

00261



Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Artes Plásticas
Unidad de Posgrado

EL CUERPO POST-HUMANO
En el arte y la cultura contemporánea

Trabajo que para obtener el grado de:
Maestro en Artes Visuales con
orientación en pintura
presenta el alumno:
Iván Mejía Rodríguez

Director:
Dr. Antonio Salazar Bañuelos

México D. F., 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos a la:
Universidad Nacional Autónoma de México
por el apoyo como becario del
Programa de Becas Nacionales para Estudios de Posgrado.

CONTENIDO

Introducción.....	VII
-------------------	-----

Capítulo 1

HUMANO Y POSTHUMANO

A. ¿Qué es un cuerpo humano?.....	3
B. ¿Qué es un cuerpo posthumano?.....	7
C. El cuerpo modificado en el arte contemporáneo.....	11

Capítulo 2

DECONSTRUYENDO EL CUERPO HUMANO

A. El cuerpo protético.....	21
B. El cuerpo procesual y las cirugías plásticas.....	32
C. El cuerpo transexual: el cuerpo como disfraz.....	44
D. El cuerpo enfermo: aditamento adverso.....	56

Capítulo 3

SOBREPASANDO LA BÁSICA CONDICIÓN CORPORAL

A. El cuerpo clonado o la reiteración de uno mismo.....	67
B. El cuerpo genéticamente neo-barroco.....	71
C. El cuerpo robotizado.....	83
D. El cuerpo no-biológico.....	110

Conclusiones.....	119
-------------------	-----

Fuentes.....	123
--------------	-----

En los últimos años, el cuerpo humano se ha convertido en un espacio para las más insólitas experimentaciones en diferentes ámbitos sociales, por ejemplo:

En el campo de la medicina, el cuerpo humano es conceptualizado como objeto a modificar. Se fabrican prótesis de todo tipo para suplir, sustituir o complementar cualquier parte ausente o disfuncional como ojos de vidrio o acrílico, manos, senos o piernas de plástico de “apariencia natural”. O bien, una persona puede someterse a cirugía plástica o de cambio de sexo e inyectarse hormonas femeninas o masculinas.

Del mismo modo, el cuerpo está en íntima relación con la tecnología. Al incorporar corazones artificiales, placas cerebrales, prótesis cibernéticas o nanorobots en el interior del cuerpo, presenciamos una progresiva simbiosis entre el ser humano y la máquina que se va abriendo paso en el organismo. Y de igual manera, en el campo de la ciencia, los precipitados avances de la clonación humana y el diseño genético, sugieren la creación de cuerpos totalmente insospechados.

Para designar al nuevo hombre, producto de estas experimentaciones biotecnológicas e intervenciones tecnocientíficas, expertos en la materia, han propuesto pertinentemente el término “posthumano”. Para la investigadora Linda Kauffman se puede hablar de posthumanismo desde el momento en que la naturaleza del cuerpo humano ha sido modificada. Para las teóricas Donna Haraway y Catherina Hayles, el cuerpo posthumano se genera cuando la tecnología invade el cuerpo ocasionando una nueva fusión, particularmente la figura del *cyborg*. Y para el

historiador Francis Fukuyama, el cuerpo posthumano está por nacer con los precipitados avances de la biotecnología, el diseño genético y la clonación.

Estas discusiones se han generado sobre todo en los ámbitos sociales, científicos y religiosos, y desde una perspectiva ética y moral. No hay hasta el momento -aunque ciertamente, son numerosos los autores y los artistas que ya han abordado el tema- una investigación que se ocupe de revisar cómo opera en los ámbitos artísticos y culturales, el concepto de posthumanismo, y es imprescindible, porque a partir de ellos, también se podrán esclarecer un poco más, las problemáticas y repercusiones que la idea de un cuerpo posthumano conlleva. Qué aunque en nuestro país, aún no se desarrolla la tecnología necesaria para vislumbrar un cuerpo posthumano propiamente dicho, siempre es importante conocer lo que en otros países, mejor organizados económicamente, están haciendo para poner en evidencia la necesidad de nuevas vías de comprensión en relación al cuerpo. Por ello, el presente trabajo tiene como primer objetivo, trazar un panorama de cómo el cuerpo, está siendo un objeto a modificar en la cultura contemporánea, y revisar de qué manera, opera la idea de un cuerpo post-humano en el arte actual.

Un segundo objetivo que persigue este trabajo, es sostener que el término “posthumano”, siendo un concepto técnico-cultural, es más un punto de vista o un accidente de la historia que una inevitabilidad de la vida. Y lo que realmente enfatiza y pone en jaque, son los conceptos tradicionales de género, identidad sexual, raza y diferencias de clase social, lo cual se irá explicando a lo largo de éste escrito. Por ello, nuestro tercer objetivo es realizar un estudio sobre los usos del cuerpo en la época contemporánea a partir de diferentes manifestaciones en el arte y la cultura.

La estructura del trabajo está motivada por la genealogía del término “posthumano” explicado por Kauffman, Haraway, Hayles y Fukuyama. El primer capítulo se titula “Humano y posthumano”, en éste, se atenderán las básicas preguntas: a) ¿Qué es un cuerpo humano? y b) ¿Qué es un cuerpo posthumano? sin buscar alguna redacción definitoria,

sino por el contrario, continuar una discusión sobre estos conceptos. Además, en el subcapítulo c) El cuerpo modificado en el arte contemporáneo, se revisará cómo, el cuerpo empieza a ser vivenciado tanto como soporte de diversas experiencias, como lugar de reflexión artística, primordialmente desde el accionismo vienés y el *body-art*.

En el segundo capítulo: “Deconstruyendo el cuerpo humano” se observarán las inaugurales modificaciones corporales que anuncian el cuerpo posthumano: a) El cuerpo protésico; b) El cuerpo procesual y las cirugías plásticas; c) El cuerpo transexual: el cuerpo como disfraz, y d) El cuerpo enfermo: aditamento adverso.

Finalmente, en el tercer capítulo: “Sobrepasando la básica condición corporal”, se expondrán y analizarán las formas más extremas, hasta ahora, con que el cuerpo es intervenido tanto por la alta tecnología, como por la ingeniería genética. Se estructura de la siguiente manera: a) El cuerpo clonado o la reiteración de uno mismo; b) El cuerpo genéticamente neo-barroco; c) El cuerpo robotizado y d) El cuerpo no-biológico.

Como se podrá percibir, los capítulos aquí propuestos no están sujetos a un orden cronológico-lineal, pero evidentemente sí, a un marco histórico, que es la época contemporánea. Se decidió hacerlo de esta manera porque las expresiones artísticas, seleccionadas para este trabajo, son entendidas como “signos encarnados a sucesos sociales actuales”, o como “indicios propios de la cultura posmoderna” y no sólo como productos artísticos subjetivos concernientes a su propia historia lineal o cercados por una institución. Tampoco se pretende sobrevalorar el arte por encima de otras prácticas de la cultura, ya que éstas, también contribuyen a esclarecer mejor, la noción que el hombre actual tiene de sí mismo.

1

HUMANO Y POST-HUMANO

A. ¿Qué es un cuerpo humano?

“(un)... vehículo que nos permite transitar a través de la realidad durante el período entre nuestro nacimiento y nuestro fallecimiento, al cual conocemos como nuestra propia vida”.

J. Miguel Cortés

A lo largo de la historia, el cuerpo humano ha sido considerado de innumerables y diversas maneras, condicionadas por la civilización, las modas, las influencias técnicas y otros códigos que permiten que un pueblo se haga reconocer por otro. El estudio de las concepciones del cuerpo parte del conocimiento de las sociedades que las crean y de la necesidad de un sistema ideológico que explique la constitución y el desarrollo de los procesos vitales del cuerpo humano. Profundizar en las concepciones, o en las representaciones artísticas del cuerpo, deteniéndonos en alguna cultura en particular, sería motivo para otra muy extensa y diferente investigación, sin embargo, nos basta para nuestro propósito, mencionar un breve listado en torno a como se ha conceptualizado el cuerpo humano en algunas culturas para percatarnos de la amplísima gama de concepciones culturales que pueden contraponerse en una misma cultura y época.

Por ejemplo, en la India no hay una diferencia radical entre el cuerpo y el alma, aunque para los brahmanes del mismo país, el cuerpo es sólo un saco de impurezas. En la mayoría de las concepciones orientales, el cuerpo humano se articula como un “sistema cosmogónico”. Según la filosofía china, en el cuerpo humano se reproduce exactamente el cosmos; el cuerpo forma junto con el cielo y la tierra una tríada que resume el universo, al mismo tiempo que lo engloba en su integridad, siendo él mismo un elemento independiente. En África, para el hombre tradicional, el cuerpo no existe como elemento individual dado que el individuo como tal no se distingue del grupo; en todo caso es una singularidad en la armonía diferencial del grupo; cada sujeto existe en relación con los otros; el cuerpo es confundido con el mundo e indistintamente mezclado con el cosmos. En México, para los huicholes antiguos y contemporáneos, el cuerpo energético es más importante que el cuerpo físico, ya que es concebido como un “huevo luminoso” que no muere, tiene una existencia material y una existencia inmaterial. Para los nahuas antiguos el nombre más usual para referirse al cuerpo humano era “tonacayo”, que significa “nuestro conjunto de carne”.¹

Lo que me interesa aludir es que, la idea e interpretación del cuerpo siempre ha ofrecido un alfabeto de semántica ambigua y suele superponer diferentes planos de significación. Para una misma cultura puede ser tanto una “obra maestra de planeación exacta”, un “delicado y complejo aparato” donde reina un sentimiento de unidad (de las diferentes partes del cuerpo: órganos, cerebro, etc., aprensadas como un todo en el esqueleto), como un principio de confusión.

Es el pensamiento occidental a través de su desarrollo histórico, el que se ha ocupado persistentemente en facilitar definiciones como “hombre” o “humano” a partir del cuerpo que lo constituye. De todos es sabido que en la Grecia clásica, el cuerpo y la psique se encuentran diferenciadas filológicamente, y a la vez estas dos instancias se complementan en

¹ G. CORTÉS, José Miguel, *El cuerpo mutilado (la angustia de la muerte en el arte)*. Generalitat Valenciana. España, 1976, pp. 172-176.

forma práctica: “mente sana en cuerpo sano”, lo que se refería al buen funcionamiento físico del organismo y la aceptación social de la conducta del individuo. Aunque en general, las concepciones del cuerpo en occidente -en particular la del cristianismo- han sometido al cuerpo por ser vehículo de placer y goce. Para esta lógica, alma y cuerpo forman un binomio para la redención y la vida: ejercer la fuerza en contra de sus pasiones, es una muestra de aceptación de un humanismo cristiano.²

Éste panorama evoca el modo en que se estableció en la cultura occidental de los siglos XVII y XVIII el propio concepto de lo humano. El filósofo Michel Foucault argumenta en su estudio *El orden del discurso* que lo que ahora denominamos humanidades o ciencias humanas «aparecieron cuando el hombre se constituyó a sí mismo en la cultura occidental como el que debe ser concebido y el que debe ser conocido» (Foucault, 1970, pág. 345). Explica que los nuevos conceptos de la vida creados en este período como el principio de la biología, la riqueza como creadora de nuevas formas de producción y el lenguaje como clave para el conocimiento, se habían convertido en la base para el desarrollo de las humanidades. Y estos dominios de verdades y saberes ideológicos producidos por el poder, se asientan en el cuerpo.

Es a partir de la modernidad cuando se conceptúa y se produce un cuerpo útil y disciplinado, forzado a aprender un amplio número de técnicas de adiestramiento y restricción. En la Ilustración, Descartes define el cuerpo como unión de materia y espíritu y como “máquina armoniosa”. Kant sustituye dicho espíritu cartesiano por una inteligencia categorial. La Revolución Industrial provee al hombre de un cuerpo, pues en su concepción, piernas y brazos encarnan las fuerzas de producción. Hegel le proporciona una conciencia histórica. Marx le agrega una conciencia social y Freud le da un inconsciente, un pasado y un sexo.

Así, el médico moderno ve el cuerpo como un almacén demasiado enfermizo cuando no como un futuro cadáver; el siquiatra lo considera un asiento para la mente y la personalidad (que son posibles conducir); el

² APUD. FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, España, 2001, p. 222.

antropólogo lo considera un acumulador de cultura; el economista político lo ve como una especie de robot al que es necesario sacarle el máximo rendimiento; para los mercaderes de belleza y el placer es un maniquí, un muñeco, un objeto o animal que busca satisfacer sus instintos y apetitos sexuales.

Ahora bien, estas concepciones modernas sobre el cuerpo humano, edificadas por las humanidades tradicionales de occidente, parecen ya obsoletas, pues son insuficientes para reflexionar sobre los problemas del mundo contemporáneo. Foucault al final de su libro -antes mencionado- realizó su predicción más ridiculizada: «Si todas la humanidades desaparecen tal como aparecieron, si algún acontecimiento del que, por el momento, sólo podemos sentir la posibilidad de su existencia [...] hicieran que se desmoronaran, como así sucedió con los cimientos del pensamiento clásico a finales del siglo XVIII, entonces podemos apostar que el hombre desaparecerá, como una cara dibujada en la arena al borde del mar» (Foucault, 1970, pág. 387). Treinta años después de que el filósofo francés escribiera estas palabras, puede que su apuesta se esté empezando a cumplir. Ésta lectura, sobre la declaración de Foucault, está claramente justificada si observamos, por ejemplo, el desarrollo de la clonación y el diseño genético, cuando vemos el cuerpo remodelado con prótesis internas y externas, “reconstruido” con cirugías plásticas o “rearticulado” cambiándolo de sexo. Prácticas que hacen del cuerpo un lugar de experimentación, un objeto a modificar tecnológicamente, en resumen: un cuerpo posthumano. Pero, ¿Qué condiciones sociales e históricas permiten hablar sobre el planteamiento de un hombre posthumano?, ¿Quiénes son los autores detractores o defensores que deliberan sobre éste concepto? y ¿Cómo opera la idea de lo posthumano en el arte? Revisemos a continuación y con más detalle estas cuestiones.

B. ¿Qué es un cuerpo posthumano?

“La atención excesiva hacia el cuerpo [...] la preocupación permanente de funcionalidad óptima hacen al cuerpo como la conciencia disponibles para cualquier experimentación.”

Gilles Lipovetsky

El tema del “hombre post-humano” actualmente es objeto de análisis tanto para psicólogos, historiadores como para antropólogos y recientemente también para el arte. La investigadora Linda Kauffman menciona en su libro: *Malas y perversos*, que cualquier candidato a marcapasos, un hueso sintético, una cadera artificial, una prótesis, cirugía plástica o de cambio de sexo, o terapias de rejuvenecimiento puede definirse como posthumano.³ En términos de Donna Haraway, lo posthumano se refiere a la mezcla de lo orgánico con lo inorgánico: la relación entre el cuerpo y todo tipo de fragmentos (órganos artificiales) que constituyen un cuerpo de recambio o dicho de otro modo, un organismo cibernético: un *cyborg*.⁴ Por su parte, Catherina Hayles en su libro *Como nos hicimos posthumanos: Cuerpos virtuales en la cibernética, la literatura, y la informática*, explica cómo históricamente surge la figura del *cyborg*, como artefacto tecnológico e icono cultural en los años después de la segunda Guerra Mundial, que es cuando el cuerpo

³ Cf. KAUFFMAN, Linda, *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneo*, Frónesis-Cátedra, España, 2000. p. 14.

⁴ HARAWAY, Donna “Manifiesto para cyborgs”, En: *Ciencia, cyborgs y mujeres La reinención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1995.

se fusiona con sus extensiones prostéticas y se da el paso para que se conciba el cuerpo posthumano. Y de acuerdo con el historiador norteamericano Francis Fukuyama, el cuerpo post-humano es algo que apenas está por generarse como consecuencia de los avances biotecnológicos, la clonación y el diseño genético. En su libro: *Our Posthuman Future, Consequences of the Biotechnology Revolution* dice que con estos avances, podríamos vernos confrontados con un futuro en el que se pierda la noción de una humanidad compartida, porque al mezclar genes humanos con los de otras especies y alterar gradualmente su esencia, ya no se tendría una idea clara de lo que es un ser humano.⁵

De manera similar, el filósofo francés Gilles Lipovetsky ha observado que: “todos los avances en la esfera biomédica han hecho vacilar los puntos de referencia tradicionales sobre la vida, la muerte y la filiación y que en tales condiciones, es insoslayable que surja la cuestión de qué límites imponer a nuestra potencia tecno-científica.” Asimismo, abre las preguntas: ¿Hasta dónde llegar?, ¿Qué tenemos derecho a hacer o no hacer?⁶ Parece que aún no estamos dispuestos a abrazar la idea de que el organismo humano sea construido en lugar de procrearse, ya que la superación de las condiciones naturales de selección podría traer consecuencias imprevisibles. Fukuyama reflexiona en la posible parte favorable de ésta situación:

Puede suceder, que a la larga descubramos que las consecuencias de la biotecnología son completa y asombrosamente benignas, y que hacíamos mal al preocuparnos. Es posible que al final, la tecnología resulte ser mucho menos poderosa de lo que parece hoy en día, o que los responsables sean moderados y cautos a la hora de aplicarla.⁷

Aunque finalmente, Fukuyama, permanece escéptico ante la

⁵ Cfr. FUKUYAMA, Francis, *Our Posthuman Future, Consequences of the Biotechnology Revolution*, Farrar, Straus & Giroux., New York, 2002, pp. 56-82.

⁶ LIPOVETSKY, Gilles, *Metamorfosis de la cultura liberal*, Anagrama, España, 2002, p. 45.

⁷ FUKUYAMA, Francis, *op. cit.* p. 63.

posibilidad de crear “monstruos” genéticamente manipulados y se muestra a favor del control estricto de la biotecnología sustentando que una de las razones por las que no es optimista, es por que la biotecnología -en contraste con otros muchos avances científicos- encierra beneficios evidentes, pero también peligros más sutiles. De cierta manera, creo yo, mostrarse animado respecto al uso adecuado de la manipulación genética y la clonación, sería una ingenua manera de creer en la idea de progreso a modo del pensamiento moderno. Ya los filósofos Gianni Vattimo en *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, (1986) y Lyotard en *La condición posmoderna*, nos han dicho que sería un error pretender y fundamentar el mundo basado (sólo) en los conceptos ilusorios de progreso y desarrollo. Ya las dos guerras mundiales demostraron que el desarrollo alcanzado por el hombre representa, como insinúa Fukuyama, tanto progreso como declive. Aún así, todos tenemos la ligera sospecha de que estos experimentos ya se están llevando a cabo.

Ahora bien, el ámbito artístico no se queda indiferente frente a estas polémicas. A través de múltiples expresiones diversos artistas reflexionan y se refieren al cuerpo posthumano, ya sea cortejándolo, criticándolo, asumiéndolo o denunciándolo. En 1992, se llevó a cabo la primera exposición en relación al cuerpo posthumano, curada por Jeffrey Deitch, que se tituló: “*Post-human*”, donde participaron artistas como Cindy Sherman, Yasumasa Morimura y Kiki Smith, entre otros. Quienes lejos de ocasionar disputas en términos éticos o morales, u, ocasionar discusiones sobre la consistencia de realidad o de ficción del nacimiento de un hombre posthumano, hicieron énfasis en la reorganización tecnológica del cuerpo y consecuentemente de los sentidos y de la psique, para así, desentrañar algunas condiciones sociales y culturales de nuestra época.

Además de los artistas que participaron en “*Post-human*”, otros que no fueron invitados, a pesar de que se consideran así mismos posthumanos: Orlan (quien se somete anualmente a cirugías plásticas) y Bob Flanagan (a quien reconstruyeron sus sentidos mediante

intervenciones tecnológicas), reflexionan sobre el cuerpo como un organismo manipulado, sobre ese mismo organismo como una atrocidad, y de esa atrocidad exhibida como cualquier otro artefacto en un museo. También en el trabajo de Matthew Barney, los hermanos Jake & Dinos Chapman, Stelarc, Mariko Mori, Guillermo Gómez Peña, Lee Bul, y Eduardo Kac, entre otros, encontramos metáforas, insinuaciones directas e indirectas acerca de ¿Qué significa, un cuerpo intervenido por la tecnología, diseñado genéticamente, clonado o creado en un laboratorio? Y conjuntamente, en el ámbito cultural apreciamos como el concepto de lo posthumano comienza a entreverse: hombres, y mujeres sobre todo, se someten a cirugías plásticas. Si nos referimos al mundo del espectáculo, podemos decir que el cantante Michael Jackson, es el paradigma del cuerpo posthumano, pues las numerosas cirugías plásticas y raciales a las que se ha sometido, son el ejemplo más tangible del debate entre lo natural del cuerpo y lo artificial que lo modifica. Michael Jackson al igual que Orlan, ponen en jaque los conceptos tradicionales de identidad, género y raza. Además, en ellos se advierten las ideas de lo contaminado, lo híbrido, lo heterogéneo, lo defectuoso y lo aleatorio, términos que citando a Frederic Jameson*, caracterizan la cultura posmoderna.

Lo que nos interesa señalar es que -como iremos advirtiendo a lo largo de este escrito- el carácter procesual y de mutación de lo posthumano está enmarcado por dicha cultura posmoderna. Basta observar que las reflexiones de Kauffman, Haraway, Hayles, Fukuyama y Lipovetsky, responden a una perspectiva (posthumanista) que anhela un nuevo y artificial espécimen diferenciado del hombre llanamente humano (del que augura su desaparición); apuesta por una especie distinta y de una fisiología muy diferenciada, ya sea por medio de la ingeniería genética, por reposición de partes del organismo, autorregulación fisiológica, interfaces cerebro-máquina, incremento de las capacidades sensoriales o implantación de aparatos robóticos en el interior del cuerpo.

La obra de los artistas arriba mencionados, la revisaremos en su

*Lo explica en JAMESON, Frederic *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, España, Paidós, 1991.

momento oportuno, antes, quisiera recordar que la problemática del cuerpo no es ninguna novedad para el arte, sino que posee una historia congruente como medio de apropiación perceptiva e intelectual del mundo. Si bien, la representación del cuerpo siempre ha sido una prioridad para el arte, puesto que éste “nos permite conocer algo esencial del mundo y de nosotros mismos” como diría Arthur Schopenhauer,⁸ es alrededor de 1965, con el Accionismo Vienés y sobre todo con la corriente del *Body-art* de los años de 1970, cuando el cuerpo real es introducido en el discurso del arte. Dentro de estas dos corrientes diversos artistas toman su propio cuerpo como soporte de experiencias y experimentación que van desde gestos simples, como alguien que se encuentra por primera vez frente a su propio cuerpo, hasta actos de destrucción física, pudiendo llegar a la mutilación de miembros. Veamos a manera de esbozo algunos ejemplos.

