MILLER, W.I. *Anatomía del asco*, op. cit., p. 86

<sup>23</sup> ORTEGA Y GASSET, J. *La deshumanización del arte*, Revista de Occidente, Madrid, 1956, p. 40.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>25</sup> *Ibid.*



miara para gustarlo, oponiéndonos nosotros a ellos con violencia, la representación del objeto por el arte no se distingue ya, en nuestra sensación de la naturaleza, de ese objeto mismo, y entonces no puede ya ser tenida por bella<sup>26</sup>.

Para Kant, por tanto, lo asqueroso es aquello que no se puede transformar en ‘tolerable’ ni aun con la mediación del artificio. Sin embargo, imágenes y conceptos que Kant habría reputado como irremediabilmente ajenos a la idea de belleza pueblan hoy el imaginario contemporáneo e incluso se constituyen como valores eminentemente gustativos —y no tanto en el sentido de que nos inciten a probarlos, aunque «su oralidad es manifiesta»<sup>27</sup>, sino en tanto que nos atraen porque nos gustan, por la capacidad del asco para generar no sólo acciones aversivas<sup>28</sup>. En contra de la postura nada ambivalente de Kant, la repulsión subsecuente al asco puede también «conllevar emociones que nos vuelven a acercar a aquello de lo que nos habíamos apartado»<sup>29</sup>.

Esta profusión en el arte contemporáneo de elementos corporales que siempre han estado conceptuados como desencadenantes de asco nos revelan que lo abyecto —«aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Lo que no respeta los límites, los lugares, las reglas. El entre-dos, lo ambiguo, lo mixto»<sup>30</sup>— se ha instalado entre nosotros<sup>31</sup>. De esos atributos aplicables al asco, es la ambigüedad

---

<sup>26</sup> KANT, I, *Crítica del Juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 1989, p. 218.

<sup>27</sup> TRIÁS, E. *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona 1988, p. 12. Kristeva también plantea que «La aversión alimentaria es quizás la forma más elemental y más arcaica de la abyección». KRISTEVA, J. «Aproximación a la abyección», fragmento del capítulo del mismo título perteneciente al libro *Pouvoirs de l'horreur*, Du Seuil, París, 1980, reproducido en la *Revista de Occidente*, núm. 201, febrero 1998, p. 114. Frente a la interpretación de que la esencia del asco depende fundamentalmente del gusto y del rechazo a la comida, William Ian Miller plantea que en la configuración de los sentidos que tienen que ver con el asco intervienen sobre todo el tacto, el olfato y la vista mientras que la importancia que se le ha concedido al gusto proviene sobre todo de dos confusiones, una debida a las concomitancias lingüísticas entre la palabra *disgust* (en inglés asco) y el sentido del gusto, y otra debida a que el asco se suele manifestar por medio de expresiones faciales que implican acciones como escupir o vomitar. MILLER, W.I. *Anatomía del asco*, *op. cit.*, p. 130.

<sup>28</sup> Solemos emplear las expresiones «me gusta» o «no me gusta» para mostrar nuestra conformidad o no con una manifestación artística, lo que, de algún modo, evoca la idea de acercamiento a la obra para digerirla.

<sup>29</sup> MILLER, W.I. *Anatomía del asco*, *op. cit.*, p. 164. En efecto, según Miller uno de los aspectos más problemáticos de lo asqueroso es que atrae a la vez que repele, aunque no todas las sensaciones de asco nos atraen o nos repelen con la misma intensidad. En la página 48 escribe: «Lo asqueroso tiene su atractivo; ejerce una fascinación que se manifiesta en lo difícil que es desviar nuestra mirada ante un accidente brutal o no comprobar la cantidad o cualidad de nuestras excreciones o en la atracción que nos producen las películas de terror e, incluso, el sexo».

<sup>30</sup> KRISTEVA, J. «Aproximación a la abyección» *op. cit.*, p. 114.