C. El cuerpo modificado en el arte contemporáneo

La presión de movimientos sociales en los años 60, como diversos feminismos, la política de la homosexualidad, los derechos civiles y el multiculturalismo, explica el historiador Hal Foster, constituyen una serie de repercusiones y desplazamientos en la ubicación del arte: La institución del arte dejó de describirse únicamente en términos espaciales como el museo, el estudio, o la galería; el observador ya no pudo ser delimitado únicamente en términos fenomenológicos (ya que es un sujeto social definido y marcado por diferencias económicas, étnicas, sexuales etc.). De la superficie del medio se pasó al espacio del museo, de los

⁸ ROMERO de Solís Diego y otros: *Variaciones sobre el cuerpo*, Universidad de Sevilla (Secretariado de publicaciones). España, 1999, p. 20.

marcos institucionales a las redes discursivas, hasta el punto de que no pocos artistas trataron desde entonces, estados como el deseo o la enfermedad; reflexionaron sobre el envejecimiento o la estructura familiar; rearticulaban las codificaciones institucionales del arte; ejercieron críticas contra el mundo capitalista y abordaron problemáticas sociales (carencia de hogar, por ejemplo), como lugares para el arte. De esta manera, el arte pasó al campo ampliado de la cultura del que la antropología, se pensaba, debía de ocuparse⁹.

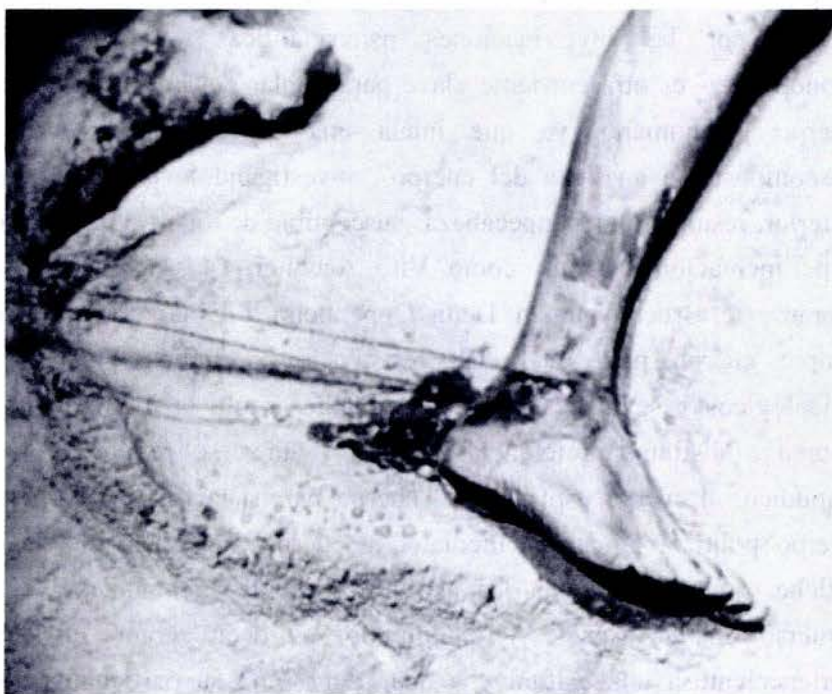
En éste panorama, el Accionismo Vienés, fue un paso significativo para atender primordialmente problemas referidos al cuerpo oprimido moral y políticamente. Los artistas, Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Mühl y Rudolf Schwarzkogler formularon sus objetivos con claridad: utilizar su cuerpo como soporte y material de la obra de arte, un cuerpo que podía ser degradado, corrompido y mancillado a través de un proceso concebido como: "política de la experiencia". Procuraron tomar conciencia del carácter orgánico del cuerpo, de su condición material; explorando sus peculiaridades, su situación, su relación con el espacio y con otros cuerpos. Realizaron prácticas a manera de ritual, que evocaban un inconsciente colectivo que hundía sus raíces en un comportamiento animal ligado a las funciones básicas del hombre, ahondando en preguntas como: ¿Cuándo goza el cuerpo? ¿Cuándo esta muerto? ¿Cuándo y por qué cambia?

Por ejemplo, Günter Brus representó la vulnerabilidad social y antropofagias de muy diversas índoles: la laboral, la del poder político y la interpersonal. Puso en escena su cuerpo desnudo y sexualizado por el exhibicionismo anal y genital, por el travestismo y la defecación. Sus prácticas de auto-mutilación eran simulaciones de actos sadomasoquistas, y a partir de mediados de la década de los sesenta, pasó de la representación a su realización real, comprometiendo su integridad física: con cuchillas hizo cortes en su cuerpo (fg. 1); bebió su propio orín; se impregnó con sus excrementos; se masturbó y practicó públicamente

⁹ APUD. FOSTER, Hal, *op. cit.* pp. 176-207.

otros comportamientos sexuales comúnmente privados, censurados o reprimidos por la sociedad. Además, en una entrevista comentó:

Me cortaba la vena aorta con una cuchilla de afeitar. Me golpeaba con una tachuela de alambre dentro de la oreja. Dividía mi cabeza en dos mitades longitudinales. Me insertaba alambre de espino dentro de la uretra y moviéndolo un poco intentaba cortarme el nervio. Me mordía un grano y lo chupaba... lo tengo todo fotografiado.¹⁰



1. Günter Brus, *Automutilación*, acción 1965.

Éstas prácticas que llevó a cabo Brus, reiteran que el cuerpo es lo que constituye, limita y condiciona al hombre, pero que predomina en él un sentido contradictorio e inestable por el deterioro y la constante transformación de lo corpóreo. Por otro lado, Brus de manera parecida a

¹⁰ APUD. ESTRADA, Gerardo: *Las transgresiones al cuerpo*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1997. p.93.

Fiederich Nietzsche, concibe el cuerpo como una “superficie de inscripción de los sucesos” (En él se manifiesta todo cuanto le sucede en la vida: el placer y el dolor, el amor y el miedo, las pasiones y los movimientos más banales que conforman la rutina cotidiana); y como “volumen en perpetuo derrumbamiento” impregnado de historia y ésta como destructora del cuerpo (En él sucede la juventud y la vejez).¹¹ Pues después de marcar el cuerpo con incisiones, el cuerpo de Brus se ha transformado, ya no será nunca el mismo, lo que queda es la cicatriz que no se borra.

El *body-art* -que sintoniza históricamente con el redescubrimiento del cuerpo por las investigaciones psicoanalíticas y el capitalismo monopolista- es otra corriente clave para hablar del arte ocupado en el cuerpo posthumano, ya que inicia una especie de “proceso de descomposición analítica del cuerpo”, investigándolo en su interior y exterior, resultado un rompecabezas susceptible de todo tipo de arreglo y experimentación. Artistas como Vito Acconci, Chis Burden, Marina Abramovic, Bruce Nauman, Denis Oppenheim, y Gina Pane, utilizan su propio cuerpo para medir su resistencia o aludir a mecanismos psicológicos y sexuales. Hay también quien viola la intimidad; quien apunta a distintas preferencias sexuales; quien se refiere al cuerpo impúdico, al cuerpo espiritual; al cuerpo narcisista frente al espejo; al cuerpo político, al cuerpo mediato, al cuerpo mercancía o al cuerpo fetiche; quien incrementa los aspectos gestuales o analiza el cuerpo inmerso en un espacio y un tiempo, es decir, como un cuerpo perteneciente a una cultura y a una época, con su particular carácter histórico y sociológico.¹² Ya no se trata únicamente de considerarlo como estructura biológica, como algo natural o tan sólo como ser viviente, sino que a partir de su uso, se pretende comunicar una preocupación sobre el hombre y lo que lo define.

Otra característica del *body-art* es que a diferencia de la tendencia a

¹¹ G. CORTÉS, José Miguel, *op. cit.*, p. 69.

¹² APUD. MARCHAN, Fiz Simon, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, España, 1986, p. 241.

presentar el cuerpo como objeto artístico, lo utiliza como material, marco y fin de una experiencia. Revisemos el trabajo de la artista francesa Gina Pane (1939-1990) para ejemplificar esta idea. En 1972, en un acto preformativo, llamado “*Le lait chaud*”, vestida de blanco hirió su cara con una navaja de afeitar, permitiendo que chorreara la sangre en su ropa y se maquilló con su sangre (fg. 2).



2. Gina Pane, *Le lait chaud*, (warm milk), 1972.

El rostro para cualquier persona es un lugar privilegiado que retiene el poder del narcisismo. La cicatriz en la superficie corporal es lo que generalmente cualquier persona desearía erradicar con cirugía láser. En este sentido, Pane denota un desinterés por los conceptos de belleza y perfección corporal impuestos por occidente y los reemplaza por una experiencia privada e iniciática que le ayuda a escapar del sentido general a preocuparse por la imagen y la apariencia y la rescata de toda alineación o represión corporal principalmente ejercida por la industria cosmética y publicitaria. Sucede lo que Marchan Fiz explica de manera más acertada:

El body-art se opone a la imagen social imperante del cuerpo humano. Las diversas experiencias niegan la imagen del cuerpo *fetichista*, unido a la actual generalización histórica del valor de cambio y al proceso de significación como producción de diferencias, es decir, niega el cuerpo-fetichista de la propaganda comercial. El arte del cuerpo se desentiende de los modelos dirigidos y estereotipados, propios de la extensión del valor de cambio/signo al propio cuerpo, de la sofisticación, que no refleja el trabajo y la situación real física, psíquica y social del cuerpo, sino el narcisismo dirigido.¹³

En alguna otra ocasión, Pane comió grandes cantidades de carne en estado de descomposición y en 1974, en "*Psique*", su acción más conocida, nuevamente hizo cortes, esta vez en su abdomen, quedando su ombligo en el centro de incisiones en forma de "cruz" (fg. 3). Estas heridas, al ser producto de una experiencia de dolor no simulado y un vínculo de proximidad con el cuerpo no imaginario que cambia, se deteriora y perece, resultan un elemento de trasgresión, que desafían las convenciones sobre la función del cuerpo femenino como objeto sexual, como símbolo espiritual y como vehículo de fecundidad.

¹³ *Ibid.* pp. 247-248.



3. Gina Pane, *Psique*, Acción, 1974.

Las prácticas de Pane y de los artistas del body-art y por Brus y de los artistas del accionismo vienés, ilustran lo que nos interesa subrayar de éste panorama. A partir de estas corrientes, no hay recato en utilizar el cuerpo como materia prima para el arte. El cuerpo es sometido para reflexionar sobre la condición de la naturaleza humana; para reflejar y esclarecer las condiciones sociales y los usos del cuerpo en la época contemporánea. En términos generales, el arte corporal de finales de los sesenta a los ochentas insiste en las funciones y fluidos del cuerpo (ruidos degradantes, sudor, orina, sangre, esperma, escupitajos, vómito, materias fecales, menstruales y olores fétidos); lo explora en sus distintos estados: devastado, violado, mutilado, enfermo, poseído, frustrado, gozoso o agotado; y aborda temas en torno al género, la sexualidad, la enfermedad,

lo abyecto, el dolor, el placer y la represión moral y política sobre el cuerpo.¹⁴

Este tipo de arte, ratifica que el cuerpo es un principio de desorden e irracionalidad que el occidental -cual conquistador de la naturaleza- siempre se ha visto complicado a disecar, clasificar y desarticular para vencerlo como enemigo potencial del intelecto. Sumemos a este complejo cuadro que el tema del posthumanismo, introducido en el arte en los años 90, responde a sus propias pautas históricas, sociológicas y culturales distintas a las problemáticas del accionismo vienés y el *body-art* tradicional. Ya había mencionado, en el apartado anterior, que los “artistas posthumanos” por llamarles de algún modo (pues están situados más allá del humanismo moderno) o que trabajan bajo ese parámetro, ya no les ocupa revisar que hay por debajo de la piel o buscar en el inconsciente, sino preguntarse por las nuevas experiencias que modifican y esculpen el cuerpo: desde la cosmética, los alimentos *light*, las cirugías estéticas o de cambio de sexo y las prótesis, hasta la manipulación genética, la clonación y la superación del cuerpo por medio de computadoras y otras prácticas que suponen una manera contemporánea de habitar el mundo. Se trata como veremos, de presentar y representar un momento de apresurados cambios tecno-científicos¹⁵ utilizando el cuerpo como soporte para intervenciones artificiales y como objeto a modificar para el desarrollo de la ciencia.

¹⁴ APUD. G. CORTÉS José Miguel, *op. cit.*, pp. 62-72.

¹⁵ APUD. ECHEVERRI, Correa, Ana María, *Arte y cuerpo. El cuerpo como objeto en el arte contemporáneo*, Porrúa, México, 2003, p. 78.

2

DECONSTRUYENDO EL CUERPO HUMANO

A. El cuerpo prostético

“Cuando todo flota en un espacio sin objetivos trascendentes
lo más que se valora son los signos externos
y la superficie que se proyecta”

Gilles Lipovetsky

Como ya mencione en el primer capítulo, y de acuerdo con la investigadora Linda Kauffman, se habla de posthumanismo a partir de que la naturaleza del cuerpo humano ha sido modificada. Indudablemente la investigadora entiende por “naturaleza del cuerpo humano”, lo corpóreo, lo matérico, lo anatómico, lo carnal, o, lo orgánico del hombre. Se hablaría entonces de un post-humano, desde que lo corporal ha sido adulterado por artefactos. En este sentido, las prótesis son artilugios que complementan lo que le falta al cuerpo o suplen órganos deteriorados: válvulas y reguladores cardíacos, prótesis de articulación, clavos para el fémur, iris artificiales, sustitutos de huesos, etc. Recordemos que lo posthumano, más que significar un “nuevo o mejorado hombre”, describe un cuerpo que ha sido intervenido tecnológicamente o modificado genéticamente, y lo más relevante, el término posthumano sugiere el desplazamiento del concepto “cuerpo humano”, producto del humanismo moderno, para el cuál, lo corporal había sido “inalterable” e “insustituible”.

El hombre siempre ha requerido de prótesis para el buen funcionamiento y apariencia de su cuerpo. Sabemos que en la mayoría de las culturas antiguas, el cuerpo era adornado con tatuajes y con lo que

hoy llamamos *piercing*, metal introducido o atravesando alguna parte del cuerpo, con un significado ritual. Hoy, los tatuajes y los *piercing* constituyen una provocación política: herraduras bajo la piel del pecho, monedas bajo el cuero cabelludo (debidamente afeitado) y bolas de metal injertadas en la palma de la mano, en la frente o en el cuello; o, con explícitos mensajes sexuales: en los labios, en los pezones, en la lengua y en los genitales. También, el hombre ha inventado artefactos como el bastón, los anteojos, las muletas, los lentes, el garfio, las pelucas, etc. para complementar, sustituir o reparar alguna irregularidad corporal. Sin embargo, actualmente las prótesis son de mayor complejidad y sobre todo tienen otro significado. Del bastón se pasó a la pierna mecánica de plástico y metal, del garfio a la mano robótica, del parche al ojo de resina o de vidrio, de la peluca al implante de cabello, etc. Si en un primer momento las prótesis fueron complementos no integrados y que resultaban extraños al cuerpo, en la actualidad, son artefactos que han ido penetrando más profundamente en la carne, conquistando el interior del cuerpo y buscando pasar desapercibidos e incluso integrados de forma “natural”.

Cualquier individuo puede beneficiarse ¿Por qué no? de las prótesis desarrolladas por la tecnología e implantadas en el campo de la medicina. Cualquier persona puede adquirir corazones, manos, pies artificiales, senos de silicona o ser beneficiario de algún trasplante de órganos o corneas ó corregir los “defectos” con los que no puede conciliarse, por ejemplo la calvicie, la obesidad, la nariz malformada, etc. Cualquier sujeto puede mejorar su apariencia y consecuentemente sus estados psicológicos y emocionales. El asunto es que sucede lo que Lipovetsky señala: “la atención excesiva hacia el cuerpo [...] su preocupación permanente de funcionalidad óptima hacen al cuerpo como la conciencia disponible para cualquier experimentación”.¹⁶

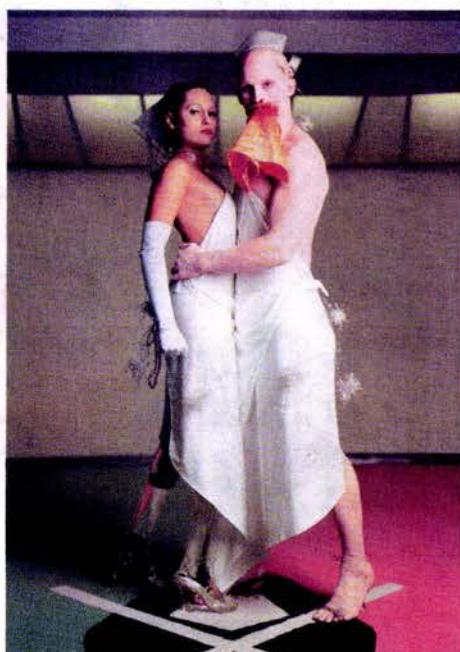
Las prótesis, al adaptarse y buscar la funcionalidad óptima de los cuerpos, a la que se refiere Lipovetsky, generan acciones como: cortar,

¹⁶ LIPOVETSKY Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 2000.

arrancar, extraer, quitar; o bien, insertar, colocar, pegar, cubrir, ensamblar, coser, articular, etc. Procesos que resultan atractivos para diversos autores tanto de la literatura, como de las artes visuales, o del cine. Como ejemplo recordemos *Crash* (1996), del cineasta canadiense David Cronenberg. En la cinta, una joven de nombre Gabrielle (Rosanna Arquette), es un ejemplo del cuerpo artificial posmoderno; sus piernas ortopédicas de metal, cuero y plástico, hacen de ella, una mezcla de lo biológico con lo mecánico, de lo natural con lo artificial (fg. 4). De manera similar, el artista norteamericano Matthew Barney, en su serie de videos "*Cremaster*", presenta a la modelo y atleta parapléjica Aimeé Mullins, que usa piernas de vidrio y manifiesta un tipo particular de erotismo y sexualidad (fg. 5).



4. Rossana Arquette
en *Crash* de David Cronenberg



5. Matthew Barney y la atleta parapléjica
Aimeé Mullins, con piernas de vidrio,
en *Cremaster 3*, 2002.

También, hay otros personajes prostéticos en su trabajo: mutantes, elegantes androides, sátiros de piel rojiza, una criatura mitad chita y mitad mujer y el artista en múltiples transformaciones con la ayuda de prótesis y postizos que, desnudos o travestidos, se unen en una danza metafórica que explora el autoerotismo y la sexualidad polimórficos. Otro ejemplo particular es la artista coreana Lee Bul (Yongwol, 1964), quien, en términos de los discursos de género y sexualidad, reflexiona sobre el cuerpo de la mujer en relación con sus extensiones y sustituciones prostéticas. Explora los límites entre el cuerpo, los objetos y la cultura en un sentido biológico, para resaltar la materialidad del mundo como una clase de organismo viviente.



6. Lee Bul, *Sorry for suffering- You Think I'm puppy on a picnic?* 1990,
From a 12-day performance at various sites in Seoul and Tokio

En su acto performativo llamado “*You Think I'm puppy on a picnic?*” de 1990, usó prótesis que se asemejaban a miembros, vísceras, cuernos o colas (figs. 6 y 7). Estas “esculturas suaves”, de aspecto biológico, dieron

a su cuerpo una fisonomía de extraterrestre o monstruo. Las llevó puestas durante doce días en espacios públicos como el Aeropuerto de Kimpo de Seoul o la Urna de Meiji en Tokio. Esta acción se convirtió en un gesto político y transgresor, pues, la artista, buscaba subvertir la imaginaria popular de la mujer como objeto de deseo en las animaciones y películas orientales de ciencia ficción; se burlaba de la institución del arte y de otros sistemas de producción cultural, y sobre todo, de la falocéntrica estructura sociopolítica de la historia coreana.



7. Lee Bul, *Sorry for suffering- You Think I'm puppy on a picnic?* 1990,
From a 12-day performance at various sites in Seoul and Tokio

Un “disfraz” no hace de Bul una posthumano, ni tampoco lo hacen unas piernas de vidrio a Aimeé Mullins, ni las prótesis de metal a Gabrielle. Pero, sus cuerpos prostéticos nos dan indicio de que el cuerpo es un objeto a modificar y complementar. Y esto sí, es una condición del llamado cuerpo posthumano. Para Bul, el cuerpo es un elemento

transgresor, un arma política y de reflexión, en tanto que la artista busca subvertir las reglas sociales que se apropian de los cuerpos, ordenándolos como si se tratara de maniobras militares. Las prótesis habituales, desde adentro o por afuera del cuerpo, buscan “corregir” un exceso o un déficit, y adecuar al cuerpo a un código que lo mantiene dentro de una norma, que es la de la funcionalidad. Al respecto, diré, apoyándome en el historiador Michel de Certeau,¹⁷ que al igual que el automóvil, una faja, los anteojos, el cigarrillo o los zapatos, las prótesis, en tanto instrumentos ortopédicos y ortoprácticos, moldean y ajustan los cuerpos a un modelo de postura. Las operaciones de retirar o de añadir prótesis, sólo son consecuencia de otra operación más general que consiste en *hacer decir el código a los cuerpos*, hacerlos deletrear un orden mediante la ardua tarea de “maquinizarlos”. El cuerpo se repara, se educa y se moldea por los códigos de una sociedad. Pues, ¿Dónde hay algo del cuerpo que no esté escrito, rehecho, cultivado o identificado por medio de las herramientas de una simbología social? Hasta podríamos apuntar que los cuerpos, sólo se convierten en cuerpos al ajustarse a estos códigos. Es, en este sentido, lo que convierte el trabajo de los artistas antes mencionados en un gesto transgresor que crítica y escapa de los códigos marcados por la sociedad*. Gracias a estos autores podemos abrir las siguientes preguntas: ¿Cuál deseo o qué necesidad nos lleva a hacer de nuestros cuerpos los emblemas de un código identificador? ¿Cómo y por qué funcionan los códigos identificadores del cuerpo?, y ¿Las prótesis también dotan al cuerpo de una lengua social y de efectividad? No es mi intención tratar de responder estas cuestiones, las planteo para reflexionar que las modificaciones del cuerpo con prótesis, al igual que con las cirugías plásticas o cirugías de cambio de sexo son prácticas que están ahí para el “mejoramiento” del cuerpo tanto en rendimiento como en

¹⁷ DE CERTAU Michel, *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 2000, pp. 152-161.

* De Certeau menciona que la economía neo-liberal ha sido muy eficaz al efectuar la articulación de la ley mediante los cuerpos, los atomiza y multiplica las apretadas redes de los intercambios que ajustan las unidades individuales a las reglas (o a los “modos”) de los contratos socioeconómicos y culturales.

aparición, las veces que sean requeridas, en busca de un código que satisfaga las exigencias de las normas sociales.

Revisemos otro ejemplo que nos servirá para continuar explorando y reflexionando sobre los usos del cuerpo en la época contemporánea: el trabajo de la artista norteamericana Cindy Sherman. Ella ha utilizado todo tipo de prótesis. En su serie *Untitled Films Still* (1978) desempeña distintos papeles: atractiva *femme fatale*, estrella de los años cincuenta, oficinista recatada o ama de casa. En una serie fotográfica que le solicitó una revista de moda, apareció como modelo presa de las convenciones de la publicidad. El proyecto resultante subvertía de manera contraproducente el *glamour* de la alta moda: aparece enfadada, deprimida, marcada con cicatrices y posiblemente violada. Estas imágenes revelaron lo socavado que las identidades imaginarias creadas por la industria de la moda venden a las mujeres. Los actos teatrales de la artista expresan el lado oscuro de la industria de la moda y cuestionan al mismo tiempo la identidad femenina. Con respecto a la discusión que éste trabajo abrió en el mundo del arte, Hal Foster dijo qué: “Sherman capta la brecha entre las imágenes corporales imaginada y real que se abre en cada uno de nosotros, la brecha de (i)rreconocimiento con la que las industrias de la moda y el espectáculo operan día y noche. [...] parodia el diseño vanguardista con una larga pasarela de víctimas de la moda”.¹⁹

Luego, en sus series *Fairly Tales* (1984-1986), *Disaster Series* (1987-1989) y *Sex Pictures* (1992), usó un amplio repertorio de dientes, narices, pechos postizos y extremidades de maniquís anatómicamente modificadas para retratar visiones de deformidad y escenas de violencia sexual. Más tarde, en su serie *Untitled* (2000), su cuerpo se presta a postizos, prótesis y narices falsas. Representa nueve personajes ficticios: mujeres de cierta edad, bronceadas, ostentando un rostro de alcohólicas o fumadoras, vestidas y maquilladas de forma excesiva, sugiriendo las pequeñas decepciones y las tragedias menores encarnadas en la historia individual de cada una de ellas (fg. 8-11).

¹⁹ FOSTER, Hal, *op. cit.* 152.



8. Cindy Sherman, *Sin título*, 2000, colour print, 49 x 46 cm.



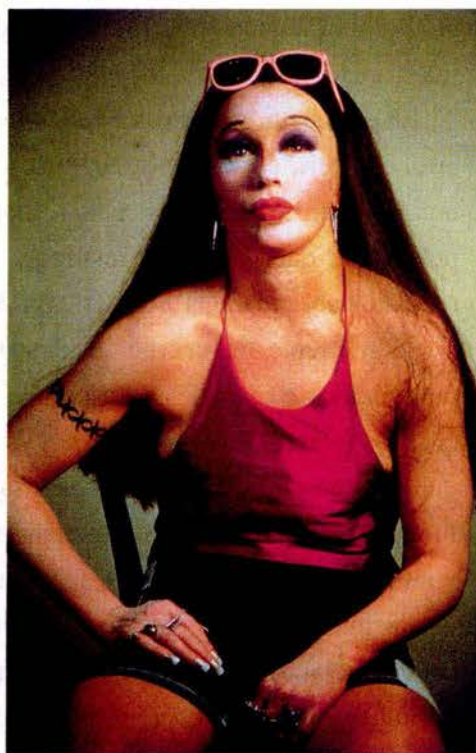
9. Cindy Sherman, *Sin título*, 2000, colour print, 76 x 51 cm.

Sherman es el objeto exclusivo que aparece en su obra, pero no es sobre ella de lo que hablan sus creaciones. Se autocrea para evidenciar que el Yo es una construcción imaginaria. Judith Williamson, ha escrito que las fotografías de Sherman estimulan en el sujeto espectador la expectativa de que van a revelar alguna identidad individual y coherente, pero ninguna de ellas puede ser la Sherman “real”, precisamente porque todas prometen serlo. Ya que, aunque es el único personaje de las fotos, su transformación en cada imagen es tan compleja que su identidad personal desaparece y nos ofrece un muestrario de estereotipos femeninos del siglo XX occidental.²⁰

²⁰ Cfr. *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, España, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. p. 324.



10. *Sin titulo*, 2000, colour print, 76 x 51



11. *Sin titulo*, 2000 colour print, 91 x 66 cm.

Por otro lado, estos retratos examinan los intentos de las mujeres por desafiar, negar y retardar el paso del tiempo. Las prótesis, evidentemente no logran –ni es objetivo en el caso del trabajo de Sherman- esconder el paso del tiempo, sino todo lo contrario, acentúan y sirven para trazar un itinerario de un envejecimiento anunciado. Proyectan el efecto social que marca la superficie del cuerpo. Es decir, la obsesión de nuestra época (a manera hollywoodense) por permanecer joven y no permitirnos la “vergüenza” de envejecer. De este modo, Sherman revela una reflexión y una crítica a la inversión narcisista en el cuerpo; a la angustia por la edad y las arrugas; a la obsesión por la línea, la salud y la higiene; a los sometimientos, rituales de control (chequeo); mantenimiento extremo (régimenes alimenticios); a un desmesurado superconsumo de cuidados médicos o productos farmacéuticos; y a la lucha contra la adversidad

temporal que combate por una identidad que hay que conservar sin interrupción ni averías.

En este sentido, la artista refleja lo que sucede más allá del mundo del arte, es decir, en el amplio ámbito social, donde el cuerpo es adaptado a una evidente estetización que responde, sobre todo, a la presión de la publicidad que domina y restringe el cuerpo*. Ya que frente al cuerpo real, la publicidad, la cosmética y los programas televisivos, muestran como referente un cuerpo ideal siempre sano y joven. Los segmentos publicitarios exponen -en un mundo imaginario sin mancha, ni rebeldía- cuerpos intactos que nos susurran y tiran del hilo de nuestros deseos para que prestemos atención a sus mensajes irrelevantes y vulgares, como si fueran las proposiciones incitantes que esperaríamos escuchar. Las criaturas divinas nos hablan desde una felicidad perpetua, en la que los gestos más cotidianos y aburridos o las labores más ingratas como beber un vaso con agua o fregar la vajilla grasienta, se transfiguran en actos luminosos, placenteros y gratificantes, que pretenden ocultar el vacío y la crónica estupidez de la felicidad que prometen. En los carteles, en los espectaculares, en el cine, en las revistas y periódicos, en todas partes, el cuerpo responde a las exigencias del sistema imperante: obediente, transformado en fuerza productiva, rentable al máximo, expuesto, vendido y consumido. El cuerpo que han inventado los medios se alimenta de productos *light*, adquiere infinidad de aparatos de ejercicio, se “moldea” con vendas de yeso o camisetas de lycra, consume cápsulas para alargar el pene o agrandar los senos, cosméticos y cremas para desvanecer las arrugas, pomadas para eliminar el acné o sus secuelas, eliminar todo vestigio, cicatriz o varices, etc. En cualquier revista, vemos infinidad de anuncios de clínicas que ofrecen servicios de cirugías plásticas, implante de cabello, liposucción, aclaración de piel, entre muchos otros, disponibles para toda aquella persona ocupada en su apariencia e imagen.

* Es una obsesión que coincide con la progresiva estetización de todos los productos e imágenes de la cultura de consumo.

El filósofo francés Gilles Lipovetsky, dice que los medios además de funcionar como instrumentos de estimulación y de legitimación hedonistas, contribuyen también a destilar un estado de inseguridad, a amplificar los miedos cotidianos: miedo a las agresiones alimentarias, miedo a los virus, al sobrepeso, a las violencias urbanas, a la contaminación, etc. Los medios no cesan de intensificar las imágenes de un mundo rebosante de catástrofes y peligros, por lo que casi todo en la actualidad tiende a bascular en el ámbito de la fobia. De cierta manera, aparecen como instrumentos de «emocionalismo irracional», que amplifican excesivamente los nuevos peligros. El individuo se encuentra así, cada vez más esclavizado por poderes tales como el pavor y la inquietud.²¹

Pero preguntémosnos: ¿Cómo responde el espectador ante estos miedos de los que habla Lipovetsky, y a los imperativos que marca la cultura de producción y consumo al cuerpo?, ¿Consume pasivamente o se resiste a las obligaciones y signos que éste exige? Una suposición sería que el hombre contemporáneo busca adecuarse y “protegerse”, ante este panorama aumentando sus capacidades mediante todo tipo de drogas: consumiendo antidepresivos como *Prozac*, *Ritalin*, *Piracetam*, *Hydergine*, *Deprenyl* o anabólicos que lo vuelvan más fuerte; *Speed* o *Ecstasy* que lo hagan más resistente a la fatiga e incluso *Viagra* para ser sexualmente más potente. Pero sobre todo, el hombre y la mujer contemporáneos buscan “adaptarse” consiguiendo una imagen que satisfaga el placer de los ojos propios y extraños, intentando incansablemente contrarrestar los efectos que produce el paso del tiempo inyectándose *Botox*, practicando fisioculturismo, recurriendo a terapias genéticas para intentar ampliar su longevidad y sometidos a cirugías plásticas. El cuerpo no espera, la persona que es su dueña está informada de todas las innovaciones médicas y tecnológicas, para cambiar y adquirir regularmente a las prótesis más sofisticadas.

²¹ LIPOVETSKY, Gilles, *Metamorfosis de la cultura liberal*, Anagrama, España, 2002, p. 112.

B. Cuerpo procesual y cirugías plásticas

“...estamos asistiendo a toda una fiesta de cambios corporales en los que el tatuaje, el *piercing* o el *body-building* son los más inocentes y vulgares de las prácticas, y donde la cirugía radical, la automutilación, y los transplantes nos cambian por fuera cambiándonos por dentro”.

Pedro Duque

La condición posthumana implica un cuerpo mutable y procesual, que echa abajo las pulcras divisiones entre cultura y naturaleza, entre interior y exterior, ocasionando un nuevo entendimiento en la construcción del género, y lo considerado femenino o masculino (aspectos a revalorar en el momento actual). En este sentido, la cirugía estética transforma, literalmente, el cuerpo material en un signo de cultura, que se practica habitualmente en el rostro pero que repercute en los códigos del resto del cuerpo. Estos procedimientos, están principalmente dirigidos a las mujeres, que se sienten responsables de los distintos “defectos” de sus cuerpos. La presión por “estar perfecta” es tan fuerte, que algunas mujeres se someten a continuas operaciones, convirtiéndose en “esclavas del bisturí”. La fealdad de un rostro -y sobre todo la insatisfacción y los complejos de la persona- habrá que repararse y convertirse en algo más bello que la belleza misma, en una belleza estereotipada e ideal, en un “rostro quirúrgico”.

La artista Coco Fusco ha observado que en la actualidad, las mujeres se apresuran a cambiar su rostro, sus pechos, su peso y su figura, buscando eliminar las marcas de nacimiento: reduciendo la nariz,

levantando las cejas para conseguir unos ojos más grandes y poniendo implantes en el pecho y en las mejillas (Fusco, 1997, p. 69). Además de lo mencionado por Fusco, se practican operaciones de cirugía estética en los labios vaginales para, según Kamps: “mejorar la apariencia de los genitales femeninos... lo máximo para que las mujeres estén preciosas por todas partes”. Si bien esta frase pudiera resultar un tanto ofensiva, las mujeres que se han sometido a este tipo de operaciones o al endurecimiento de vientre y nalgas, desvanecimiento de arrugas, implantación o reafirmación de senos, eliminación o extracción de papada, o estiramiento de la piel del rostro, afirman que las han hecho “muy felices” (Kamps, 1998).

Los cirujanos plásticos se encargan de esculpir la nueva imagen para perpetuar el espectáculo de la apariencia, pero seguramente lo que decidirá el resultado final del producto será el azar. Digo azar porque habrá que esperar para ver como reacciona cada organismo tras una modificación, ya que hay factores a los que el propio organismo se opone. Luego de la cirugía de nariz, después del implante de cabello, hay que arreglar las orejas o los pómulos, para que “el todo” quede organizado (De otra manera sólo encontraríamos un amasijo de carne lacerada). Estos procedimientos conducen a que el cuerpo individual se ajuste a una norma estética generalizada. Nuevamente, encontramos que las cirugías plásticas, al igual que las prótesis, proporcionan a los cuerpos una forma, un código de identidad, impuestos por la tiranía de la belleza, las imágenes publicitarias, la prensa femenina y las fotos de moda vestimentaria, pues ésta, con mayor acento, exalta y sobreexpone las normas de la delgadez y de la juventud, un cuerpo esbelto y firme que se convierte en un ideal consensual. Lipovetsky ha observado que:

Aun cuando la estética de la «línea» no sólo se explica por las imágenes de las *top models*, resulta imposible no reconocer la parte que cabe atribuir a los medios en esta dinámica de normalización obsesiva del aspecto físico. El poder de los medios coincide con una capacidad

de imposición de modelos que, pese a no ser obligatorios, no por ello dejan de estar dotados de temible eficacia.²²

De igual manera, Jean Baudrillard en su ensayo “Cirugía plástica para el otro”, (editado en *Figures de l'altérité*, 1994), dice que “ya no se trata de la identificación con el cuerpo, sino de identificar al cuerpo con la fantasía (publicitaria).” Y Anne Bálsamo, citada por Nicholas Mirzoeff en “Observando el sexo femenino”,²³ dice que la armonía y la simetría (que son nuestros conceptos base de lo que consideramos bello) se comparan con algo mental, casi mágico e ideal. De hecho, los cirujanos plásticos ofrecen sus servicios basándose en una “escala de armonía y equilibrio” que ellos consideran los más altos ideales físicos.

Hasta hace poco, aquellas personas que se sometían a una cirugía estética eran objeto de mofas y burla, sin embargo, cada vez son más mujeres y hombres que recurren a ella para modificar su apariencia. Hoy, el servicio de las cirugías plásticas se ofrece como un acto heroico: la persona que se somete a estas prácticas, “demuestra su valentía por ser quien quiere ser”, o al menos: parecer lo que quiere parecer. Por ejemplo, advertimos todos los días que en el mundo del espectáculo, la gente de la comunidad burguesa y alguno que otro con recursos económicos para el mejoramiento de su apariencia, no se cuestionan si una modificación en su imagen a partir de cirugías plásticas puede ser perjudicial o traer consecuencias irreversibles. Vemos surgir personajes de los quirófanos como la estrella porno y diputada italiana Cicciolina, con sus implantes de silicón en los pechos de apariencia “natural” o la famosa coleccionista de arte exótico Jocelyne Wildestein (fg. 12), quien considera la cirugía plástica como una “lujosa prisión”.

²² LIPOVETSKY, Gilles, *op. cit.* p. 102.

²³ En MIRZOEFF, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, España, Paidós, 2003. p. 241- 242.



12. El antes y el después de Jocelyne Wildenstein, coleccionista de arte

En ámbitos diferentes, la cirugía estética se ha convertido en una práctica común. Una cirugía plástica llevó a la muerte a un mafioso y magnate de la droga para evitar ser detenido, el mexicano Amado Carrillo Fuentes, quien falleció en 1997 tras una operación que duró ocho horas. Un técnico en sistemas que se hace llamar *Stalking cat* (gato al acecho), alteró su apariencia por medio de distintos procedimientos y cirugías practicadas a lo largo de veinte años para hacerle honor a su pseudónimo (fg. 13). Este australiano, cuyo nombre es Dennis Avner, completó su *look*, tatuándose el cuerpo con rayas de tigre, se implantó colmillos de resina, dividió y afiló el resto de sus dientes, partió el labio superior, se alargó sus orejas, se aplanó la nariz y respingo la punta, se colocó implantes arqueados en la cara para moldear las facciones y varios *piercings* en el labio superior que simulan bigotes felinos.



13. Dennis Avner



14. Michael Jackson

El ejemplo de todos conocido, de quien podemos decir que es el “ícono” que simboliza a los cuerpos postmodernos y posthumanos es Michael Jackson (fg. 14, 15). Las abundantes operaciones de cirugía estética a las que se ha sometido (alrededor de 50) son testimonio del interés del cantante por esculpir su cuerpo y dar forma a su personaje. El cantante ha sido fuente de innumerables referencias para hablar de lo posthumano.



15. Michael Jackson

El artista Jeff Koons, lo retrató en una pieza de cerámica representándolo como a un dios con un mono en los brazos, de piel blanca y vestidos dorados (fg. 16). Koons, anunció que se trataba de un tributo a

Jackson en su lucha por conseguir la perfección de su cuerpo, que si bien no lo logró, sí consiguió una imagen fascinante.



16. Jeeff Koons, *Michael Jackson and Bubbles*, cerámica (106.7 x 179.1 x 82.6 cm).

Michael Jackson, hace evidente con su obsesión por “mejorar” su cuerpo, la “racialización” de los cuerpos (posthumanos), y enfatiza el sometimiento a los valores e imposiciones determinados por la colonización de la ideología blanca-americana (Que continuará mientras las corporaciones estadounidenses tengan la tecnología y el poder para dejar su huella cultural en el imaginario contemporáneo). Por ello no resulta sorprendente que la “cara ideal” para Jackson sea blanca. Pero este hecho se vuela aún más complejo, cuando Jean Baudrillard señala que: “Michael Jackson es un mutante solitario, precursor de un mestizaje

perfecto en tanto que universal, la nueva raza después de las razas.²⁴ El escritor Michel Houellebecq quien lo ha satirizado en su novela *Plataforma* lo dice de una manera más acertada:

Michael Jackson: ya no era ni negro ni blanco, ni joven ni viejo; en un sentido, ni siquiera era ya ni hombre ni mujer. Nadie podía imaginarse realmente su vida íntima; había comprendido las categorías de la humanidad corriente y se las había arreglado para dejarlas atrás. Por eso lo consideraba una estrella, incluso la más grande -y en realidad la primera- del mundo. Este *ir más lejos*, le convirtió en un monstruo, o, al menos en un fenómeno.

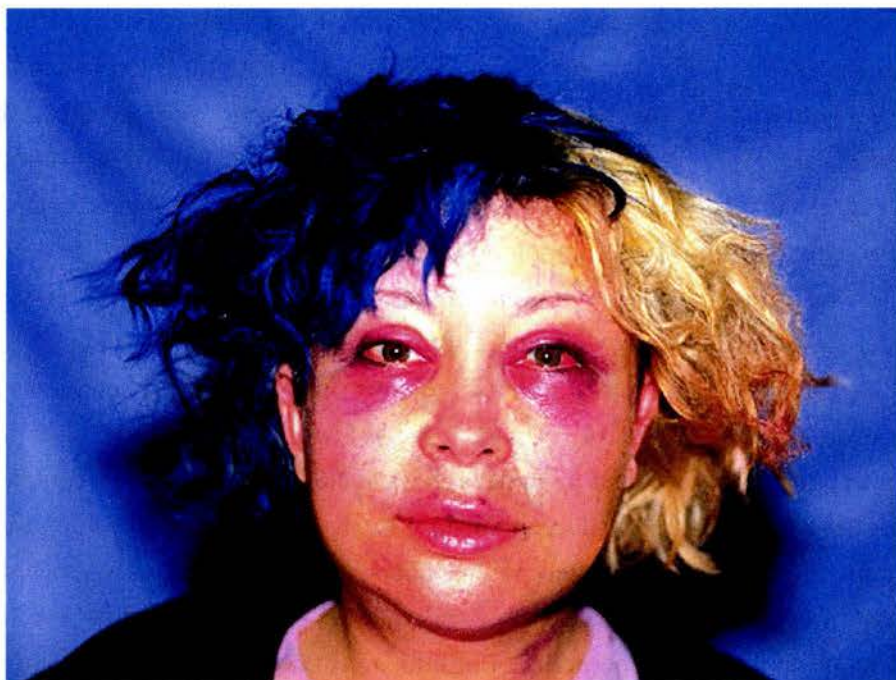
Así, Michael Jackson es un “guerrillero del aspecto”; una “víctima de sobredosis de bisturí”; un “mutante profesional” que busca tener el control pleno de su imagen, hasta moldearla a la medida de sus obsesiones, y, que anuncia el advenimiento de una nueva raza “hecha a mano”.

Mencionemos otro ejemplo para nuestra discusión, está vez dentro del ámbito artístico: Orlan (n. 1948), una artista francesa que desde 1990 se opera el rostro una vez al año. La obra total de “Santa Orlan” (como se autocanonizó heréticamente en 1971) se llama *Reincarnation of Saint Orlan* (1990-actualidad), comenzó cuando la artista a partir del programa de computador llamado “Morph”, combinó la imagen de su propia cara con las de la *Mona Lisa* de Leonardo, con una escultura anónima de *Diana* del Colegio de Fontainebleau, con *Europa* de Boucher, con *Venus* de Boticelli, y con *Psique* de Gérôme, para crear una nueva imagen de sí misma. Luego de modelar su rostro a partir del programa de computador, Orlan comenzó la composición en su misma fisonomía por medio de cirugías plásticas, convirtiendo así su cara en un “morfo” viviente.

Sus “actos-rituales con *copyright*”, dan cuenta de como la mujer, sobre todo, se convierte progresivamente en un *collage* de imágenes que han provocado críticas por parte de periodistas, feministas y críticos de

²⁴ BAUDRILLARD, Jean, *La transparencia del mal*, España, Anagrama, 1995, p. 27.

arte, más afiladas que el bisturí que divide la carne de su cara: “Todavía es bastante fea, y después de seis operaciones”; “su cara de dogo necesitaría algo más que la habilidad del bisturí de un cirujano para alcanzar el ideal griego de perfección”; “la artista escenifica la descabellada exigencia de una perfección física inalcanzable”; “no es más que un ejemplo particularmente triste de la obsesión francesa por la belleza femenina y el refinamiento”; “su definición del sometimiento al bisturí como «catarsis» no nos sorprendería en boca de una adicta a la cirugía estética”. La obra de Orlan, también ha sido interpretada como “un terror binario que se juega entre la misoginia, en la medida que critica el canon de belleza pero se somete al dolor de la cirugía para conseguir parecerse a tal idea de perfección estética”.