<sup>31</sup> Para una diferenciación entre lo abyecto y lo informe, véase el artículo AAVV. «The Politics of the Signifier II: A Conversation on the *Informe* and the *Abject*», *October* 67, invierno 1994, en el que además se comenta la relación existente entre la propuesta de Kristeva y los planteamientos de Bataille.

una de las características más destacables porque, como decimos, el asco nos repele a la vez que nos atrae porque en el fondo, cuando lo que ocurre en nuestro interior aflora a la superficie —rasgando la piel, profanando el cuerpo— y nos sitúa ante la imagen de lo abyecto<sup>32</sup> estamos, en definitiva, enfrentándonos a la parte más oscura de nuestra propia realidad corporal. Andrés Serrano al presentarnos sus imágenes de cuerpos señala:

Yo trato de las cosas que me afectan a mí, y creo que afectan a todos los hombres. Hablo del cuerpo como un lugar en el que las cosas suceden; hablo de muerte y de amor, de miedo<sup>33</sup>.

La llama de lo abyecto prende de este modo con la experimentación del hallazgo de lo imposible dentro de uno mismo: el sujeto descubre su propia abyección al reparar en que lo imposible es precisamente su propio ser<sup>34</sup>. Si lo abyecto es lo que perturba el orden, es en los orificios corporales donde se sitúa el peligro: al destruirse nuestra integridad, el papel de los orificios adquiere un valor preponderante<sup>35</sup>, a través de ellos se establece el contacto con el exterior, se convierten en emisores y receptores y, si por una parte pueden ser franqueados hacia dentro, hacia fuera funcionan como emisores de sustancias que pueden ser consideradas como contaminantes<sup>36</sup>. Abyectos son los desperdicios del cuerpo (sangre, orina, pus, heces), desperdicios que el sujeto encuentra asquerosos y que tiende a expulsar lejos de sí mismo, pero que, sin embargo, algunos artistas de los 90 han incorporado a sus trabajos en su propia realidad, sin ficción o artificio alguno que los haga más tolerables<sup>37</sup>. Andrés Serrano reconoce que «la serie *Fluidos* me lanzó en 1985. Los fluidos

---

<sup>32</sup> «Las enfermedades que atacan a la piel de forma especialmente grotesca suelen considerarse como alegorías de la condición moral interna: la lepra y la sífilis (como actualmente el sida) se consideraban como enfermedades morales y el precio que había que pagar por el pecado». MILLER, W.I. *Anatomía del asco*, op. cit. p. 86. Señalamos además que en la actualidad el empleo de la sangre como material artístico en la época del sida ha adquirido un claro contenido de compromiso político.

<sup>33</sup> Andrés Serrano en OLIVARES, R., «Del cuerpo y del alma», *Lápiz* núm. 112, mayo 1995, p. 58.

<sup>34</sup> Lo abyecto solicita y pulveriza al sujeto: «la abyección de sí mismo sería la forma culminante de esa experiencia del sujeto al que se le revela que todos sus objetos sólo reposan sobre la pérdida inaugural que funda su propio ser». KRISTEVA, J. «Aproximación a la abyección», op. cit., pp. 114-115.

<sup>35</sup> Las obras de Robert Gober en las que aparecen fragmentos corporales plagados de orificios adquieren nuevos significados, sobre todo si tenemos en cuenta sus preocupaciones en relación con la problemática del sida y con el consiguiente peligro potencial que adquieren determinados fluidos humanos.

<sup>36</sup> MILLER, W.I. *Anatomía del asco*, op. cit., p.135.

<sup>37</sup> En los 70 Ana Mendieta también empleó la sangre a lo largo de sus obras aunque desde un punto de vista más subjetivo. A su empleo se refiere cuando dice: «empecé inmediatamente a utilizar sangre, supongo, porque pienso que es algo con un gran poder mágico. No la veo como una fuerza negativa». Pero lo que verdaderamente nos interesa destacar aquí es cómo la utilización de la



con los que trabajaba —leche, esperma, sangre y orina— los usaba como un pintor que va a su estudio y usa la pintura o los pigmentos»<sup>38</sup>.

Y para Kiki Smith, que comenzó trabajando con su cuerpo y que combate la idea de un cuerpo que permanece perfectamente sellado y cerrado, fueron precisamente los fluidos<sup>39</sup> los que le «abrieron un sinfín de posibilidades»<sup>40</sup>:

Empecé con el cuerpo porque era una cosa nueva en la que pensar y recuerdo que realicé una especie de Libro de Horas. Puse en tarros distintos jugos humanos que salen del cuerpo, como sudor, orina, saliva, vómito, para, como en el Libro de Horas en el medioevo, tener algo en que pensar, de los fluidos pase a los orificios por donde entran y salen, y ahí se abría un sinfín de posibilidades...<sup>41</sup>.