17. Orlan

Como muestran las imágenes de la artista, las críticas de sus detractores han resultado observaciones erróneas. En primer lugar porque

suponen que la artista pretende alcanzar el ideal de belleza impuesto por occidente; en segundo, porque conjeturan que si lo que busca Orlan es criticar a dicho ideal, habría una contradicción entre su crítica a la fantasía occidental sobre el cuerpo y su participación en las mejoras quirúrgicas destinadas a representar este cuerpo.

Orlan, justifica su trabajo diciendo que decidió reconstruirse quirúrgicamente a sí misma para acercarse y sabotear el ideal de belleza femenina impuesta por el arte occidental y criticar el papel de la mujer y su autorepresentación en el arte. Además, es claro que su obra recoge problemáticas más allá de lo artístico. Su rostro no es un simple receptáculo de la historia del arte, pues realiza sus elecciones siguiendo principios bien definidos: escogió la frente de *La Mona Lisa*, porque en su opinión, no es bella con relación al canon de belleza de nuestra época; la nariz de *Diana* (divinidad de la caza) «porque era una diosa agresiva y se negaba a someterse a los dioses y a los hombres»; la boca perteneciente a *Europa*, que representa para la artista un futuro incierto; el mentón de la imagen de *Venus* (diosa del amor) por significar la fertilidad y la creatividad. Orlan explica que construyó su retrato mezclando representaciones de diosas de la mitología griega; escogiéndolas, no por el canon de belleza que ellas representan, sino por sus historias, y estas representaciones de personajes femeninos han penetrado en su trabajo de manera simbólica.

¿Cuáles son las reales intenciones de la artista? Un primer punto a discutir que se genera a partir de las cirugías de Orlan, es el cuestionamiento al ideal de belleza de la sociedad actual y a los cánones establecidos por el mundo capitalista y los medios de comunicación que convierten el cuerpo, como vimos antes, en un objeto susceptible de redefinirse para acercarse a un ideal que no existe en la vida real (al menos no de manera perpetua). Por ello, su fin no es ser bella sino que al ser su trabajo una “obra procesual” busca evitar la perfección, lo estático y la certeza. Tampoco tiene nada contra la cirugía estética *per-se*. Orlan rechaza no la cirugía plástica como artificio sino los cánones de belleza impuestos a las mujeres por la publicidad (régimen que el mundo del

espectáculo y sus espectadores aceptan servilmente).



18. Orlan

Al igual que su compatriota Gina Pane (a quien revisamos en el primer capítulo) quien cortó su cara con una navaja de afeitar, Orlan revela un desinterés por los conceptos de belleza ideal y perfección

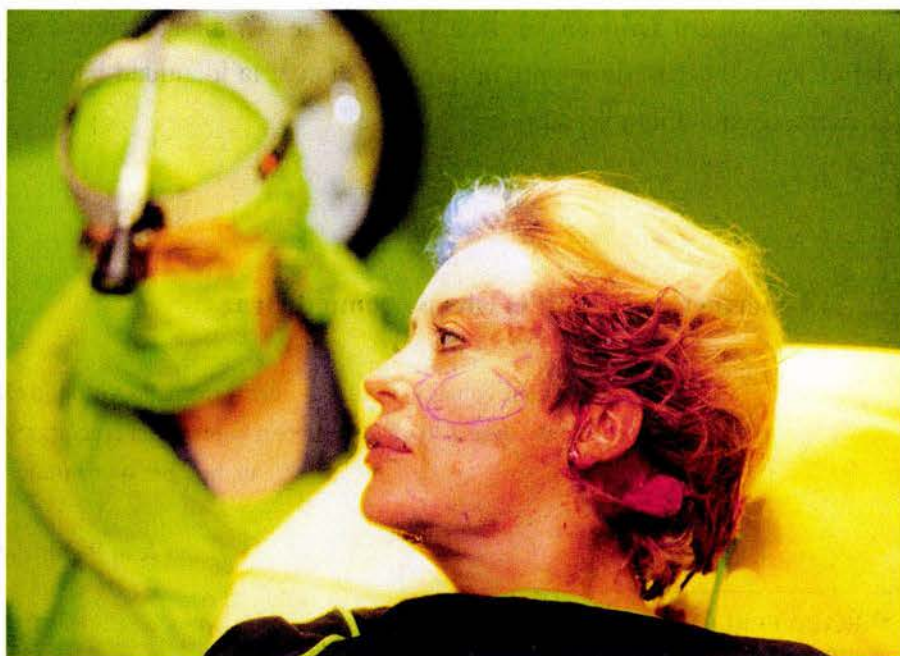
corporal sustituidos por una experiencia que la rescata de la tendencia general de ser absorbida por una imagen estática. Su cuerpo es un elemento de trasgresión social que subvierte el impacto de la cirugía plástica sobre el cuerpo de la mujer y su imagen, aplicándola a su propio cuerpo. También se hace evidente en la obra de Orlan, un planteamiento de carácter feminista sobre la dominación masculina. Las cirugías se realizan sólo con anestesia local -y se transmiten la mayoría vía internet-* para simbolizar cómo la mujer (“objeto violable”) puede utilizar la agresión del verdugo sobre sí misma, puede asimilar su propio cuerpo como un objeto dispuesto a ser maltratado y representar en cierto sentido la victoria sobre la violencia masculina, ¿Cómo?: ya no es un hombre quien la maltrata; sino ella misma. Ella es su propia creación, y quien toma la decisión de qué hacer con su cuerpo.



19. Orlan

* La visualización del cuerpo digitalmente, «transforma el cuerpo material en un medio visual» (Balsamo, 1992).

La identidad es otro asunto que Orlan pone en mesa de discusión. La artista explora los límites entre el “yo” y la imagen, entre sujeto y cuerpo. Las intervenciones quirúrgicas sucesivas en su rostro generan un cambio de identidad física y psicológica, un proceso de “re-diseño” del sujeto con un nuevo concepto de personalidad controlado por metáforas, no de lo profundo sino de la superficie (pues sin superficie, tampoco hay profundidad). La deconstrucción de la apariencia externa de un individuo rompe la estrecha relación entre imagen e identidad. Una persona en otro cuerpo es según los criterios sociales y legales, otra persona: es un sujeto “artificialmente reencarnado”. Como ejemplo, su próximo *performance*: construirse una enorme nariz maya en Japón, dará pie a un debate de orden judicial. Con la ayuda de una agencia de publicidad, Orlan adoptará un nuevo nombre y solicitará al procurador de la República Francesa que en su pasaporte figuren sus dos apellidos, pre y postoperatorios. Si no se resuelve el asunto, se llevará como otro acto performativo, a juicio.



20. Orlan, *Omnipresence*, 1993.

Con ello, Orlan pretende demostrar que la subjetividad no controla la imagen, sino al contrario: la imagen forma la subjetividad. Entonces ¿Quién es Orlan? ¿Hay una persona en su interior o es una superficie diseñada para atraer y atrapar al ojo? ¿Cómo comprender la relación entre la identidad personal y el cuerpo a la que alude Orlan? La artista nos hace observar que la identidad es un proceso que fluye constantemente, utilizando recursos físicos y psíquicos para crear un concepto del yo o los yoes, partiendo de una serie de posibilidades que son fractales y no lineales.

Por otro lado, la obra de Orlan, según la investigadora Echeverri Correa, “puede representar también, la angustia de la existencia del cuerpo, pues éste sigue siendo el lugar donde acontecen la vejez, la muerte y la enfermedad.” Dice que la artista: “al tratar de unir inevitablemente el arte con la vida, está moviéndose en el terreno de la muerte, una muerte implícita en el hecho de que su cuerpo sea abierto, exteriorizado no con fines médicos, sino con fines estéticos”.²⁵ La vida de Orlan está en juego en cada operación, pero posiblemente le reste importancia, pues ella misma ha dicho que ha donado su cuerpo al arte, y de cierta manera también su vida. Finalmente, Orlan contribuye a la definición del ser posthumano, un ser para el cual la identidad basada en el cuerpo es mutable y siempre en proceso.²⁶

C. El cuerpo transexual: el cuerpo como disfraz

“La revolución sexual al liberar todas las virtualidades del deseo, llevó al hombre a la pregunta crucial: ¿Soy un hombre o una mujer?”

Jean Baudrillard

²⁵ ECHEVERRI, Correa, Ana María, *Arte y cuerpo. El cuerpo como objeto en el arte contemporáneo*, Porrúa, México, 2003, pp. 126-127

²⁶ Cfr. *Ibidem*.

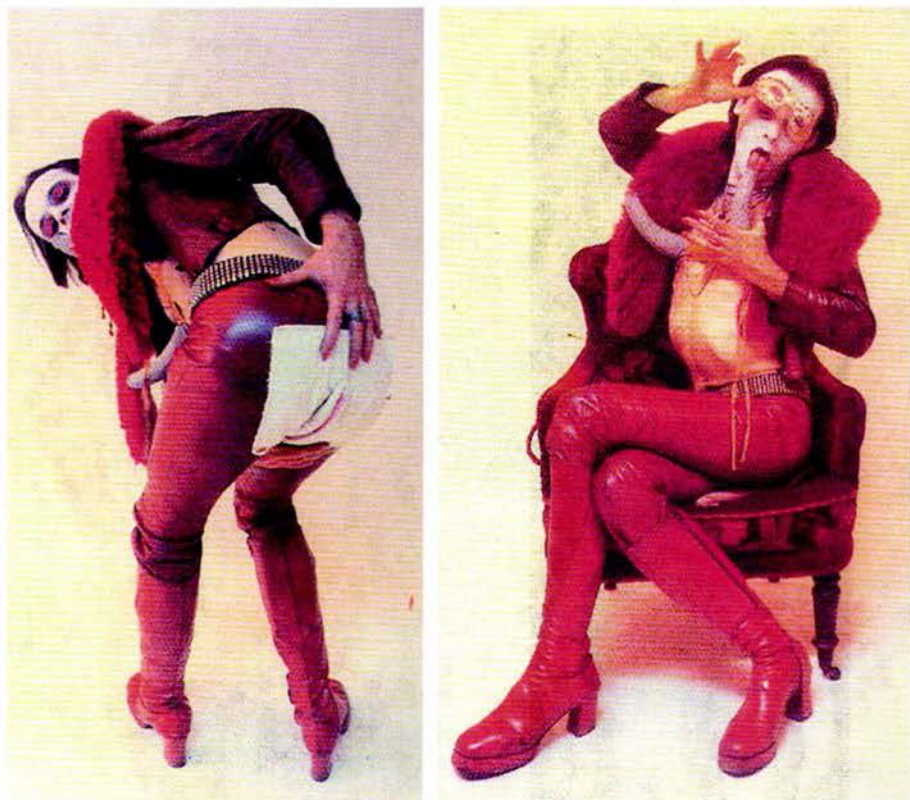
Hemos visto que las cirugías plásticas, en el caso de Orlan, convierten el cuerpo en un elemento de provocación moral, ética, artística y política, donde operan las nuevas tecnologías y las nuevas estructuras del pensamiento, al mismo tiempo que suceden todas las contradicciones de la cultura e identidad del hombre contemporáneo. Los límites entre los sexos se quebrantan. Orlan por ejemplo, dice que le gusta su sexo y no le interesa cambiarlo, aunque se considera a sí misma, como la primera transexual de mujer a mujer, y su trabajo podría definirse como "transexualismo de femenino a femenino". Resulta particularmente interesante el comentario de la artista francesa, porque si bien la cirugía plástica es requerida generalmente por mujeres, la cirugía de cambio de sexo es solicitada mayormente por hombres, aunque ambos persiguen el mismo fin: una expansión efímera y publicitaria del cuerpo.

Es importante señalar que la transexualidad es considerada, por muchos médicos, como una variación de la conducta sexual, pero también es un problema de género y más específicamente de identidad de género. Un transexual es una persona que se siente dentro de un cuerpo de otro género. Condición que se conoce como "disforia de género" (Hyde, 1994). Ante este desconcierto, algunas personas optan por cambiar la forma de su sexo, aunque el término "transexual" se utiliza tanto para la persona que decide someterse a operaciones quirúrgicas como para la que no. Generalmente, el candidato o la candidata a este tipo de operación se somete a una intensa evaluación y consejería psicológica, que no es para persuadir al sujeto de renunciar a su transexualismo sino para determinar la viabilidad del drástico e irreversible proceso de reasignación de sexo. La persona que entra en esta fase del tratamiento es llamado "transexual pre-operado". Tanto el paciente como el consejero psicológico deben estar convencidos de que la cirugía será provechosa y no dañina, ya que puede haber diversas situaciones traumáticas. Estos requerimientos están orientados a asegurar que aquellos individuos que modifican sus órganos sexuales no lo hagan por inestabilidad mental. Luego, sigue el tratamiento hormonal que gradualmente ayuda al transexual a adentrarse en su nuevo rol y

adaptarse a la sociedad en la que ella/él considera su lugar correcto. El transexual desaprenderá el rol que había tenido años anteriores, y como todo actor, deberá aprender a manejar su nuevo papel, a recitar las líneas, y tener que ser hombres o mujeres muy convincentes para con ellos mismos. Lo que no pueden hacer, a diferencia de los actores, es despojarse del vestuario y del disfraz, ya que éstos son sus propios cuerpos. Paradójicamente, el individuo que decide cambiar de sexo, se (re)introduce en un juego de comportamientos culturalmente predeterminados: juega a representar a un hombre o a una mujer. O puede suceder también, que un transexual de hombre a mujer post-operado se declare lesbiana, o, que un transexual de mujer a hombre se declare gay. Esta gama de orientaciones es posible debido a que la orientación sexual y la libido son diferentes al género de identidad. Mientras que la sexualidad de un individuo es frecuentemente expresada a través de su género, su sexualidad no está determinada por ello.

A mi parecer los transexuales dejan atrás una vida de engaño para entrar a otra. Por lo menos, así se percibe al revisar el trabajo, en tanto signo cultural, de artistas como Jüngen Klauke, quien se exhibe como un objeto sexual en un traje que exagera y parodia la transexualidad y el hermafroditismo. En su serie fotográfica llamada “*Transformer*” (fg. 21). Klauke actúa el “otro género” habilitando una íntima conexión entre los aspectos femeninos y masculinos para expandir los límites culturales. Si a Orlan no le gustaría cambiar de sexo a Klauke tampoco, pues, al representar otros roles, no busca ser una mujer ni ninguna otra persona sino, en sus propios términos: un “híbrido feliz”. Como también se concibe el cantante de *rock* Marilyn Manson que se apropio veinte años después de su *look* (fg. 22). Si bien, Klauke y Manson operan en ámbitos distintos y son de generaciones distintas, ambos son, como todos los travestis y transexuales: “tránsfugas del sexo”, así los llama Jean Baudrillard²⁷ y en términos de Omar Calíbrese, podemos decir que son seres neo-barrocos cuyo *look* erótico oculta la indeterminación genérica.

²⁷ BAUDRILLARD, Jean, *La transparencia del mal*, España, Anagrama, 1995, p. 27.



21. Jürgen Klauke, *Transformer (detail)*, 1973, 4 colour photographs, 120 x 100 cm

Benglis, es otra artista que realizó imágenes de ella misma en varios roles de género, en variedad de poses, disfraces, y diversos rangos de etiquetas culturales e identidades, mostrándose como un hombre en su automóvil o personificando el rol femenino sumiso, de sexualidad burlona, en situaciones de masoquismo o representa al mismo tiempo los lados sexuales masculino y femenino (fg. 23). El artista Paul McCarthy, al igual que Klauke, se exhibe como un objeto sexual travestido, con peluca rubia, maquillaje y bragas negras, creando una ilusión de si se está viendo la figura de un hombre o de una mujer: el engaño de seducir a través de una figura andrógina (fg. 25).



22. Marilyn Manson



23. Benglis

Andy Warhol también jugaba con su identidad y su apariencia (fg. 24), hasta el extremo de convertirse en un signo artístico. Se creó un personaje ambiguo de naturaleza preformativa, por el cual era imposible conocer al Warhol “real”. Para Baudrillard, Warhol sería la figura emblemática al hablar de los “travestis de la estética”, pues: “al igual que Michael Jackson, es un mutante solitario, precursor de un mestizaje perfecto y universal del arte, de una nueva estética para después de todas las estéticas. Al igual que Jackson, es un personaje completamente artificial, también él inocente y puro, un andrógino de la nueva

generación, una especie de prótesis de mística y de máquina artificial, que por su perfección, nos libera tanto del sexo como de la estética.”²⁸



24. Andy Warhol, *self-portrait in drag*, (detail) 1981, 11 x 8.5 cm.



25. Paul McCarthy, *Sailor's meat*, 1975.

Warhol, retrató, filmó y convivió con otros famosos transexuales, travestidos y *Drag Queens* y comentó que:

En 1967 las reinas rémoras todavía no eran aceptadas en los círculos establecidos por ser considerados parias con dientes feos, oliendo a sudor, usando maquillaje barato y ropa espeluznante [...] Pero junto con las drogas las reinas rémoras habían entrado en la vida ordinaria. Y la gente comenzó a identificarse un poco más con ellas viéndolas ahora más como radicales sexuales que como perdedores deprimentes [...] En

²⁸ Cfr. *Ibid*, p. 28

1968 se comenzó a aceptar a las reinas rémoras hasta que estuvieron por todas partes.



26. Candy Darling

Candy Darling (1948-1974), la reina rémora más sobresaliente del clan Warhol, expresaba que su pene era su único defecto, por lo que desafió su naturaleza corporal, consciente del dolor que ello inevitablemente conlleva (fg. 26). Darling como el resto de los transexuales trabajó insaciablemente su cuerpo para adecuarlo a una forma: a costa de sacrificios y penitencias constantes de esfuerzo,

excesivo ejercicio y remodelación en el gimnasio, y en el quirófano, donde retocaron y transformaron su carne.

Por su parte, la artista Nan Goldin (Washington DC, 1953) se ha ocupado desde los años 70, en registrar la vida privada de gente que la rodea: homosexuales, prostitutas, alcohólicos, drogadictos y de sus amig@s transexuales vestid@s y list@s para salir a escena, reflejando la admiración que siente por su descarnada sexualidad, al mismo tiempo que descubre y revela su vulnerabilidad (fgs. 27-30). Nicholas Mirzoeff, observó que Goldin ve a los travestidos, transexuales, homosexuales y bisexuales, como personas preparadas para experimentar con los roles del género como un «tercer género», como un grupo de vanguardia que traspasa las fronteras de la identidad.²⁹ Goldin misma dice que:

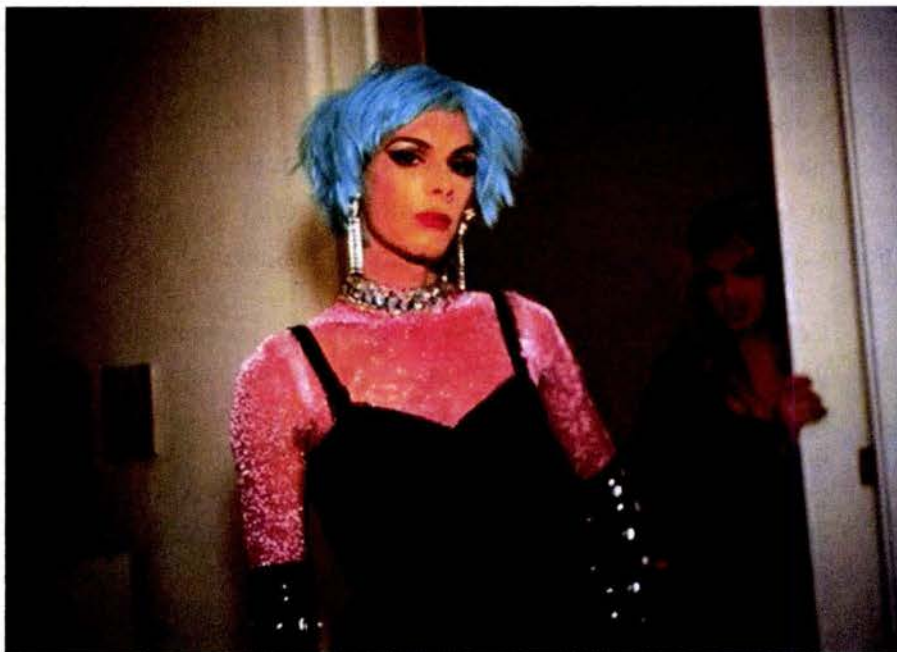
Como niños, estamos programados dentro de las limitaciones de las distinciones de género. Los niños son guerreros, y las niñas son lindas y educadas. Pero a medida que crecemos, surge una conciencia propia que entiende al género como una decisión, como algo moldeable. Uno puede jugar con las opciones tradicionales: disfrazarse, deambular en auto, la postura rígida o jugar en contra de los roles: desplegar la ternura o la dureza para contradecir los estereotipos, [...] he advertido que el género es mucho más profundo que el estilo. Más que aceptar la distinción de géneros, el punto es redefinir los géneros. Además de jugar con frases hechas, existe una decisión de experimentar las alternativas, aun hasta cambiamos de sexo, que para mí es el máximo acto de autonomía.³⁰

La llegada de la pandemia del SIDA -continúa Mirzoeff- dio un giro no deseado al papel de Goldin como testigo. Muchos de sus amigos que protagonizaban su trabajo, cayeron víctimas del virus como consecuencia de sus experimentaciones con las drogas y el sexo a lo largo de una década. Trágicamente, este camino no los condujo hacia la liberación

²⁹ MIRZOEFF, Nicholas, *op. cit.*, p. 124

³⁰ GOLDIN, Nan, *Balada para la dependencia sexual*.

como muchos esperaban, sino hacia la muerte.³¹ Y es que la vida que deciden adoptar los transexuales y los travestis es una vida en el límite, dura y siempre marginal, marcada por las drogas, el sexo, la supervivencia, la violencia y la omnipresente sombra de la muerte.



27. Misty and Joey at Hornstrasse, 1992.

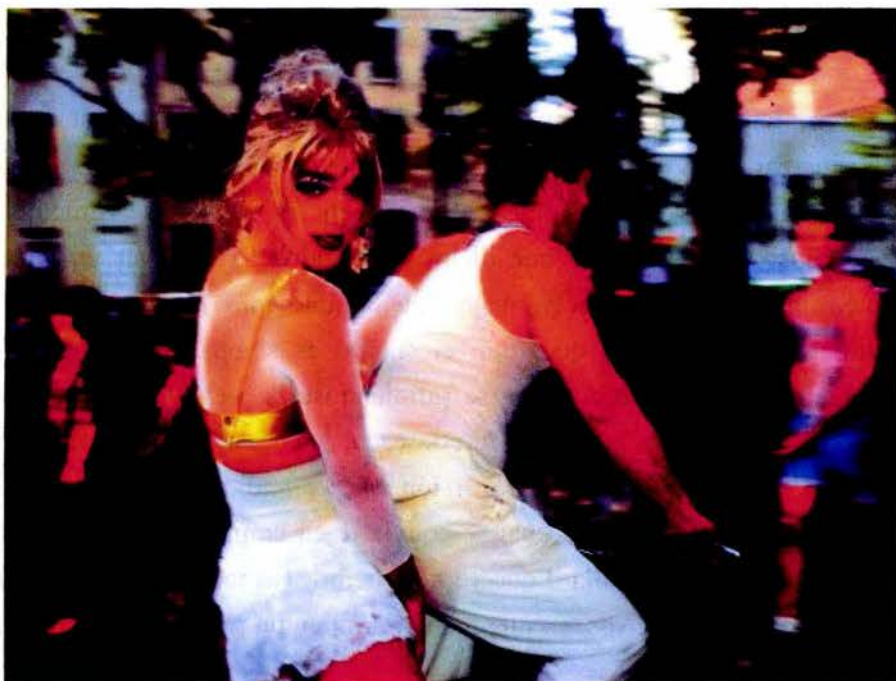
Baudrillard dice que lo transexual, al igual que la cirugía estética reposa sobre el artificio, sea éste el de cambiar de sexo o sólo aprender el juego de los signos gestuales e indumentarios, característicos de los travestis y que:

En ambos casos, operación quirúrgica o semiúrgica, signo u órgano, se trata también de prótesis y cuando (como ahora) el destino del cuerpo es volverse prótesis, resulta lógico que el modelo de la sexualidad sea

³¹ *Ibid*, pp. 128- 129

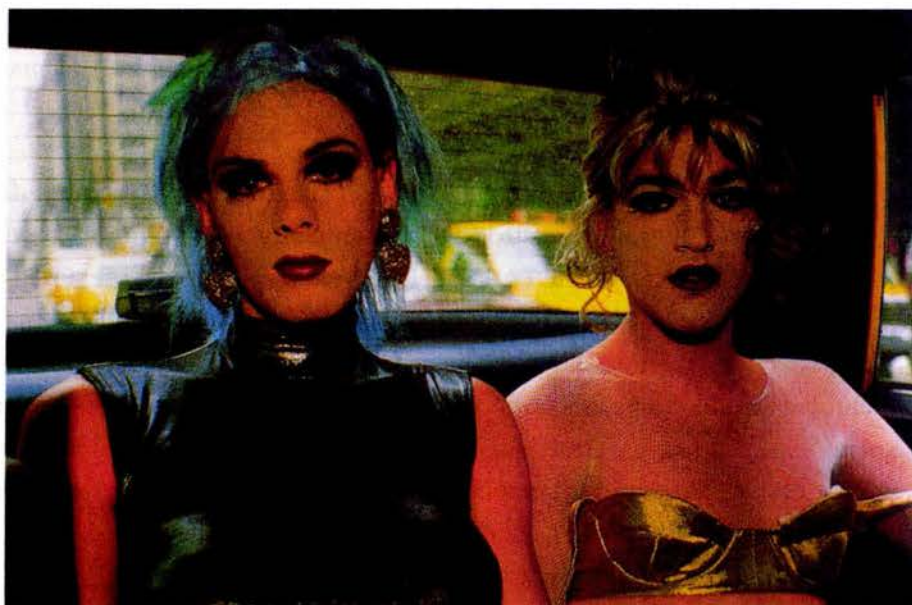
la de la transexualidad y que ésta se convierta por doquier en el lugar de la seducción. Los transexuales y los travestidos [...] viven unos signos exagerados, unos signos carnívoros de la sexualidad”.³²

Posiblemente, Baudrillard tenga razón, en cuanto a que el régimen del transexual sea la base de nuestros comportamientos, pues todo el mundo lo vive indiscriminadamente en la búsqueda de una identidad genérica y sexual cada vez con menos respuestas posibles. Pero, más allá de ello, la transexualidad acentúa las problemáticas actuales más inaplazables: identidad sexual, homofobia, discriminación, lucha de sexos, desigualdad social, crueldad y enfermedad. Además, los transexuales evidencian, como, el cuerpo es una pantalla donde se proyecta y refleja nuestro narcisismo: la idolatría del cuerpo joven, proporcionado, perfecto y el rechazo de la vejez y la muerte.



28. Nan Goldin, *Dye destruction*, 40 x 50.1cm.

³² BAUDRILLARD, Jean, *op. cit.* P. 26



29. Nan Goldin, *Misty y Paulette en un taxi, Nueva York, 1991*.
Fotografía en cibachrome. 76 x 101.5 cm.

Por otra parte, el cuerpo transexual es sometido a la “proporción ideal” que marcan los contenidos energéticos, las medidas, los números y las cifras, mediante diversas prácticas, abstinencias, esfuerzos y métodos caprichosos. Basta pensar que dicho ideal, tiende a imponer una línea determinada: la línea recta, justo aquella que más contraria es a la naturaleza corporal, ya que todo el cuerpo es sinuosidad y curva, su tendencia natural es a destensarse (aflojándose la piel y los músculos), venciendo siempre la vertical tan deseada.³³ Así, cada transexual busca un *look*, que satisfaga una extroversión sin profundidad, una ingenuidad publicitaria en la que cada cual se convierte en empresario de su propia apariencia. Dice Baudrillard que ya no tenemos tiempo de buscarnos una identidad en los archivos, en una memoria, ni en un proyecto o un futuro;

³³ APUD. PÉREZ Gauli Juan Carlos: *El cuerpo en venta: relación entre arte y publicidad*, España, edit. Cuadernos de Arte Cátedra, 2000, p. 63-78.

que necesitamos una memoria instantánea, una conexión inmediata, una identidad publicitaria que pueda comprobarse al momento.³⁴

La juventud, el estar en forma y la seducción física son valores cardinales que devienen en el superconsumo de productos farmacéuticos e inversiones desmesuradas en cuidados médicos, que no corresponden ni quiera a la idea del buen funcionamiento del organismo, sino para obtener la imagen más óptima, aunque siempre efímera.



30. Nan Goldin, Sin título

En nombre de ésta obsesión, por remodelar, reparar y mantener la anatomía, el campo médico ha multiplicado y mejorando sus quirófanos. Cada vez más personas se someten a una cirugía plástica o de cambio de sexo. Asimismo, numerosos enfermos ayudan a perfeccionar la técnica. De éste modo, la medicina se convierte, en vez de una ciencia sobre el hombre, en un saber anatómico y puramente fisiológico, que conceptúa el cuerpo como una máquina que hay que vigilar, controlar e impedir que se estropee.

³⁴ Cfr. BAUDRILLARD, Jean, *op. cit.*, p. 29

D. El cuerpo enfermo: Aditamento adverso

“Luchar contra el dolor con dolor”

Bob Flanagan

La implantación de prótesis, las cirugías plásticas o de cambio de sexo y las distintas enfermedades sexuales como el SIDA, han alterado profundamente la concepción del cuerpo, y, perturbado la manera de vivenciar la relación con los placeres en la vida social. Asimismo, señalan de manera abrupta, el límite de su condicionalidad como organismo viviente. Conjuntamente, y como condición de lo posthumano, el cuerpo ha sido fragmentado en sus elementos, resultando una colección de piezas sustituibles e intercambiables cuando no funcionan correctamente. Para ello, sus órganos esenciales son comprados, vendidos, y almacenados. En Estados Unidos, circulan revistas en forma de catálogo, donde se informa de los bancos de órganos, de sus disponibilidades y características.³⁵

Evidentemente, los transplantes de órganos son humanamente justificables, y gracias a ellos, diversas personas privilegiadas pueden continuar viviendo. Pero paradójicamente, se realizan: la venta ilegal de sangre; operaciones clandestinas en diferentes países subdesarrollados (cometidas a niños para extirparles órganos que se venden en el mercado negro del mundo occidental);* el comercio de fetos (descubierto en Europa en 1981) para la fabricación de productos de belleza; y, la piratería de numerosas investigaciones científicas. El asunto es que éste

³⁵ APUD. G. CORTÉS José Miguel, *op. cit.*, p. 39-51.

* Ejemplos de cómo las naciones pobres están convirtiéndose en verdaderos viveros de órganos de los países más favorecidos.

panorama nos lleva a preguntar que si todo en el cuerpo es fácilmente sustituible, si realmente de lo que disponemos es de una colección de órganos intercambiables ¿Qué podemos llegar a pensar que es el cuerpo?, ¿Un objeto del cual se sirve el hombre?, ¿Carne, huesos, y órganos, al servicio de la razón? Por otra parte, ¿Qué es un cuerpo enfermo?, ¿Qué significa el impacto de la tecnología sobre los cuerpos enfermos? y ¿Qué representa, esto para el arte?

Para reflexionar sobre estas cuestiones, apelemos al trabajo del artista Bob Flanagan (New York, 1952-1996), quien sufrió desde la infancia fibrosis quística del páncreas, una enfermedad hereditaria que afecta las glándulas, los pulmones (haciendo la respiración y la digestión enormemente difíciles) y los sentidos: gusto, oído, olfato, vista y tacto (que al artista le fueron reconstruidos tecnológicamente). Él, expone su cuerpo enfermo y maltrecho como algo que se rebela y le repugna; como carne sufriente y humillada por agresiones de todo tipo; como un objeto inestable y subyugado a cambios inquietantes.



31. Bob Flanagan, *Auto-erotic SM*, 1989.

En su *performance* “*Auto-erotic SM*”, de 1989, Flanagan se colocó cincuenta pinzas para ropa en diferentes partes del cuerpo, se cosió el

escroto con hilo y aguja y clavó la piel restante en una tabla de madera (fg. 31),* para averiguar las relaciones entre enfermedad y deseo, entre dolor y placer; así como las subversiones del sexo, del género y las experimentaciones del comportamiento de los enfermos.



32. Bob Flanagan *Visiting hours*, 1992.

Más tarde, en 1992, en el *performance*-instalación “*Visiting Hours*” (fg. 32), Flanagan transformó el espacio museístico en un hospital (un punto de encuentro entre la fibrosis cística, la medicina y el sadomasoquismo). La obra consistía en: una sala de espera para el público, un cuarto de enfermeras y una habitación para el propio artista. En la sala de espera se erigía un muro de cubos alfabéticos infantiles, que

* Presentado en el Santa Monica *Museum of Art* de California en 1992, y después en el *New Museum de New York*.

exhibían la iconografía personal de Flanagan: látigos, enemas, tanques de oxígeno y médicos. En las otras dos habitaciones se disponían otros objetos instalados: una camilla atestada de clavos, una jaula para aves, una caja de juguetes y una serie de videos que mostraban al artista en actividades sadomasoquistas. El artista yacía acostado en su habitación, vistiendo una bata y conectado a una bolsa de suero. Cada cierto tiempo era elevado por un mecanismo que lo sujetaba por los tobillos. Cuando colgaba al revés, su bata se deslizaba hasta cubrir su cara y revelar su delgada y frágil figura: Después, regresaba a su posición original. Los espectadores podían entrar y conversar con el artista.



33. *A scene from 'Sick,' the story of performance artist and self-mutilator.*

Las experiencias y vivencias de Flanagan, como las de su familia, y su compañera sentimental, colaboradora y *dominatrix*, Sheere, quedaron registradas en el documental: *"Sick: Life and death of Bob Flanagan,*

supermasochist”, del director Kirby Dick, que se presentó en el festival de cine de San Sebastián en 1997 (fg. 33-34). En el documental, puede verse que Flanagan reflexiona en temas como la enfermedad, la muerte y los límites de la creación artística. Hace referencia a una última *performance* de ultratumba que pretendió hacer: ésta consistiría en colocar una cámara en el interior de su ataúd para transmitir su descomposición por cable, pero que por muchas razones era muy complicado realizar. En varias de las escenas, Sheere aparece reprendiendo crudamente a Bob cuando éste se niega a someterse a sus juegos masoquistas por más tiempo. En el último tramo, Flanagan discute sobre si tenía algún sentido continuar con la grabación mientras él agonizaba, aunque finalmente estuvo de acuerdo en filmar hasta morir, incluso un momento antes de perder la conciencia lo ratificaba.



34. *A scene from 'Sick', the story of performance artist and self-mutilator.*

Al apreciar la obra de Flanagan, el cuerpo se presenta como un "aditamento adverso", y abyecto, que incuba tumores en silencio, reclama drogas, propaga virus y traiciona al alma negándose a continuar vivo indefinidamente. El espectador, pudiera experimentar en primera instancia, una sensación de decadencia y desmoronamiento; una reflexión sobre el deterioro, la pérdida y la vacuidad como aprendizaje de la nada; un recordatorio de la vulnerabilidad de la carne, y de todas las formas de lo excrementicio, lo podrido o el moho que ataca todas las formas de vida. Posiblemente, esto se deba a que el hombre, frente a la destrucción corporal, encuentra la parte de la realidad de la que tiende a huir: el deterioro, los malestares, la decrepitud, y la putrefacción. El individuo, delante del cuerpo enfermo o abierto, percibe su fragilidad y ello le aterroriza; es el temor de ver en peligro su seguridad y su concepción de la indivisibilidad del ser humano mediante la fragmentación y la descomposición. Sin embargo, la obra de Flanagan no persigue la crudeza sino el realismo, en todo caso, una mirada objetiva, aunque irónica, hacia su cuerpo como refugio de dolor y de placer. Advirtiendo que el hombre no es un mecanismo, ni la suma de un conjunto de órganos que funcionan bien, que el hombre no posee un cuerpo sino que él, es un cuerpo. Un cuerpo que experimenta la proximidad y el enfrentamiento entre el placer y el dolor, entre la vida y la muerte, que son siempre contradicciones irresolubles de la vida.

Por otra parte, advertimos que la obra de Flanagan, denuncia que junto con el ocioso (sujeto que no trabaja), el enfermo (objeto que ya no se ofrece a un trabajo) es considerado inmoral e intolerable, para una sociedad que asocia el "reposo" con el desperdicio, y donde la ausencia de los sujetos repercute en la multiplicación de las tareas de los demás. El abandono del trabajo es el sinsentido que hay que evitar a toda costa para que continúe el discurso de: "siempre hay algo que hacer", que incansablemente, articula, administra y asigna tareas. El moribundo es el *lapsus* de este discurso, la enfermedad lo instala en la "frontera extrema de la inacción": la más impertinente y la menos tolerable. El enfermo se convierte en un desconocido para los suyos, no se aloja en sus casas ni

sus pláticas, es desterrado de una sociedad que -conforme a antiguas utopías- limpia sus calles y sus casas de todo lo que parasita la razón del trabajo: los desechos, la delincuencia, las dolencias, la locura o la vejez. Se le aísla en una de las zonas técnicas y recónditas (hospitales, clínicas, sanatorios), donde nadie gusta, ni puede, adentrarse. La institución médica, las empresas especializadas y sus técnicos consagrados en la defensa de la salud y la limpieza, se hacen cargo no del individuo, sino de su mal. El enfermo, debe sobrellevar su padecimiento allí donde se la trata, donde arreglan y seleccionan a los que pueden reintegrarse a la superficie del progreso y a la cadena de la producción y del consumo. Tal vez, el exiliado vuelva a restablecerse. Si no, permanecerá como un objeto no significativo y “evasor” de sus obligaciones.³⁶



35. Bob Flanagan

³⁶ APUD. DE CERTAU Michel, *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 2000, pp. 208-209.

En este sentido, Flanagan denuncia la institución médica como una implantación perversa que busca controlar el cuerpo, que lo concibe como un volumen sin historia, y desarraigado de todo carácter espiritual; como un objeto científico y lingüístico, ajeno a la vida y la lengua cotidianas; y, donde se encuentra censurado e introducido en el silencio. Sus experiencias subvierten la imagen del impotente enfermo acurrucado en su cama de hospital, al manifestar de forma inusual, la conducta de los enfermos para sobrellevar su padecimiento; al exponer su situación con humor e ironía; al hablar abiertamente sobre sus deseos sexuales y exhibir públicamente sus prácticas de sadomasoquismo en una institución artística; al evitar estar subyugado a su enfermedad y someterla a su vida; y, al asumir el dolor como ejercicio liberador, que era equiparable -en palabras del artista- a la conquista del “placer absoluto”, del “orgasmo supremo”, de la intensificación de los sentidos, y no como escisión, ruptura, desgarró, desdén o caos. Finalmente, la muerte (considerada como un fracaso del combate médico y científico) que como lenguaje exótico o dialecto extraño, le resulta difícil expresar a Flanagan, y al respecto, sólo permanece callado.

3

SOBREPASANDO LA BÁSICA CONDICIÓN CORPORAL

A. El cuerpo clonado o la reiteración de uno mismo

“Mi patrimonio genético ha sido fijado de una vez por todas cuando un determinado espermatozoo ha encontrado un determinado óvulo. Este patrimonio supone la fórmula de todos los procesos bioquímicos que me han realizado y que garantizan mi funcionamiento. Una copia de esta fórmula ha sido anotada en cada una de las decenas de millones de células que hoy me constituyen. Cada una de ellas sabe cómo fabricarme; antes de ser una célula de mi hígado o de mi sangre, es una célula de mí. Así, es teóricamente posible fabricar un individuo idéntico a mí a partir de una de ellas.”

A. Jacquard

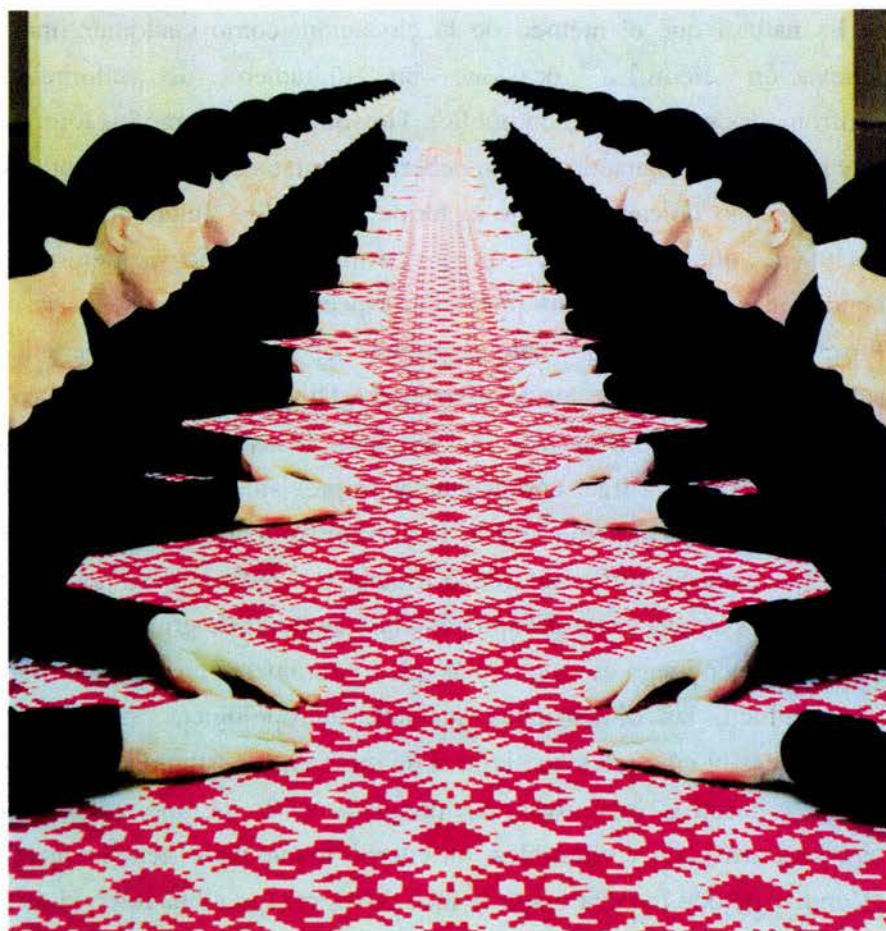
En el capítulo anterior, se expusieron las prácticas inaugurales que anuncian el cuerpo post-humano, un cuerpo mutable y procesual. Si para Linda Kauffman se puede hablar de posthumanismo desde el momento en que el cuerpo ha sido modificado en su naturaleza, para el historiador Francis Fukuyama, el cuerpo post-posthumano es algo que apenas está por generarse como consecuencia de los avances de la clonación y el diseño genético. En éste último capítulo abordaremos las formas más extremas, hasta el momento, con que el cuerpo es intervenido por el desarrollo tecnocientífico o modificado por los precipitados avances biotecnológicos, y observaremos cómo, éstos sucesos y fantasías, llevan a algunos artistas a representar y vislumbrar, un futuro con multitud, tanto de oportunidades, como de peligros.

Por primera vez, en la historia del hombre, es posible realizar copias genéticamente idénticas a partir de un mismo ser vivo con el método de la clonación. En febrero de 1997, el doctor escocés Ian Wilmut anunció que, junto con su equipo de investigación del Instituto Roslin, había clonado con éxito una oveja a la que llamaron “Dolly” (que nació en 1996). Además, otros grupos de científicos han clonado también cabras, vacas, ratones y cerdos. El científico italiano Severino Antinori pretende ser el primero en clonar seres humanos. Estos sucesos han generado disputas y provocado el rechazo instantáneo por parte de grupos religiosos, políticos y científicos, debido a los múltiples problemas técnicos (ya que se podrían generar numerosos abortos y malformaciones en los cigotos o embriones que fueran involucrados) y éticos, por la falta de razones médicas o sociales que justifiquen la clonación de individuos. A pesar de ello, en el año 2001, la empresa privada de biotecnología estadounidense *Advanced Cell Technology* (ACT) sustituyó el núcleo del óvulo de una mujer por el de una célula de otra persona, con lo que lograron “clonar” con éxito el primer embrión humano. La empresa aduce que no se propone producir una criatura completa, sino utilizar los embriones como bancos de células madre para tratar enfermedades como diabetes o *parkinson* y obtener tejidos sólo para reparar órganos enfermos. Acredita que no tiene la intención de crear clones humanos sino desarrollar tratamientos contra enfermedades; y que, desde el punto de vista biológico y científico, los productos que están desarrollando no son personas sino células vivas.