Pero tal vez uno de los momentos en que más directamente se experimenta en una vía reflexiva en torno a la idea de repugnancia y sus relaciones con el arte la encontramos en el gesto de Bernard Bazile, cuando en 1989 presenta su obra *Lata*

---

sangre supone para Mendieta un medio 'sucio' que le alejaba de las propuestas del 'limpio' estilo conceptual: «Yo lo iba a conseguir realmente porque estaba trabajando con sangre y con mi cuerpo. Los hombres estaban en el arte conceptual y hacían cosas que eran muy limpias», MENDIETA, A., WILSON, J. «Ana Mendieta Plants Her Garden», *The Village Voice*, Nueva York, 13-19 agosto 1980, p. 71, cit. en MEREWETHER, Ch. «De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta», en el catálogo *Ana Mendieta*, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1996, p. 90.

<sup>38</sup> OTAMENDI, M. «Entrevista a Andres Serrano. Autorretrato en primer plano», *Lápiz* núm. 124, verano 1996, p. 35. El carácter innovador del empleo de fluidos corporales y otros residuos viene determinado por el hecho de que ahora representan lo que son sin esconderse en modo alguno. Mario de Micheli en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1993, p. 69, cuenta cómo Max Jacob pintaba infantiles cuadros sirviéndose de desagradables materias fisiológicas para luego venderlos a los turistas ricos. Piero Manzoni había presentado su obra *Mierda de artista*, (1961), consistente en noventa latas de 30 gramos de peso perfectamente selladas y cerradas. También, en junio de 1968 durante el transcurso del *happening* de los accionistas vieneses *Arte y Revolución*, Günther Brus defecó sobre la mesa de un profesor mientras cantaba el himno nacional. Por su parte, Andy Warhol, en su serie *Oxidaciones* (1978), empleó la orina, que reaccionaba con la pintura de cobre que había extendido sobre sus lienzos. Otros ejemplos en que los artistas utilizan sus propios fluidos pueden ser *Frasco de orina* (1962) de Ben Vautier, *Run off* (1970), de Vito Acconci, obra en la que empleaba su sudor que extendía por una pared, *Micro-proyección-Heces* (1971), de Dennis Oppenheim, o *Autoretrato(s), una semana de mi sangre menstrual* (1973), de Gina Pane.

<sup>39</sup> Quizá en este contexto, paradójicamente, adquieran cierta justificación las inconsistentes manifestaciones del galerista berlinés Rudolf Springer cuando afirma que: «El arte hecho por mujeres produce vómitos», cit. en Lebrero STALS, J. «Arte y feminismo» *Lápiz* núm. 63, diciembre de 1989.

<sup>40</sup> En los años 90 tanto Kiki Smith como Paul McCarthy y Mike Kelley han mostrado a lo largo de sus obras un marcado interés por la infancia y los procesos regresivos —en especial por lo relativo a la incontinencia urinaria y fecal—, vistos desde la perspectiva de la resistencia a la socialización forzada por la educación del cuerpo.

<sup>41</sup> VICENTE, M., «Un mundo natural, entrevista con Kiki Smith», *Lápiz* núm. 139, enero 1998, p. 67.



*abierta de Piero Manzoni*, consistente precisamente en la presentación de una lata abierta de la serie de Manzoni *Mierda de artista*. El gesto de Bazile, al abrir el 'cuerpo' de Manzoni, transgrede los límites de lo abyecto más allá de sus cauces habituales: se inaugura una relación especulativa con 'los restos del otro' y se nos invita a reflexionar acerca del grado de aversión que suscita la propia 'materia abyecta' en comparación con la ajena.

Pero si hay algo que pertenece por derecho propio al universo de la abyección es el cadáver: «Si la basura significa el otro lado del límite, donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repulsivo de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. [...] El cadáver [...] es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida»<sup>42</sup>. El filósofo Michael Onfray ha puesto de manifiesto cómo, desde su experiencia, la esencia del arte se encuentra casi siempre en el interior de un triángulo en uno de cuyos vértices se instalaría la muerte<sup>43</sup>. En la actualidad son varios los artistas que, como Andrés Serrano o el colectivo mexicano SEMEFO, emplean de una manera directa imágenes de extraordinaria dureza, que muestran siempre el aspecto más aspero y crudo de la realidad. En las representaciones de *La Morgue*, Serrano, que fotografía fragmentos de cadáveres reales durante su estancia en el depósito, enfrenta a los espectadores, sin rodeos, a una perspectiva brutal, a una realidad que conforma el más poderoso de los tabúes de la sociedad actual: la muerte. Serrano afirma:

Yo pretendo ofrecer la realidad en su más absoluta crudeza, pero no puedo alejarme de una tradición estética, plástica, incluso pictórica, si quieres, que marca la formalización de cada serie, de cada obra. Mi confrontación con la muerte o con el sexo lo realizo sin tabúes, sin ocultaciones, mirando de frente y viendo lo que hay<sup>44</sup>.

La violencia, en efecto, se encuentra poderosamente presente en la obra de Andrés Serrano<sup>45</sup>, en la presentación de esos cadáveres desnudos, simplemente tapados con sábanas, que él en ningún caso trata de embellecer:

De alguna manera mi trabajo está más cerca del de Tarantino en *Pulp Fiction* que de situaciones puramente estéticas que se puedan producir en las artes plásticas, incluso dentro de la fotografía contemporánea. Porque estoy hablando de cosas

---

<sup>42</sup> KRISTEVA, J. «Aproximación a la abyección», *op. cit.*, p. 113.

<sup>43</sup> El sexo y la sangre conformarían los vértices restantes. ONFRAY, M. «El sexo, la sangre, la muerte» *Revista de Occidente*, núm. 201, febrero 1998, p. 33.

<sup>44</sup> OLIVARES, R. «Entrevista a Andrés Serrano: una historia de sangre, sudor y lágrimas», *Revista de Occidente*, núm. 201, febrero 1998, p. 129.

<sup>45</sup> «La violencia, y la violencia en el arte, no es nada nuevo. La violencia conforma la historia de la humanidad, siempre ha estado presente en el mundo, en la vida del hombre. Es parte de nuestra naturaleza. La violencia es uno de los afrodisíacos más fuertes de la sociedad actual». Andrés Serrano en Olivares, R. «Entrevista a Andrés Serrano: una historia de sangre, sudor y lágrimas», *op. cit.*, p. 127.

que todo el mundo puede entender porque pertenecen a la esfera de lo real, de lo cotidiano, aunque en su presentación aparezcan como creaciones de arte<sup>46</sup>.

Serrano rechaza que a su trabajo se le pueda atribuir un carácter estrictamente necrológico, niega que sus imágenes reproduzcan algo sin vida porque, para él, no se trata de representar 'naturalezas muertas':

La gente que fotografié en la serie *La Morgue* no eran cadáveres para mí, no eran cuerpos sin alma, sentía la persona, sentía su humanidad. Aunque no tuvieran la apariencia de cuando estaban vivos, siempre los traté como si estuviera delante de un ser humano<sup>47</sup>.

Por su parte, los integrantes del grupo mexicano SEMEFO<sup>48</sup> nos hablan, a través de sus obras, de la vida del cadáver, de la generación de energía que se produce a través de la muerte, de la presentación de unos restos que ellos mismos califican como «*ready-made* de otra vida, de la vida del cadáver»<sup>49</sup>. La asociación de la muerte, el cadáver, la sangre con la generación de vida que convierte lo baldío en terreno, en materia fértil, tampoco es un tema estrictamente novedoso en la cultura occidental<sup>50</sup>. Los SEMEFO han llevado sus preocupaciones hasta el extremo de exponer cadáveres de animales aún con 'vida putrefacta' en su interior, lo que les ha acarreado serios problemas de olor y salubridad<sup>51</sup>:

---

<sup>46</sup> Andrés Serrano en OLIVARES, R., «Del cuerpo y del alma», *op. cit.*, p. 61.