Por otro lado, investigadores en contra de la clonación humana, afirman que si esos nuevos embriones se implantan en el útero de una mujer, pueden llevar a término la creación de una copia perfecta de otra persona; y califican estas prácticas como “criminalmente irresponsables”; e insisten en que se desista de la implantación uterina, pues los productos podrían abortarse y los que logren nacer, correrían alto riesgo de presentar malformaciones. Frecuentemente, los animales con los que se experimenta son sacrificados para evitarles sufrimiento, lo cual, representaría un final trágico en caso de seres humanos.

Es natural que el método de la clonación, como cualquier tipo de innovación científica, ocasione un sinnúmero de valoraciones confrontadas entre la opinión pública. Hay quienes celebran los logros de éste método, impugnando que no debería juzgarse con criterios morales o sociales, sino únicamente bajo criterios científicos, fantaseando con el hecho de que se podría, con los avances genéticos, mejorar las condiciones de vida de una población específica, procrear seres de una forma de selección no natural, libres de enfermedades genéticas, seleccionar el sexo, el color de ojos y piel (¿Utopía fascista?). Otros no se expresaran tan optimistas, pues la superación de las condiciones naturales de selección podría traer consecuencias imprevisibles y parafraseando a Goya, los afanes extremos de la perfección producen monstruos. Hay también quienes manifiestan miedo irracional o rechazan esa posibilidad porque tales avances se contraponen a las creencias de grupos religiosos. Lo que está en juego es mucho más que lo puramente científico o moral; son también, las dimensiones sociales, antropológicas, psicológicas, económicas, y culturales que la idea de un cuerpo posthumano conlleva. Lo que a nosotros nos corresponde preguntarnos es: ¿Cómo repercute, en términos artísticos y culturales, un cuerpo manipulado genéticamente?, ¿Cómo y de qué manera opera la idea de un cuerpo clonado en el arte y cultura?

Desdeñemos antes que nada, la visión simplista de clonar seres como Mozart o Einstein, pues, un individuo, no es lo que es en función de sus genes; es sus genes y sus circunstancias, tanto culturales, como sociales, o, geográficas, etc. Hasta ahora, no muchos artistas han abordado el tema de la clonación de manera directa, sin embargo, la pieza de la artista alemana Katharina Fritsch, que se titula: *Tischhegesellschaft* o *Company at table*, (fig. 36), nos servirá para ejemplificar la idea de un cuerpo clonado, en tanto figura imaginaria que, como la imagen en el espejo, obsesiona al sujeto como su otro. En esta instalación, a partir de un mismo molde, se expande a lo largo de una mesa, un conjunto de personajes en una posible “reunión sin sentido”.



36. Katharina Fritsch, *Tischhegesellschaft*, (*Company at table*),
1998, polyester, 1.4 x 16 x 1.75 cm.

Si un individuo es entregado a la multiplicación serial, como sucede en esta pieza, y, como virtualmente ocurre con la clonación humana, habría que recordar lo que Walter Benjamín dijo acerca de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica: Lo que se disipa en la obra reproducida serialmente es su aura, esa cualidad singular del aquí y del ahora que adopta en su destino ineludible de reproducción, una forma política. Eso por un lado, y por otro, se pierde el “cuerpo original”, pues la clonación permite una generación de seres idénticos que ya jamás podrán remitirse a un origen. En sí, la fantasía de la clonación humana,

representa el ego de duplicarse y reiterarse a sí mismo hasta el infinito; simboliza el sueño de una “gemelidad eterna”, por ser una forma de reproducción asexual que permite prescindir del otro y pasar del mismo al mismo.³⁷ Además, un individuo no sólo querría clonarse a su imagen y semejanza sino replicarse en una “versión corregida”. Para ello, la ingeniería genética posibilitará el diseño de criaturas con el sexo, color de ojos o piel, que se desee. Podemos pensar innegablemente, en un negro versión blanca, en un blanco versión latina, en un latino, versión oriental o en un oriental versión negra. Acontecimiento que ya sucede con el mestizaje de razas y culturas, la diferencia, radicaría en la inmediatez y la posibilidad de crear seres “genéticamente neo-barrocos”. Por ahora, continúan las dudas sobre la posibilidad real de duplicar o diseñar un individuo. Pero todos, tenemos la ligera sospecha de que un día no muy lejano se realizaran triunfalmente.

B. El cuerpo genéticamente neo-barroco

“Re-crear la carne, nuestro cuerpo
a imagen y semejanza de nuestros deseos”

Jesús Palacios

El diseño genético, representa tanto un cambio sustancial para la estructura genética del cuerpo, como para toda la estructura cultural de nuestra época. Los paradigmas históricos que fundamentan la definición

³⁷ APUD. Baudrillard, Jean, *La transparencia del mal*, España, Anagrama, 1995, p. 123-133.

biológica del hombre, en cuanto ser que nace, crece, se reproduce y muere, vuelven a ser replanteados a la luz de la ingeniería genética, pues las concepciones establecidas acerca de la raza, el sexo o la edad, consideradas naturales o biológicamente determinadas, sufrirán radicales alteraciones. Por grande y arcaica que parezca la incertidumbre humana a la manipulación del cuerpo y otros organismos, cuesta justificar, por qué habría que poner en el laboratorio los límites que ya se abolieron en el quirófano. Los científicos aseguran que estos procesos no son más que pequeñas incorporaciones a procedimientos ya existentes. Aunque esto sea verdad, todo parece haber cambiado en el plano conceptual. ¿Dónde se encuentra ahora, el límite entre los humanos, los animales y los vegetales?



37. Thomas Grünfeld Izq. *Giraffe*, 2000, taxidermia, 210 x 130 x 80 cm.
Der. *Ñandú* 1994, 120 x 70 x 30 cms.

Algunos investigadores en Corea, pretendieron en el verano del 2002, llevar a cabo el proyecto de crear especies cruzadas de embriones, combinando DNA humano con óvulos de vaca;³⁸ los experimentos se suspendieron debido a protestas. Si “Dolly” sólo es una gemela idéntica a su clon, estos seres serían algo más: no son ni vacas, ni humanos, sino un híbrido de ambos. ¿Qué seres nacerán con la mezcla de diversos animales o la combinación de genes humanos y animales o vegetales? La serie de animales fantásticos llamada “*Misfits*” (fg. 37), del artista alemán Thomas Grünfeld, nos da una idea de nuevos organismos producidos con los adelantos de la ingeniería genética. Con ayuda de la taxidermia, ensambla distintas partes de animales para crear nuevas quimeras que parecen haber salido galopando de los laboratorios. La exactitud de las proporciones y la manera familiar en que los “*Misfits*” se dispersan por el espacio de exhibición, sugieren que sólo permanecen ligera y perturbadamente, alejados de la realidad.

Con una tecnología que pudiera modificar sustancialmente la especie humana, nos enfrentaríamos a verdaderos problemas, sobre todo porque la biotecnología está incorporada, como todo, a las reglas del capitalismo y la política. De ello se habla en dos películas de ciencia-ficción: “*Gattaca*” y “*X-men*”. *Gattaca* es un *thriller* sobre la vida metamorfoseada por los avances científicos. El director Andrew Niccol muestra un futuro (que hoy en día está siendo ya una realidad), donde la problemática sobre quién controla el material genético no será política, sino económica. En Estados Unidos, las compañías *high-tech* han vislumbrado la manipulación genética como un gran negocio en un futuro próximo; por su parte, los científicos ambicionan que sus deseos se manifiesten en el mundo, y será difícil persuadirlos para que no los vayan a consumir. En la película *X-Men*, mutantes involuntarios, que sufrieron una alteración genética, deben aprender a vivir con las muy particulares manifestaciones de unos cuerpos que los dotan de fuerza y belleza especiales. Son criaturas insatisfechas que reniegan de la naturaleza que

³⁸ *Wall Street Journal*, 19 de marzo del 2003.

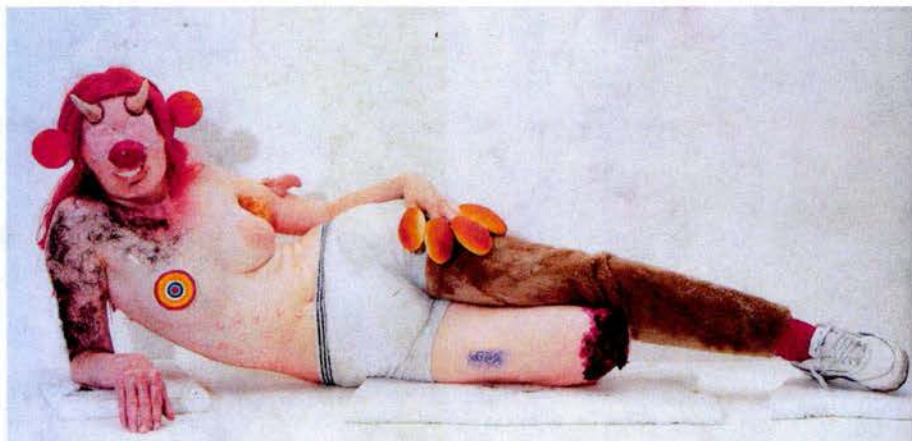
le ha impuesto un dios adicto a la uniformidad y que subvierte las condenas del código genético. El que muta es materia de rechazo y alienación: Los *x-men* simbolizan “el otro” de una sociedad excluyente, donde son considerados despreciables minorías. El ciudadano no acepta al mutante, lo mira a través de una extraña sensación que combina la envidia con la incompreensión. Son palestinos en Israel, irlandeses en Londres, mexicanos sin pasaporte en la frontera yanqui.



38. Nightcrawler y Mystique. Personajes de la película *X-men*.

También, la pieza “*Sibylle*” (fg. 39), del artista Olaf Breuning, sugiere el triunfo de los avances genéticos. ¿De qué manera? Las “sibilas”, en la mitología griega y romana, eran mujeres a las que se les atribuía el don de la adivinación y que, inspiradas por el dios Apolo, entraban en trance para revelar el futuro a los hombres. Se cree que la sibila Herófila, fue

quien profetizó la guerra de Troya; la sibila Eritrea, revela a Eneas su glorioso futuro para fundar Roma. La sibilas personifican la perspicacia, intuición y sensibilidad femeninas para prever las situaciones de la vida; sin embargo la sibila de Cumas comete un fallo decisivo: su ansia de vivir eternamente le llevó a pedir a Apolo tantos años de vida como granos de arena pudiese encerrar en su mano; pero olvidó precisarle cómo debían ser esos años, y tras el periodo normal de desarrollo humano, comienza a envejecer de manera excedida. A los cuatrocientos años, arrugada, cansada y aburrida, articuló la frase: «quiero morir», pero hubo que repetirla otros trescientos años más, hasta el día de su muerte.



39. Olaf Breuning, *Sibylle*, c-print on aluminium, laminated, 122 x 155 cm.

La “Sibila” de Breuning, parodiando a las modelos de revista; devela que si la sibila de Cumas, hubiese vivido hasta nuestros días, no se lamentaría más, pues la biomedicina promete prolongar la vida a niveles de longevidad hasta hace poco inimaginables; y, la neurofarmacología y la neuropsiquiatría controlan los procesos neuroquímicos que causan depresión, ansiedad o tristeza. “*Sibylle*” descubre las identidades permanentemente parciales del post-humano; refleja demasiadas incapacidades y al mismo tiempo, dudas sobre las definiciones clásicas

de los órdenes sexuales. La ingeniería genética por su parte, pretende la optimización y el mejoramiento tanto físico como intelectual, y posibilitará la modificación de la información contenida en una unidad genética que regula el color de los ojos, el cabello, la piel o el envejecimiento; los antecedentes diabéticos o cancerígenos, las funciones sexuales y en general, las posibilidades mismas de la vida, implicando con esto: "el fin de la especie humana tal como la conocemos"³⁹ según dice, Francis Fukuyama.



40. Matthew Barney, *Cremaster 4: Valve*, 1994.

El artista norteamericano Matthew Barney (n. 1967) quien primero estudió medicina, practicó *foot ball* americano y fue modelo, también ha representado, seres híbridos que parecen haberse transportado de la mitología clásica a las actuales fantasías genéticas: desnudos mutantes, elegantes androides, sátiros de piel rojiza, y otras criaturas improbables. En su video "*Cremaster 4: The Lonughton Candidate*," un sátiro del

³⁹ FUKUYAMA, Francis, *op. cit.* 2002.

“dandified” (figs. 40-41), elegantemente vestido, con las orejas puntiagudas, alude, conjuntamente, temas como la identidad y energía sexual, el cuerpo metamorfoseado, lo híbrido y lo andrógino; refleja el proceso ambiguo y siempre doloroso deseo de mutar, cambiar a pasos veloces y en direcciones distintas a las que impone la naturaleza. Si bien, el diseño genético se centra en las fallas del cuerpo (pues ve en él un borrador para rectificar las deficiencias de la evolución natural), lo esencial del hombre ya no vendrá constituido por su invariable naturaleza heredada, sino que puede ser transformado en una entidad con propiedades superpuestas que nunca jamás existieron antes.



41. Matthew Barney, Cremaster 4: *The Loughton Candidate*, 1994, fotografía a color, 50 x 45 cm.

El título anatómico de la serie de videos⁴⁰ de Barney, se refiere al músculo “cremaster” del que los testículos se suspenden. Dicho músculo,

⁴⁰ La serie de videos “Cremaster”, se compone de una serie de cinco videos que realizó el artista, durante ocho años y en forma no sucesiva: Cremaster 4: “*The Loughton Candidate*”, 1994; Cremaster 1: “*Goodyear*”, 1995-96; Cremaster 5: “*The Queen of Chain and their Goddess*”, “*Giant, and Magician*”, 1997; Cremaster 2: “*Gary Gilmore*”, 1999; y Cremaster 3: “*Entered Apprentice and Hiram Abiff*”, 2002.

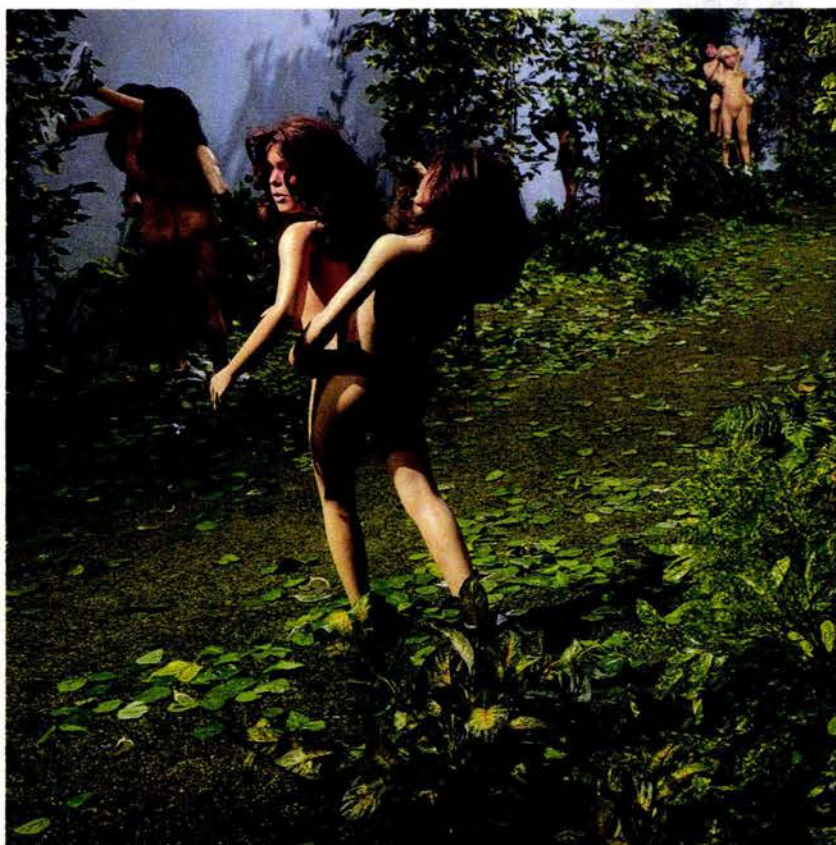
levanta y desciende el sistema reproductor masculino, controla la temperatura y en caso de frío o miedo los retrae al interior del cuerpo. Es el único músculo que el hombre no puede controlar porque reacciona a estímulos-reflejos externos. A Barney le interesan estos diferentes mecanismos biológicos del cremaster, en tanto sistema cerrado y autosuficiente, para explorar la indeterminación sexual, la formación de los órganos reproductores durante la gestación, lo embrionariamente humano, lo marginalmente humano, lo socialmente humano, lo indispensablemente humano, y la redefinición de lo humano.



42. Jake & Dinos Chapman, *Zigotic Acceleration, Biogenetic, de-sub-limated libidinal model*, 1996, fibra de vidrio, resina, pintura y cabello artificial.

Otros artistas, fascinados por los avances en las investigaciones genéticas, son los hermanos Jake y Dinos Chapman. Las figuras realistas a tamaño natural que modelan en resina sintética y fibra de vidrio son

hermafroditas que acumulan todas las extravagancias genéticas imaginables: cuerpos unidos anatómicamente en agrupaciones anómalas: hasta 21 niños desnudos unidos como un muégano que multiplican las más absurdas variaciones de brazos, piernas y troncos. Los elementos de unión son anos, vaginas o penes erectos, que ocupan el lugar de la nariz, las orejas o la boca. Estas criaturas, producto de una convulsión interna, no son seres clonados sino combinaciones genéticas únicas que se niegan a su reproducción,⁴¹ ya que la misma multiplicación de sus órganos sexuales excluye estos cuerpos jóvenes de todo principio de procreación.



43. Jake & Dinos Chapman, *Tragic anatomies*, 1996, instalación., resin, paint.

⁴¹ APUD. GROSENICK, Uta y RIEMSHNEIDER Burkhard. *Art now, 137 artistas al comienzo del siglo XXI*, Taschen, 2002.

En “*Tragic anatomies*” (1996), grupos de maniqués de niños adheridos se deleitan en un escenario de plantas de plástico y material sintético, evocando los catastróficos resultados de una malévola experiencia genética (fg. 42). Es una interpretación irónica de “El Jardín del Edén”, que curiosamente se asemeja más a “El Jardín de las delicias” de Geronimus Bosc.

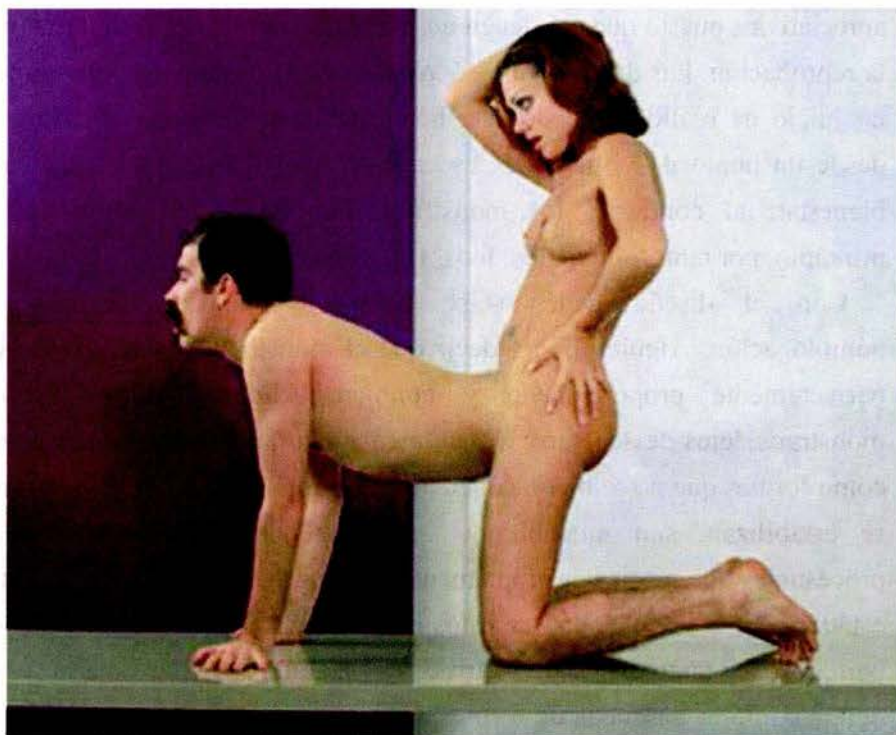


44. *Doggy*, 1996, 82 x 65 x 60 cm.



El artista Paul Smith (British, n. 1969) tiene una pieza llamada “*Doggy*” (fg. 45) muy parecida a la pieza también llamada “*Doggy*” (fg. 44) de Jake y Dinos Chapman, que son dos personajes unidos a manera de “centauro”, que representan transgresiones anatómicas que aluden a la

inestabilidad, vulnerabilidad y mortalidad, a lo abyecto y a la suciedad; así como a dualismos aparentemente incompatibles como violencia y humanidad, monstruosidad o perversidad y normalidad.



45. Smith, Paul: *Doggy*, *Photo assemblaje*.

Toda esta proliferación biológica que nos muestran Thomas Grünfeld, Olaf Breuning, Matthew Barney, Jake y Dinos Chapman y Paul Smith, desconciertan y ejercen una inconfesable fascinación. Todos sus “monstruos contemporáneos” representan no tanto lo sobrenatural o lo fantástico, sino, el exceso físico y morfológico, la irregularidad y la desmesura. Si pensamos que, la “perfección natural” es considerada como una “medida media”, entonces, lo que sobrepasa sus límites es imperfecto y anómalo. Estos, como todos los grandes prototipos de monstruo (como el minotauro, el centauro o el cíclope) en cualquier

descripción desde la antigüedad hasta nuestros días, son siempre seres anormales, y generalmente se les asocia con lo negativo.

Las sociedades muy normalizadas y normalizadoras, establecen usualmente unas homologaciones entre diversas categorías de valor: ética, estética, morfológica y tímica. Las dos primeras, son categorías apreciativas, puesto que contienen un juicio que implica el asentimiento o la reprobación. Las dos segundas, son categorías constativas, pues emiten un juicio de realidad. Según ésta homologación, lo que es armonioso, desde un punto de vista físico, es también bueno, bello, y portador de bienestar; al contrario, los monstruos, que son seres deformes en principio, por tanto, son malos, feos, y disfóricos.