<sup>47</sup> OTAMENDI, M. «Entrevista a Andres Serrano. Autorretrato en primer plano.», *op. cit.*, p. 35. Hay que llamar la atención sobre el hecho de que a pesar de que desde otros ámbitos de trabajo —como puede ser el desarrollado por Stelarc— el cuerpo es considerado un objeto que puede ser rediseñado, desde la perspectiva de Serrano el cuerpo muerto, en el estado más cercano a su posible catalogación como objeto, aparece sin embargo considerado como un 'ser humano vivo'.

<sup>48</sup> SEMEFO es el acrónimo de Servicio Médico Forense. Los integrantes actuales del grupo son Arturo Angulo, Juan Luis García, Carlos López y Teresa Margolles. Alejandro Montoya, Mónica Salcido, Juan Manuel Pernas, Antonio Macedo, Víctor Macías, Víctor Basurto y Arturo López han formado parte, en periodos diferentes, de este colectivo.

<sup>49</sup> SÁNCHEZ, O. «Entrevista a SEMEFO: la vida del cadáver», *Revista de Occidente*, núm. 201, febrero 1998, p. 137.

<sup>50</sup> La muerte, que genera vida es, como señala Bajtin, una de las características del cuerpo cósmico en contacto estrecho con la fertilidad de la naturaleza. Bajtin, M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, *op. cit.*, p. 285. En la actualidad, un pintor como Arnulf Rainer, interesado en la problemática corporal, declara: «Rondo los cementerios y las salas de autopsias, colecciono fotos de muertos, contemplo fisonomías de muertos, estudio mortificaciones. Como persona quiero acercarme a este secreto, maravillado, no quiero dejar de lado este problema». RAINER, A. «Como si fuera definitivo. Sobre la serie de mascarillas funerarias», en el catálogo *Arnulf Rainer Campus Stellae*, Centro Galego da Arte Contemporánea, 1996, p. 90.

<sup>51</sup> Este empleo de cadáveres recuerda a las obras de los accionistas vieneses en los años 60 que no se contentaron con la utilización del cuerpo humano o del cuerpo del artista para la realización de sus obras sino que lo característico de ellas es el tono blasfematorio, violento y orgiástico y el empleo de elementos como sangre o excrementos. Concretamente, el Teatro de las Orgías y de los

Exponerlo fue un pleito por el olor... Había olor a muerte. Lo expusimos a la entrada del museo y los niños se asomaban al contenedor de vidrio fascinados con el colorido y la vivacidad de las dermestés... Veían gusanos, mariposas, huevos —vida— emergiendo de aquellas partes de caballos putrefactos». [...] «La vida del cadáver, eso que aun con sólo haber estado allí un día, un minuto, unos años, sigue generando gérmenes, microbios, gusanos... un olor que es también vida<sup>52</sup>.

Los cuerpos, ya muertos, se transmutan sin contención en un caos informe, en sustancia fluida y generadora de vida, son cuerpos que han traspasado sus fronteras y que subsisten en una nueva modalidad de existencia.

## HACIA LA DESAPARICIÓN DEL CUERPO

El cuerpo es una entidad transformable y transformadora: no se configura como objeto estable sino que existe y sobrevive en estado de constante mutación, interactúa con lo que se encuentra a su alrededor y altera todo aquello con lo que establece relaciones. En esta línea, las concepciones teóricas más recientes tienden a categorizar el cuerpo no como algo unificado y estructurado sino como una realidad susceptible de propagarse utilizando para ello todas las técnicas que se encuentren a su alcance (genética, nuevas tecnologías, desarrollo de partes inorgánicas, etc.). Con las tendencias expansivas de la cultura cibernética, nos enfrentamos a un cuerpo combinado, ensamblado por diferentes elementos y accesorios que son diseñados, generados y repuestos según necesidades o intereses particulares.

El cuerpo ha pasado a ser percibido en este fin de siglo como un organismo para la experimentación, en el que las relaciones clásicas del todo con la parte han sido abandonadas. En muchos casos toda la función dinámica y armónica del cuerpo se ha descompuesto para dar paso a una gramática de órganos de todos los géneros que destacarían frente a la unidad corporal canónica, hasta el punto de que tienden a individualizarse y a vivir una existencia propia como cuerpos aberrantes. La representación de aberraciones corporales ha alcanzado, de esta forma, un lugar destacado en el arte de este fin de siglo. Valéry, en su ya mencionado libro *Monsieur Teste*, definía la aberración como «una desviación de lo normal dirigida hacia lo peor y que es un síntoma de alteración y de fragmentación de las facultades menta-

---

Misterios, desarrollado por Herman Nitsch, propone la idea de una obra de arte total reuniendo el sentir, la sexualidad, la música, el teatro, en un rito pagano en el que él trabaja con el cuerpo humano o el de animales. Su obra supone crítica abierta al cristianismo en un teatro para todos los sentidos: visuales, olfativos, intelectuales y sexuales. Por su parte, Jeff Nutall y Keith Musgrove debaten en 1968 sobre el hecho de abrir un cadáver en público y lanzar las vísceras a los espectadores. «Nitsch echa en falta que los cadáveres son accesibles a los estudiantes de medicina pero no a los artistas. Nosotros también». Iles C. «Catharsis, violence et aliénation de soi: la performance en Grande-Bretagne de 1962 à 1988», en el catálogo *L'art au corps*, Musées de Marseille, 1996, p. 285.

<sup>52</sup> SÁNCHEZ, O. «Entrevista a SEMEFO: la vida del cadáver», *op. cit.*, pp. 137-138.

les que se manifiesta por las perversiones del gusto, por sus ideas delirantes, prácticas extrañas, a veces delictuosas. Pero en algunas ramas de la ciencia, esta misma palabra, aun conservando cierta coloración patológica, puede designar un exceso de vitalidad, una especie de desbordamiento de energía interna que desemboca en una producción anormalmente desarrollada de órganos o de actividad física o psíquica»<sup>53</sup>.

Quizá lo que caracteriza al paisaje artístico contemporáneo es la unión de ambas acepciones del término aberración: la coexistencia y eventual combinación de propuestas que parecen presentar perversiones del gusto e ideas delirantes con planteamientos que destacan la producción anormal y el desarrollo exagerado de órganos. Las obras de los hermanos Chapman, por ejemplo, nos muestran aglomeraciones de cuerpos renunciando a toda coherencia orgánica y a toda unidad corporal. La proliferación de órganos y apéndices que se entrecruzan y se proyectan hacia el exterior se propaga como una epidemia, cortocircuitando todo atisbo de la armonía y la proporcionalidad a las que el cuerpo 'clásico' nos tenía acostumbrados. Son deformidades que debemos relacionar, de nuevo con esa recuperación del 'cuerpo grotesco'. Precisamente una de las características que experimentaban éstos era la localización precisa de las deformidades, que eclipsaban absolutamente al resto del cuerpo por sus dimensiones generalmente desproporcionadas (narices gigantes, orejas monstruosas, jorobas extraordinarias etc.)<sup>54</sup>, o por el lugar inadecuado en el que eran generadas estas excrescencias. En el arte actual podemos encontrar no sólo ejemplos de sobredimensionamiento orgánico sino también muestras de gigantismo que afecta a la totalidad del cuerpo. Pensemos en obras como *Familia* de Charles Ray, en la que las cuatro figuras, padre, madre, hijo e hija, presentan unas características morfológicas correctas exceptuando la escala —todas las figuras tienen el mismo tamaño, lo que produce una clara sensación de desconcierto—<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> VALÉRY, P. *Monsieur Teste*, Montesinos, Barcelona, 1986, pp. 133-134.

<sup>54</sup> Rabelais describe en Gargantúa diferentes deformidades grandiosas que afectaban también en esa época a los maniqués que se construían con ocasión del carnaval. BAJTIN, M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, op. cit., p. 295.

<sup>55</sup> La presencia de los gigantes en el arte contemporáneo no puede dejar de recordarnos la exhibición de los verdaderos gigantes que eran considerados como personajes habituales e imprescindibles, junto con los enanos, en los antiguos repertorios de feria. El empleo de los 'bufones de la ciudad' y de los 'gigantes de la ciudad' era una atracción estelar hacia finales de la Edad Media. Muchas ciudades contaban con su propia familia de gigantes que eran unos empleados más de la municipalidad y entre cuyas obligaciones se encontraba el participar en todas las procesiones y fiestas populares. Esta costumbre ha pervivido en algunas ciudades y burgos del norte de Francia y del centro de Alemania hasta bien entrado el siglo XIX. BAJTIN, M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, op. cit., p. 309. En relación con esta costumbre medieval es curioso comprobar cómo una de las ciudades que mantuvo la exhibición de gigantes hasta mediados del siglo pasado ha sido Kassel, ciudad cuya proyección internacional en la actualidad se basa en la exhibición quinquenal de los maravillosos cuerpos artísticos. Está documentada la participación en 1835 de un gigante en la fiesta organizada para recordar la hambruna de 1638.