Con el diseño genético se darán también, mutaciones de homologación. Alguien podrá decir que el monstruo contemporáneo es perfectamente proporcionado y también bello. Pero los nuevos monstruos, lejos de adaptarse a cualquier categoría de valor, se presentan como formas que no se bloquean en ningún punto exacto del esquema, no se estabilizan, son mudables e inestables. Por tanto, son formas procesuales que no tienen propiamente una forma determinada, sino que están en busca de ella. Ya que estos monstruos son “genéticamente neo-barrocos”, en tanto que lo neo-barroco en palabras de Omar Calabrese, se define como la búsqueda de formas en la que se produce una pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada, a cambio de la inestabilidad, la polidimensionalidad, la mudabilidad y la mutabilidad.⁴² En este sentido, mientras que todo fenómeno clásico procede por mantenimiento del sistema frente a las más pequeñas perturbaciones, todo fenómeno “barroco” procede por desestabilización y degeneración de un sistema ordenado.

⁴² Cfr. CALABRESE, Omar, *La era neo-barroca*, Cátedra, España, 1994. p. 207.

C. El cuerpo robotizado

"La nueva tecnología engendra al nuevo hombre".

Marshall McLuhan

"El límite entre ciencia-ficción y realidad no es más
que una ilusión óptica"

Dona Haraway

Hemos visto, que se puede hablar de posthumanismo desde el momento en que el cuerpo ha sido modificado en su naturaleza. Pero también, el cuerpo post-posthumano es algo que se genera como consecuencia de los avances biotecnológicos, principalmente la clonación y el diseño genético, temas que ya discutimos. Ahora, nos ocuparemos del cuerpo post-humano como objeto de diseño invadido por la tecnología: la mezcla de lo orgánico con lo inorgánico.

Aunque la tecnología ha estado emparejada a la evolución del hombre en su historia, no hace demasiadas décadas que, ésta, está en íntima relación con el cuerpo humano. Hoy, no sólo existe una correlación hombre-máquina, como lo sería un humano usando una herramienta, sino que las nuevas prótesis cibernéticas han dado origen a una progresiva simbiosis entre el cuerpo y la máquina que se va abriendo paso en el organismo. El hombre construye artefactos, instrumentos y máquinas con las que termina fusionándose y automatizándose cada vez más: el cuerpo se va "robotizando". Vaughan personaje del film *Crash* de David Cronenberg, asegura que lo que tenemos enfrente es: "la remodelación del cuerpo humano mediante la tecnología". Pero no siempre ha sido así. En los marcos humanísticos convencionales tecnología y cuerpo humano

parecieron términos opuestos (ya que en la mayoría de las ocasiones la tecnología se utiliza con fines militares para explotar el ambiente natural o se dispone como instrumento para la manipulación del ser humano). Las máquinas y las prótesis que simulan funciones biológicas, eran entendidas como “algo” que se contraponía a la esencia de lo humano. Pero en la posmodernidad éstos se hallan estrechamente ligados.

La ciencia ficción, producto de la Revolución industrial, contribuye a desvanecer toda mirada de disgusto, miedo y repugnancia por los cambios inducidos en el propio cuerpo, por influencia de la tecnología, para por el contrario, atender la necesidad de controlar y mejorar al ser humano y sus condiciones de vida a través del conocimiento científico y su aplicación. En nuestros días, la unión cuerpo y máquina es real y tangible. Parece que los acercamientos a lo humano se alejan de lo que conocemos como “natural”, pues no existe un cuerpo puramente natural, y el hombre va perdiendo sus condiciones para encajar en esta definición bipolar que lo separaba de las máquinas. Es decir, el cuerpo es concebido como una especie de “máquina de sangre caliente” cuyas piezas pueden ser reemplazadas por órganos electromecánicos o dispositivos electrónicos. La tecnología, en la cultura postmoderna, ya no se entiende como antítesis del organismo o de los valores humanos, sino como prolongación de lo humano. Teóricos como McLuhan o Baudrillard conceptúan la tecnología como parte o extensión del cuerpo, formando un circuito integrado, dando lugar a una nueva criatura híbrida. Las nuevas máquinas, pantallas interactivas, videocámaras, televisores, computadoras, teléfonos celulares, al igual que las prótesis como los lentes de contacto o los estimuladores cardíacos, parecen estar integradas al cuerpo.⁴³

Si la prótesis habitual, era mecánica y servía para la reparación o reemplazamiento de un órgano desfalleciente, la prótesis de vanguardia tiende a fusionarse con el sistema nervioso, creando un vínculo absolutamente inédito entre la tradicional dicotomía cuerpo/mente que se

⁴³ BAUDRILLARD, Jean, *La transparencia del mal. Ensayos sobre fenómenos extremos*, Barcelona, Anagrama, 1995. p. 65.

ve sustituida por el nuevo orden: cuerpo/mente/máquina; inaugurándose así, una nueva era en la lógica del complemento: “la era de la fusión”. Más aún, con el desarrollo de las interfases húmedas y biocompatibles se está viabilizando la inserción de elementos electrónicos dentro del cuerpo, elementos que pasan a formar parte de él de manera “natural”.

Éste cuerpo-máquina, es construido por un saber tecnificado, mantenido por un saber médico y listo para funcionar en una era que se caracteriza por su hedonismo. Medicina y tecnología aplican en complicidad, sus posibilidades (implantes cerebrales, trasplantes y autotrasplantes de células, injertos, neurotransmisores, etc.), generando una nueva “máquina posthumana”. Las prótesis se han vuelto interiores e integradas, como el marcapasos para el corazón y el marcapasos cerebral (de reciente invención) cuyo fin es estabilizar la actividad bioeléctrica en quienes padecen del síndrome de *Parkinson*. Los científicos se empeñan en crear prótesis cerebrales compuestas de neuronas artificiales que adopten las funciones de regiones cerebrales deterioradas. Algunos pretenden utilizar la tecnología para tratar pacientes cuyos sistemas nerviosos centrales han sido dañados o afectados por enfermedades como la esclerosis, logrando “órdenes básicas” para la función de los músculos.

Todo este tipo de elementos constituyen un híbrido de máquina y carne, un cuerpo de recambio, un objeto susceptible de ser manipulado, reconstruido o reemplazado: un *cyborg*,* figura familiar tanto de la ciencia-ficción como del *cyberpunk*, prestada a la reflexión contemporánea sobre el cuerpo y la tecnología. Que diluye las fronteras reales entre lo natural y lo artificial, subrayando el carácter de construcción tecnológica y de entidad social del cuerpo. En el momento

* Término que fue inventado en 1960 por los científicos espaciales Manfred Clynes y Nathan Kline, con la concepción de que un ser humano reforzado, podría sobrevivir en los ambientes extraterrestres. El objetivo era agregar a o reforzar las habilidades del organismo con ayuda de la tecnología artificial, como resultado de la nueva exploración espacial que estaba empezando a tener lugar. Y fue popularizado en los Estados Unidos por el *Manifiesto Cyborg* de Donna Haraway. Por otro lado, Catherina Hayles, en el libro *Como Nos hicimos postumanos: Cuerpos virtuales en la Cibernética, la Literatura y la Informática*, hace un recorrido por los movimientos conceptuales que ocurrieron durante el desarrollo de la cibernética. Explica que el *cyborg* surgió como artefacto tecnológico y como icono cultural en los años después de la segunda guerra mundial.

en que el hombre tiene la posibilidad de introducir en el cuerpo aparatos que sustituyan alguna de sus funciones propias, surge el *cyborg*. Término que articula las palabras *cyber-organism* (organismo cibernético) y designa una criatura mezcla de partes orgánicas y mecánicas. El *cyborg*, suele relacionarse con su antepasado el robot o el autómatas, más o menos humanizado o antropomorfizado, pero lo aventaja porque conserva parte del psicocuerpo, del cuerpo orgánico, y sobre todo porque posee subjetividad.



46. Grupo *Cyborg*.

La figura del *cyborg* alberga además de la combinación máquina-cuerpo, la extensión de las posibilidades humanas tanto por medio de prótesis mecánicas o robóticas, como por la introducción de pequeños elementos biocompatibles con la interfase humana, la ingeniería genética o la opción de las nanomáquinas como reconstructores de órganos biológicos al interior del cuerpo. El desarrollo de la electrónica y la miniaturización han hecho posible forjar la interrelación de la carne y las máquinas en el cuerpo, como ya ocurre con las personas que llevan marcapasos o válvulas artificiales en el corazón. Este postulado científicista insinúa que el cuerpo alcanzará un máximo potencial tanto

físico como mental a través de la unión de elementos orgánicos y tecnológicos, del reemplazo de fragmentos del cuerpo por partes completamente artificiales, de la sustitución del tejido natural por tejido sintético y de la incorporación intra-orgánica de minúsculos *gadgets* electrónicos al cuerpo. Al respecto, Paul Virilio menciona que:

Con los clones tocamos la imbricación de la maquinaria industrial y lo vivo. Con los tecno-transplantes, las micromáquinas pueden suplantar a los órganos. Las prótesis adicionales existen ya y ahí se localizará esta otra mecanización-motorización de lo vivo que es el genio genético, es decir, la posibilidad informática de programar células y de producir organismos transgénicos, clonados en el reino vegetal y animal (como hoy se los conoce). Esta tercera revolución es inconmensurable con relación a las otras, puesto que de aquí en adelante el robot ya no es el doble del hombre que se encuentra junto a él, sino que penetra en el interior mismo de lo vivo.⁴⁴

Para Chris Gray, los *cyborgs* contemporáneos pueden agruparse en tres categorías, según el nivel de integración humano-máquina: la primera podría llamarse “*simple controllers*”, interfaces informacionales que incluyen redes de ordenadores, comunicaciones humano-ordenador, vacunas y manipulaciones de información genética; la segunda son los “*bio-tech integrators*”, ampliaciones mecánicas simples como las prótesis médicas, vehículos o sistemas de armamento hombre-máquina; la tercera son los “*genetic cyborgs*”, conexiones hombre-máquina directas como los exoesqueletos militares de vanguardia. Los planes de descargar conciencias humanas en ordenadores que se ha denominado transhumanismo -que atenderemos al final del presente trabajo- forman parte de esta categoría.

Nicholas Mirzoeff argumenta que: “En cierto sentido, esta interrelación, entre el humano y la máquina, ha sido la historia preeminente de la modernidad desde el desarrollo de la cadena de

⁴⁴ VIRILIO, Paul; “Hay que defender la historia”; Entrevista de Rachid Sabbaghi y Nadia Tazi, Revista El paseante, Barcelona, no. 27-28, p. 76.

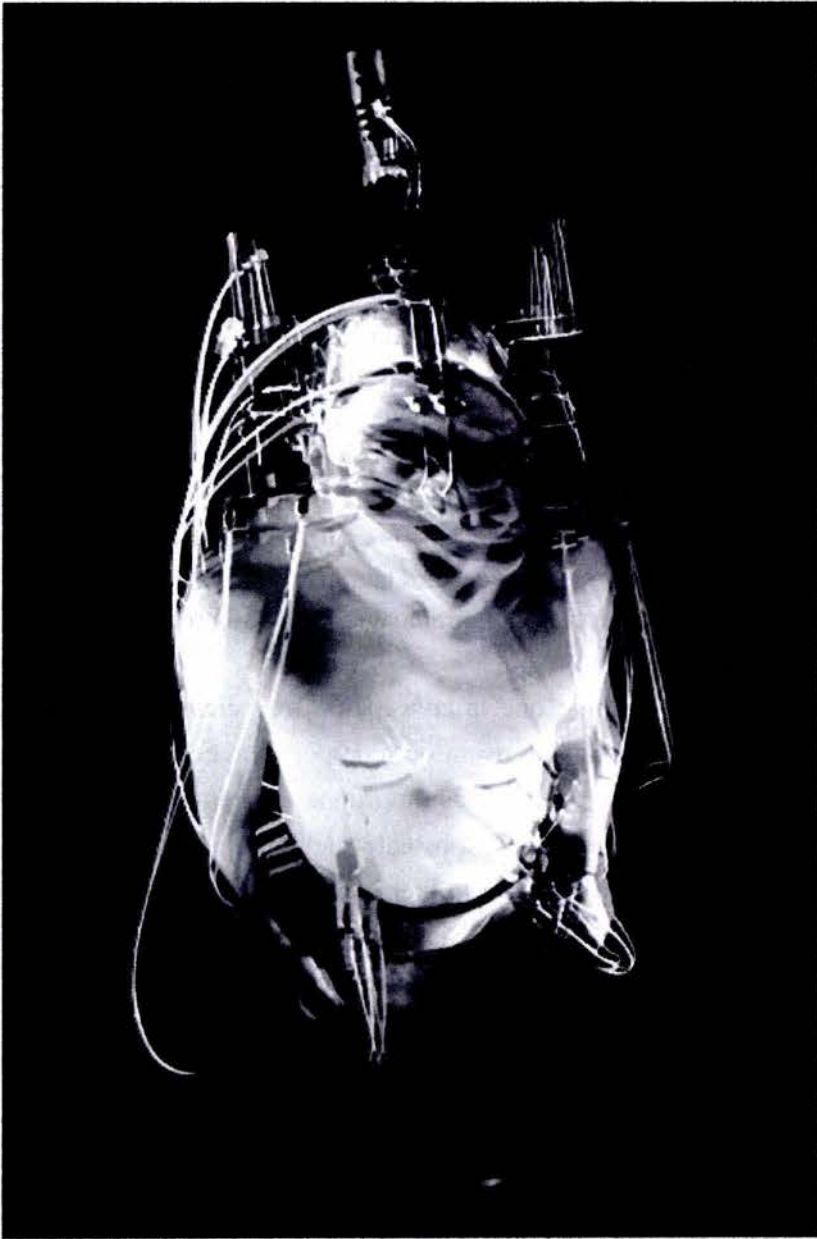
montaje y su producto por antonomasia: el automóvil". Y cita a Charles Chaplin en el clásico *Tiempos modernos* (1936), cuando dice que "los humanos se convierten en extensiones de las máquinas y viceversa, tanto cuando fabrican como cuando conducen los automóviles".⁴⁵ Por su parte, Hal Foster argumenta que: "En el discurso de la tecnología, los términos vinculados con estos momentos proyectan una totalidad ideológica: la era de la reproducción mecánica en los treinta; la era de la revolución cibernética en los sesenta; y la era de la tecnociencia o la tecnocultura en los noventa".⁴⁶ En este sentido, los escritores *cyberpunk* extrapolan en los noventa las extensiones cibernéticas de lo que Marshall McLuhan predijo en los sesenta. Para McLuhan, las nuevas tecnologías extienden «eléctricamente» el cuerpo más que penetrarlo «quirúrgicamente» o fusionarse con él, como sucede con figuras cibernéticas de ficción, como el personaje de *Terminator* protagonizado por Arnold Schwarzenegger o *Robocop*. Pongamos a discusión el trabajo basado en Internet del artista austriaco Stelarc (Stelios Arcadiou, n. 1948) y de su homólogo español, Marcel LÍ Antunez Roca (n. Barcelona, 1959), que servirán para rastrear el planteamiento de McLuhan.

Stelarc, se conectó en diversas ocasiones a varias redes que estimulaban sus movimientos musculares a medida que usuarios de la red en todas partes del mundo, presionaban teclas para manipular y producir movilidad a distancia. Cualquiera que operara el programa, fuera a distancia o en la misma sala de exhibición, controlaba las extremidades de Stelarc. Su cuerpo era controlado por un computador y sus extremidades fueron robotizadas, es decir, respondían a estímulos teledirigidos que no le pertenecían. Similarmente, el artista español Marcel LÍ Antunez Roca, en su pieza "Epizoo" (1994), conecta a su cuerpo mecanismos movibles, en la nariz, boca, orejas, glúteos y pectorales. Al público en la sala de exposición y también vía internet se le invita a manipular estos mecanismos a larga distancia para causarle dolor. Antunez Roca asegura que no se trata de sadomasoquismo, sino

⁴⁵ MIRZOEFF, Nicholas, *op.cit.*, p. 176.

⁴⁶ FOSTER, Hal, *op. cit.*, p. 223.

que hay problemas más importantes en su trabajo como: la despersonalización de las relaciones humanas y el uso de computadoras como instrumentos de mando (fg. 47).



47. Marcel Li Antunez Roca.

«Hemos puesto nuestros sistemas nerviosos centrales fuera de nosotros en la tecnología eléctrica», señala más de una vez McLuhan y de igual manera, Internet es interpretado por Stelarc como un “sistema nervioso externo”. Hal Foster cuestiona al respecto: ¿Es el nuestro, de los medios de comunicación, un mundo de interacción generosa (como un reintegro en un cajero automático o una consulta en Internet) o un mundo de disciplina invasiva: cada uno de nosotros un «individuo» electrónicamente movido, no como una política de un malévolo *Big Brother*, sino como un asunto de administración cotidiana.⁴⁷ Y explica que nos hemos *cableado* con acontecimientos espectaculares:

Este cableado nos conecta y nos desconecta simultáneamente, nos hace a la vez psicotecnológicamente inmediatos a los acontecimientos y geopolíticamente remotos de ellos; de este modo subsume tanto los efectos imaginarios del espectáculo en Debord como la redificación nerviosa de los medios de comunicación en McLuhan. Un estremecimiento del tecnodominio (mi mera percepción humana convertida en una visión de supermáquina, capaz de ver lo que destruye y de destruir lo que ve), pero también un estremecimiento de una dispersión imaginaria de mi propio cuerpo, de mi propia subjetividad.⁴⁸

De todos es sabido que la concepción más elemental de Stelarc ha sido “el aumento y la extensión del cuerpo a través de la tecnología. Y que además su arte recoge ideas de grupos -sobre todo norteamericanos- que tratan de demostrar lo obsoleto del cuerpo (su postulado más conocido y criticado) frente a la fuerte importancia de la Tecnología: «el cuerpo es obsoleto [...] Ya no tiene sentido observar el cuerpo como el *lugar* para la psique o lo social, sino que más bien es una estructura para ser dirigida y modificada» (Dery, 1996, pág. 160). A modo de listado enunciemos algunas de sus declaraciones que dan cuenta de la preocupación del artista por enfatizar lo “pretérito” del cuerpo:

⁴⁷ *Ibid.* p. 225

⁴⁸ Cfr. FOSTER, Hal, *op. cit.*, pp. 225-226

“El cuerpo no es más un objeto de deseo, sino un objeto de diseño”. “Ya no tiene sentido considerar el cuerpo como receptáculo del espíritu o del vínculo social, hay que verlo más bien como una estructura por controlar y modificar”. “Me he movido más allá de la barrera de la piel. La piel ya no significa un límite, un cierre”. “Quise romper la superficie del cuerpo, penetrar la piel.”⁴⁹



48. Stelarc.

Otro de los temas conocidos y ridiculizados de Stelarc es su premisa por una especie de energía evolutiva:

El hombre ha creado la información y el ambiente tecnológico que no alcanza a cubrir. Este impulso por aumentar cada vez más la información ha creado una situación dónde la capacidad humana no procesa toda esta información. Es necesario entonces crear la tecnología para absorber lo que el cuerpo ya no puede. Se crea una tecnología que supera ciertas capacidades de uno mismo. La única estrategia evolutiva que yo veo es incorporar la tecnología al cuerpo. La tecnología implantada en el cuerpo crea una nueva síntesis evolutiva, crea un nuevo humano híbrido, lo

⁴⁹ DERY, Mark, *Velocidad de escape*. Madrid, Siruela, 1996, p. 78.

orgánico y lo artificial juntos crean una nueva clase de energía evolutiva.⁵⁰

También dice que el *hardware* fisiológico del cuerpo es lo que determina la inteligencia, y si éste se altera, se presenta una percepción alternativa de la realidad.⁵¹ Stelarc busca “nuevas formas de percepción” basadas en la manipulación del cuerpo. Por ejemplo, en su visión, el cuerpo puede ser ampliado a través de la tecnología. En alguna ocasión se tragó un micrófono para registrar su actividad gastrointestinal que resaltó en un enorme estruendo y sonidos extraños, También, el retumbo producido por sus válvulas cardíacas es capturado y amplificado por transductores de sonidos ultrasónicos. Una vez más, encontramos ecos de McLuhan cuando menciona que: “la extensión de un solo órgano de los sentidos altera la manera en que pensamos y nos comportamos. Cuando esos parámetros cambian, el hombre cambia” (Dery Mark, *Velocidad de escape*, 1998).



49. Stelarc.

⁵⁰ RUHBERG, Schneckenburger, *Arte del siglo XX*, España, Taschen, 2001.

En los 80, Stelarc interacciona con tecnologías que se acoplan a su cuerpo, por ejemplo un “tercer brazo” llamando “*Handswriting*” (fg. 48), construido por ingenieros japoneses para adaptarse en un soporte de silicón a su brazo derecho, que era activado por impulsos eléctricos de su abdomen y músculos de la pierna. Consiguió girar la muñeca de la *Handswriting*, agarrar o soltar objetos. Pero le tomó varios meses aprender a controlar su tercer brazo para poder escribir la palabra “evolución” en conjunción con sus dos manos naturales (fg. 49).