En este contexto, el cuerpo es un ente susceptible de ser construido sin referencia alguna a un ideal; es el artista quien decide cuáles son los elementos que quiere utilizar y cómo los debe relacionar según sea el cuerpo que ha proyectado. La artista francesa Annette Messager explica del siguiente modo su procedimiento de utilización de fragmentos para componer —o destrozarse, según el punto de vista que adoptemos— un cuerpo artístico:

Pego ojos en la espalda  
despego orejas  
amputo dedos  
arranco un pecho  
esta es mi ley de intercambios  
coso a puñaladas  
despedazo...  
...sólo doy vida a una quimera<sup>56</sup>.

Pero podemos comprobar que en el plano artístico el cuerpo no es una entidad únicamente susceptible de ser construida sino que también admite un tratamiento destructivo. La pérdida de identidad individual en la era digital, la destrucción y desaparición de las singularidades personales en una sociedad en la que el cuerpo ha sido sometido a pruebas extremas es abordado en sus obras por artistas como Aziz+Cucher. A lo largo de su serie *Dystopia* (1994), unos retratos de gran formato son modificados digitalmente de tal modo que los rasgos que caracterizan a las personas —ojos, nariz, boca— resultan difuminados o borrados. Las obras de Aziz+Cucher reflejan el impacto y la preocupación ante la pérdida y progresiva desaparición de los atributos personales de la humanidad:

Hemos querido trabajar con imágenes digitales como un modo de dirigir la deshumanización y la eventual desaparición del cuerpo en una sociedad donde la tecnología, consumismo y censura están jugando un papel de una importancia creciente. La pérdida de la sexualidad y la extrema homogeneización del cuerpo también implicó una pérdida de personalidad y de individualidad, en series como *Dystopia* queremos llamar la atención sobre este aspecto de pérdida de identidad a través de la desaparición de los rasgos faciales y de los órganos sensoriales primarios<sup>57</sup>.

Ejemplos en los que, de un modo u otro, el cuerpo ha sido sometido a procesos destructivos comienzan a poblar el universo artístico contemporáneo. Observaremos el caso de la artista Janine Antoni. En sus bustos, realizados en materiales como manteca, chocolate o jabón, y que nos devuelven los rasgos faciales

---

<sup>56</sup> MESSAGER, A., en el catálogo *Comédie tragédie 1971-1989*, Musée de Grenoble 1989-1990, p. 144, cit. en EWING, W.A. *El cuerpo*, Siruela, Madrid, 1996, p. 391.

<sup>57</sup> Aziz+Cucher en el catálogo *Prospect. Photography in Contemporary Art*. Frankfurter Kunstverein, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 1996, p. 36.

lavados y borrados, el cuerpo es sometido a estrategias de ataque mediante mordiscos, masticaciones y esputos. Señala la artista: «me interesé por el mordisco porque es íntimo y destructivo a la vez; en cierta manera resume mi relación con la historia del arte»<sup>58</sup>. Antoni, al lamer, morder o escupir, participa en la transformación de su propia imagen: los rasgos se difuminan paulatinamente y cada vez se vuelven más irreconocibles. El cuerpo que aparece en la obra de Janine Antoni es un cuerpo destrozado, literalmente devorado por ella misma, es el cuerpo el que devora al cuerpo<sup>59</sup>, que deja huellas sobre el bloque escultórico y desaparece bajo la forma creada. Como afirma Iannacci, «la artista presenta materiales que han tenido un contacto íntimo con su cuerpo, pero a menudo niega al espectador cualquier representación clara y definida de su cuerpo»<sup>60</sup>.

Ejercer el canibalismo con la propia imagen ejemplifica uno de los procesos de autodestrucción del cuerpo más radicales a los que venimos asistiendo. Si al final de la película de Peter Greenaway *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1989) —en la que un cuerpo humano es cocinado y servido como parte del banquete— el cuerpo se constituye en el lugar donde se devora literalmente la experiencia del otro, en la obra de Antoni es el lugar en el que se ejemplifica la desaparición del yo, la pérdida de identidad. Como intuimos, devorar el cuerpo o acaso llamarnos la atención sobre su posible desaparición, parece ser el objetivo central de algunas de las más comprometidas propuestas de los artistas de este fin de siglo.

Pero tales planteamientos, llevados a sus extremos, nos ponen en presencia de una nueva perspectiva de lo corporal, caracterizada precisamente por el tono sutil y tangencial con que se aborda su problemática. El cuerpo solamente aparece insinuado, se renuncia a toda explicitud, se rechaza a hacerlo visible como tal aunque en muchas obras esté permanentemente presente como elemento subyacente o protagonista implícito. éste sería el caso de Félix González Torres, cuyos retratos lingüísticos o sus retratos metafóricos realizados con caramelos encubren verdaderas representaciones corporales. Son retratos concebidos como vertidos de ‘esquinas de caramelos’, en los que el peso de los caramelos se corresponde con el peso de la persona retratada. En cierto sentido, sus planteamientos se encuentran cerca de los de Janine Antoni, sobre todo si atendemos a las palabras del artista cubano:

Es una metáfora. No pretendo que sea más que esto —no salpico el suelo con plomo; te doy algo dulce, y tú te lo metes en la boca y chupas el cuerpo de otro. Y de esta forma mi obra se hace parte de los cuerpos de otros<sup>61</sup>.

---

<sup>58</sup> ANTONI, J. cit. en el catálogo *Janine Antoni*, Fundación La Caixa, Barcelona 1996, p. 14.

<sup>59</sup> En el contexto rabelaisiano existía un vínculo particular entre el comer y el morir. Bajtin señala que morir, entre otras cosas, significaba ser englutido, ser comido. Bajtin, M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, op. cit.*, p. 271.

<sup>60</sup> IANNACCI, A. «Janine Antoni», en el catálogo *Els Límits del Museu*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 1995, p. 211.

<sup>61</sup> Félix González Torres, en el catálogo *Félix González Torres*, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1997, p. 147.

Nancy Spector ha puesto de manifiesto que «el rechazo de González Torres a reproducir miméticamente el cuerpo (aunque éste esté siempre presente en su obra) constituye un intento deliberado [...] de resistencia al dominio visual, de renunciar a la objetivación de los sujetos»<sup>62</sup>. A diferencia de lo que acontecía en los inicios de los 70, el cuerpo ya no quiere ser experimentado como espacio, como lugar. González Torres comenta:

No quiero ocupar espacio. Colocaré mi obra en la entrada y no en el interior de la galería. Me encantan los márgenes espaciales. Me encanta situar la obra en sitios inesperados, los sitios donde tengo menos autoridad<sup>63</sup>.

En las últimas décadas los artistas han experimentado en torno al cuerpo desde todas las perspectivas posibles, sin renunciar a ninguna de sus implicaciones y llegando a sus últimas consecuencias. Han construido y destruido, han analizado y estructurado, han amplificado y esencializado, han sufrido y han vivido. El cuerpo, sometido a procesos de destrucción, finalmente se camufla y desaparece. En este contexto finisecular tal vez nada venga más a propósito en relación con el estatuto y la desaparición del cuerpo que esta reflexión de Walter Benjamin en torno a la destrucción: «Al carácter destructivo no le ronda ninguna imagen. Tiene pocas necesidades y la mínima sería saber qué es lo que va a ocupar el lugar de lo destruido. Por de pronto, por lo menos por un instante, el espacio vacío, el sitio donde estuvo la cosa que ha vivido el sacrificio. Enseguida habrá alguien que lo necesite sin ocuparlo»<sup>64</sup>.



---

<sup>62</sup> SPECTOR, N., en el catálogo *Félix González Torres, op. cit.*, p.144.

<sup>63</sup> Félix González Torres, en AVGIKOS, J. «This is My Body: Félix González Torres», *Artforum* núm. 29, febrero, 1991, pp. 79-83.

<sup>64</sup> BENJAMIN, W. *Discursos Interrumpidos 1*, Taurus, Madrid, 1989, p. 160.