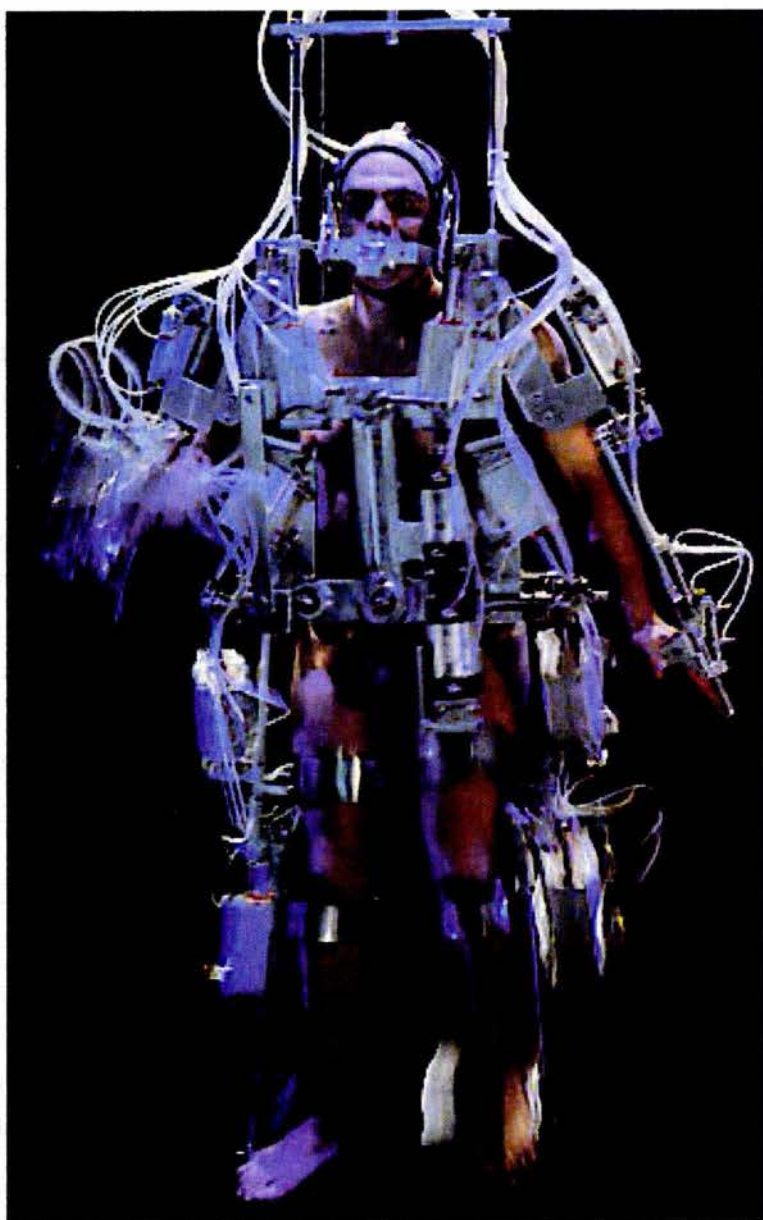
Pasemos a otro ejemplo. El artista español Marcel LÍ Antúnez Roca al igual que Stelarc, plantea en su trabajo una múltiple reflexión sobre la relación del ser humano con el mundo tecnológico (las prótesis, la interactividad), combinando metal y carne en sus espectáculos. Mencionemos su trabajo llamado “Afasia” (palabra que significa pérdida de algunas funciones del lenguaje por perturbación cerebral), que consiste en un espacio ocupado por el propio artista dentro de un “Exoesqueleto neumático”⁵¹, que se ajusta a su anatomía (fg. 50). Esta ortopedia funciona de interfaz corporal para traducir sus gestos en órdenes por una PC. Y desde aquí las órdenes se envían a diferentes periféricas: mesa de sonido, vídeo, luz, proyector, y robots. Además, un *software* interactivo controla diversas imágenes multimedia y secuencias MIDI de audio. En el espacio del espectáculo hay seis celdas fotosensoras que detectan la posición y el movimiento de los espectadores. Este sistema de control está conectado a una computadora que a través de señales, activa las electroválvulas que mueven los pistones (fg. 52). La prótesis robotizada responde de forma variada según la posición y número de espectadores.⁵¹

Ahora bien, la lógica tanto de Marcel LÍ Antunez Roca como de Stelarc, aunque aseguren que su actitud es, y siempre ha sido, “considerar la tecnología como un apéndice del cuerpo”, en realidad, lo que muestran es un cuerpo herido por la tecnología más que un “híbrido armonizado”.

⁵¹ Construido de metal y plástico. La movilidad del exo-esqueleto la proporcionan una serie de pistones neumáticos que le permiten mover rodillas, muslos, ingle, cadera, hombros y codos.

⁵¹ www.marcel-li.com.

Su enfoque releja un miedo a la tecnología, encubierto por su utilización exagerada, eso se hace evidente cuando ambos, muestran su cuerpo lastimado por aparatos electrónicos. Revisemos esto más detalladamente:



50. "Exo-esqueleto", Marcel LÍ Antunez Roca.

Hemos visto que tanto Stelar como Antunez Roca, operan bajo una lógica McLuhaniana. McLuhan ve el cuerpo extendido tecnológicamente, conectado por cable con el mundo y a veces como una “auto amputación suicida”, como si el sistema nervioso central ya no pudiera depender de los órganos físicos para ser un parachoques protector contra las “hondas” y flechas del “atroz mecanismo”. Con estas contradicciones de extensión y amputación, ni McLuhan, ni Stelarc, ni Antunez Roca, salen de una *lógica de la tecnología como prótesis*, como un suplemento al cuerpo que amenaza con una mutilación demoníaca que presupone una “castración horrible”. Operativa en diferentes modernidades, esta lógica supone a la vez un cuerpo masculino y un sujeto escindido. De hecho, en McLuhan el sujeto resulta un “Hamlet” herido por hondas y flechas (medios electrónicos), en Stelarc por un tercer brazo y en Antunez Roca, por un exo-esqueleto. La pregunta entonces es: ¿Se ha superado esta lógica de la tecnología como prótesis, hoy en día? ó ¿Sigue siendo la tecnología una entidad antagónica y ajena al cuerpo? ¿Deberíamos conservar un temor frankensteiniano por incorporar tecnología al organismo? ¿Deberíamos pensar nuestra correlación con la tecnología de modo faustiano, por el cual estaríamos vendiendo nuestra alma al aplicarlas al cuerpo?

Donna Haraway ha dicho que todos los cuerpos se están convirtiendo en cibernéticos, disipando la antigua creencia de que el humano era esencialmente diferente de los animales, por un lado, y de las máquinas por otro. (Haraway, 1991, p. 154). En este sentido, el cuerpo se ha convertido en algo virtual. Que según recientes críticas feministas, el cuerpo virtual se ha transformado en el punto de partida para nuevas investigaciones de género, sexualidad e identidad. El modelo feminista del *cyborg* formulado por Donna Haraway, da fe de que la articulación de humano y máquina no tiene por qué concebirse en términos de temores a la castración y fantasías fetichistas: «El *cyborg* es una criatura de un mundo posgenérico», subraya Haraway en “Un manifiesto en favor de los *Cyborgs*” (1985). Y ve en ésta simbiosis una condición de «fructíferos emparejamientos» más que un trauma de una unidad perdida y escisión presente.

Hal Foster abre una pregunta inquietante por lo que al *cyborg* se refiere: ¿Qué queda de la subjetividad, al menos tal como la define el psicoanálisis? Pues -explica Foster- el *cyborg* no es menos mítico que el sujeto edípico, y al menos el sujeto edípico es un sujeto, un constructo que lo ayuda a uno a comprender los miedos y las fantasías en relación con la tecnología (entre otras cosas). Temores y fantasías que no han muerto; por el contrario, se han hecho más extremos, más efectivos, en proporción con la des/conexión propuesta en la lógica de la prótesis.⁵²

Aun así, el trabajo realizado por la artista japonesa Mariko Mori (n. 1967), es una muestra donde descubrimos resonancias del argumento de Donna Haraway: “en el siglo veintiuno las mujeres deberían comenzar a tomar el placer de la mezcla de las fronteras entre lo natural y lo artificial”. Mori, está convencida que no se puede, ni debería, evitar el avance tecnológico, en cambio se debe recibir con los brazos abiertos. El tema principal de Mori es el cuerpo (post)humano, intervenido por la alta tecnología, específicamente el cuerpo de la mujer. En su trabajo, usa prótesis cibernéticas para hacerse pasar por princesa cibernética, diosa *shintó*, icono pop japonés, criatura transcultural, heroína de cómic, muñeca de plástico y prostituta (figs. 54-55). Personajes con carácter de *cyborg*, que viven inmersos en la realidad virtual, los efectos especiales, la ciencia-ficción y el ciberfeminismo. Todo ello en promiscua mezcla con ideologías budistas y filosofías orientales. Los cuerpos prostéticos de Mori, sugieren que las nociones de feminidad cambian con el advenimiento de nuevas tecnologías, pues las mujeres experimentan tanto la pérdida de viejas identidades como la creación de nuevas.

Aunque se podría señalar que ciertas representaciones de Mori, refuerzan y continúan con los discursos tradicionales en torno a la mujer como objeto sexual, en una entrevista (con Blair de Dique, 1995) comentó que sus personajes no son mujeres ordinarias, sino que se refiere a ellas como “organismos cibernéticos, mezcla entre la fantasía científica y la existencia ordinaria”. Qué, las mujeres que representa

⁵² APUD. En FOSTER, Hal, *op. cit.*, p. 225.

“parecen ser felices porque son *cyborgs*, no verdaderas mujeres”. De lo que deducimos entonces, que utiliza la figura del *cyborg*, porque en ella encuentra -igual que Haraway- una entidad trans-humana y trans-género.



51. Mariko Mori, *Birth of a Star*, 1995.
Duratran, acrylic, light box and audio CD, 72 x 48 in.



52. Mariko Mori, *Play With Me* (1995) duraflex print, wood, pewter frame 305 x 366.

Indudablemente, desde una perspectiva feminista, Mori denuncia la tecnología como instrumento de connotaciones sexuales masculinas. Y es que de alguna manera, la figura del *cyborg* es una proyección del deseo masculino por ver en una sola figura la combinación de la fuerza sobrehumana con rasgos femeninos y la vulnerabilidad que se asocia con las mujeres. Conjuntamente, la tecnología siempre se ha visto como privilegio masculino. Ésta actitud proviene, probablemente, de la cultura y noción patriarcal de que las mujeres no son capaces de construir artefactos complejos. Al investigar cómo opera en la imaginaria popular el *cyborg*, Mori descubre que las imágenes occidentales de héroes de acción y *cyborg* son masculinos, en cambio, los *cyborgs* orientales, coreanos, chinos o japoneses son femeninos y siempre tienen un “propietario”, generalmente un hombre joven que las programa y controla. Por ello, trabajar con la figura del *cyborg* le permite a Mori, subvertir las invenciones e ideales que construyen la imagen de la mujer como objeto sexual, en éste caso, por el varón asiático, y, como posible herramienta para cambiar la fantasía masculina e incluso intentar erradicarla.



53. Mariko Mori, 1996, *Miko no inori (last departure)*, Cibachrome print, aluminium, wood, smoked chrome aluminium frame, 213 x 366 x 8 cm.

En otro campo, en el mundo científico, la figura del *cyborg* opera de manera particular. El científico Kevin Warwick* perfila su plan para volverse uno con su computadora. En agosto, de 1998, su colega, el Dr. George Boulos, le implantó quirúrgicamente en la parte superior del brazo izquierdo (entre la piel y el músculo) una astilla de silicio, permitiendo a una computadora supervisarle cuando se movía a través de los vestíbulos y oficinas de la Universidad donde trabaja.

Este injerto, parte del proyecto de nombre "Cybernetic Implant 1" (fg. 54),** transmite las señales vía radiofónica a una computadora programada que responde a sus acciones: Pudo operar puertas, luces, calefactores y otros artefactos; una caja de voz operada por la computadora en la entrada principal de su vestíbulo, le decía "hello" cuando entraba; la puerta de su laboratorio se abría y se encendían las luces cuando se acercaba. En palabras de Harwick las cosas funcionaban

* Profesor de cibernética de la Universidad de Leer (Londres) e investigador en inteligencia artificial y robótica.

** Este implante como el primero, se encapsulo en vidrio, por su naturaleza aséptica y porque es un elemento no tóxico, además no bloquea las señales de radio. Sin embargo, existe la preocupación de que si el vidrio se rompiera podría causar lesiones interiores serias e irreversibles. La cápsula de vidrio contiene en un extremo el suministro de poder que es un rollo de cobre que emite las ondas radiofónicas para producir una corriente eléctrica. En el otro extremo las fibras del nervio se unen por un alambre muy delgado al injerto.

exclusivamente para él. Según sus objetivos, el experimento fue un éxito y le retiraron el injerto



54. Kevin Warwick , “Cybernetic Implant 1”

Luego, un segundo injerto del proyecto llamado “*Cyborg 2.0*”, se realizó el 14 marzo del 2002. Se implantó nuevamente en medio del brazo izquierdo por si sufre algún deterioro severo durante el experimento o infecciones que le pueden causar daños irreparables al nervio, ocasionando la pérdida movimientos u dolores crónicos permanentes (fg. 55). Cuando Warwick mueve un dedo, las señales electrónicas del cerebro las registra una computadora y ésta es la que activa los músculos y tendones que operan la mano.* Se han llevado a cabo varios experimentos: Warwick pudo controlar una silla de ruedas eléctrica y una mano artificial inteligente, desarrollada por el Dr. Peter Kyberd.

* Ningún proceso se hace dentro del injerto. Éste, sólo envía y recibe señales de un lado a otro, entre el sistema nervioso de Warwick y una computadora, como funciona un teléfono celular. La señal que emite el injerto es análoga, y se configura luego en digital para guardarlo en la computadora donde se manipula y envía nuevamente al injerto.

⁵³ kw@cyber.rdg.ac.uk, www.cyber.rdg.ac.uk



55. Kevin Harwick, *Cyborg 2.0*, 2002.

Se podrían realizar tareas todavía más complejas como controlar sistemas de transporte, cuentas bancarias, hojas de cálculo, proceso de palabras, y casas inteligentes moviendo un solo dedo, pero se requeriría un dispositivo mucho más grande. Una cápsula de vidrio de una pulgada no es tan molesta, explica Harwick, pero no puede imaginar un objeto del tamaño de una naranja dentro de su brazo. Aun así, este experimento abre muchas otras posibilidades. Podría, por ejemplo, modificar las emociones en la computadora. Si Harwick está “contento”, se grabará ese signo-señal. Si su humor cambia al próximo día, el signo “contento” se reenviará al injerto. O enviar estímulos antidepresivos de manera similar a las vacunas. Incluso se podría registrar el efecto que ocasionan las drogas, guardar esos signos y después devolverlos al sistema nervioso para reproducir nuevamente esa sensación. O crear sensaciones artificiales y administrarlas al sistema nervioso de Harwick: cuando el cerebro reciba el signo-señal, podría creer que está intoxicado. Se daría el

paso para crear *cyberdrugs* y *cybernarcotics*, o desarrollar alguna "cura artificial" para el cáncer.

Harwick piensa que los injertos abrirán un nuevo rango en los sentidos. Por ejemplo, la luz infrarroja hace visible el calor emitido por un cuerpo y nuestros ojos no pueden ver esa luz-espectro, ni tampoco podemos ver los rayos ultravioleta, ni los rayos X, ni los ultrasónicos. Pero con experimentos de este tipo se podría ver el calor moderado que emiten los objetos. Podría ser posible agregar una ruta extra en los sentidos para que las personas ciegas puedan "ver" o las personas sordas "escuchar" con las longitudes de onda ultrasónicas e infrarrojas. Quizás aquella persona ciega podría navegar alrededor de los objetos con un radar ultrasónico. Algunos robots se han programado para realizar esta acción y los neurocientíficos no descartan esta idea para los seres humanos.

La esposa de Harwick, Irena, también se ha ofrecido para proseguir con el experimento. Se implantó a su sistema nervioso un segundo injerto menos complejo. Se registran las señales que emite en la misma computadora que Harwick. Lo que se busca en esta parte del experimento es transmitir movimientos, pensamientos o signos de emoción de una persona a otra. Si Harwick mueve una mano o toca algo y enviara esas señales a Irena, ella ¿Hará el mismo movimiento?; ¿Sentirá algo?; Si se torciera el tobillo ¿Podría enviar el signo dolor a Irena y lo percibiría como si ella fuera la que se ha dañado? ¿Lo reconocerá de la misma manera? ¿Se podrían transmitir sentimientos y deseos, como felicidad, depresión, enfado o excitación? ¿Se podrían grabar los signos de excitación u orgasmo y volver a vivir la experiencia en el momento que se desee? ¿Será capaz el cerebro de aceptar la información de otra persona? ¿Sería esto posible?

Si obtienen éxito en sus experimentos, demostrarán que las señales, los signos, pueden enviarse vía Internet. Por ejemplo si uno de ellos viajará a Nueva York, y el otro permaneciera en el Reino Unido, enviarían el movimiento en tiempo real y la emoción por la red cruzaría medio mundo. Otra posibilidad sería que si las sensaciones o emociones

se codificaran de análogas a digitales, podrían manipularse modificando las señales en la computadora e intentar enviarla a otra área del cerebro, creando entonces sí, un nuevo rango en los sentidos. Pero por ahora, estas especulaciones, son sólo eso. Tal vez, ni el mismo Harwick tenga idea alguna -que sea certera- al respecto, pero lo quiere averiguar.

Ahora bien, mientras que los científicos, artistas, y teóricos occidentales, proclaman por un lado, el fin del cuerpo (Stelarc, Antunez Roca) y por otro, su perfeccionamiento (Haraway, Mori, Harwick), los hombres y las mujeres occidentalizados de los países subdesarrollados, apenas reivindican el derecho a comenzar a poseer sus propios cuerpos. Revisemos dos ejemplos de cómo es asumida la alta tecnología por los latinoamericanos. El artista brasileño Eduardo Kac y el artista post-mexicano Guillermo Gómez-Peña, ponen en la mesa de discusión, puntos incómodos, referentes al cuerpo posthumano y al futuro de la humanidad: los conceptos de raza, clase social, nacionalidad, discriminación e identidad.

Eduardo Kac, quien trabaja desde mediados de los ochenta, con los medios de comunicación y las posibilidades de control de las nuevas tecnologías, insertó en uno de sus tobillos, un microchip utilizado para la identificación de animales, que contiene un número de registro de nueve caracteres. El chip, al igual que el de Harwick, contiene un condensador y una bobina, lacrados herméticamente en vidrio biocompatible, para evitar el rechazo del organismo. Luego lo registró vía Internet en un banco de datos norteamericano (fg. 56).^{*} Un mes antes del evento, en la *Casa das Rosas*, la misma experiencia fue prohibida en el Instituto Cultural *Itaú* de Sao Paulo (durante la exposición *Arte y Tecnología*), alegando que la implantación de un chip en un ser humano podía ocasionar problemas legales para la institución promotora. Tal vez, el artista ni siquiera haya previsto las implicaciones de su intervención. El evento, ha abierto diversas interpretaciones y un número incalculable de consecuencias

^{*} El número grabado en el microchip es registrado a través de un *tracker*: *Scanner* portátil que genera una señal de radio y energiza al microchip, haciéndolo transmitir nuevamente su número inalterable e irreplicable.

tanto para el arte, como para las demás manifestaciones de la cultura contemporánea.



56. Radiografía del tobillo de Eduardo Kac con un microchip.

Primeramente, es posible leer la implantación del *chip* para la identificación de animales como una representación muy precisa del periodo de la esclavitud en Brasil, cuando los *negros* eran marcados con hierro caliente. Segundo, como una alerta sobre las formas de identificación sobre el ser humano que podrían adoptarse en el futuro: el próximo modo de control y vigilancia. Siempre que hubiese necesidad de identificar una persona, sería "escaneada", e inmediatamente un banco de datos diría quién es, qué hace, qué tipo de productos consume, si tiene deuda con los impuestos federales o si está bajo un proceso criminal, como ya sucede en algunos hospitales alrededor del mundo, para revisar el expediente médico de algún paciente.

Debido a la transmisión televisiva y a la cobertura periodística, el suceso traspasó los límites del ghetto artístico y repercutió en la dimensión pública: al día siguiente, en Brasil, la historia del hombre que se implantó un chip de identificación en su tobillo, era comentada, en los cafés y lugares de trabajo. En los Estados Unidos, importantes centros de investigación de Chicago y Boston solicitaron copias de los registros en video para analizar la experiencia, en tanto, la lista de debates de la *Wearable Computing* discutía intensamente la obra en Internet. El hecho de haber despertado polémicas dentro y fuera de Brasil, constituye el mejor presagio de que algo importante desencadenó la intervención de Kac. La implantación de un chip en el interior del cuerpo reaviva el debate sobre los rumbos que pueda tomar la especie humana en los umbrales del próximo milenio y de la discusión ética, filosófica, científica, conceptual y cultural con respecto al futuro de la humanidad.

Una tercera lectura que podemos realizar de la experiencia de Kac, es como indicio de una mutación "biológica" que podría acontecer próximamente, cuando memorias digitales fueran implantadas en el cuerpo, para complementar o sustituir las propias memorias privadas. Esta lectura, está justificada por la asociación que hace el artista entre la implantación de una memoria numérica en su propio cuerpo y la exposición pública de sus memorias familiares, materializadas a través de viejas fotografías de sus antepasados remotos. Esas imágenes -que contextualizaron el evento- remiten a personas ya muertas y que el artista no llegó a conocer, pero que fueron las "responsables" de la "implantación" en su cuerpo de los trazos genéticos que él acarrea desde la infancia y que llevará hasta el día de su muerte. ¿En el futuro, el ser humano portará aún esos trazos o podrá sustituirlos enteramente por otros artificiales o por memorias implantadas? ¿Seguirá siendo aún negro, blanco, mulato, indio, brasileño, polaco, judío, mujer, hombre, o comprará esos rasgos en un *shopping center*? ¿Tendrá algún pasado, alguna historia, alguna "identidad" a preservar? El evento emblemático de la *Casa das Rosas* parece reiterar que el robot, tantas veces representado en la ficción científica como un intruso, un usurpador del

lugar de hombres y mujeres, en un futuro podrá estar dentro de él, o sea, podrá ser él mismo.

Nuestro otro ejemplo es el artista post-mexicano (como se autodenomina) Guillermo Gómez Peña. Que ha inquirido en las repercusiones sobre el cuerpo en relación con la cultura fronteriza y la desterritorialization, la identidad transcultural, las relaciones raciales y tecnológicas entre los latinos y los EE.UU. como una experiencia tiránica y no simplemente como una teoría académica. A partir de sus proyectos se han generado una serie de términos que dan cuenta del perfil que persiguen sus afiladas críticas. Con relación a la discusión sobre frontera ha denotado vocablos como: “*cyber-inmigrantes*”, “*cyber-indocumentados*”, “*cyber-migra*”, “*coyotes virtuales*” y “*frontera digital*”. En relación al debate de la cultura latina en la red, los términos que ha expresado son: “*barrio virtual*”, “*interneta chicano*”, “*realidad virtual chicana*”, “*cyber-vato*”, “*chicanocentric*” y “*salvajes artificiales*”. Y en relación al arte las expresiones han sido: “*frankensteins multiculturales*”, “*alta tecnología azteca*”, “*arts alambre*” y “*arte techno-razcuache*”, entre otros. Estas expresiones, abren varias líneas de discusión sobre el acceso, la política de identidad, el idioma, lo marginal e inconsecuente en el ciberespacio, por parte de “*nuestros techno-colegas*” (por decirlo de algún modo) hacia las mujeres, los chicanos, los afro-americanos, americanos nativos en EE.UU. y Canadá, y artistas que viven en países tercermundistas o en la “*frontera digital*” (Aunque, en los últimos años, muchos teóricos afroamericanos, feministas y activistas han cruzado virtualmente dicha frontera).

Las relaciones sociales y personales con EE.UU. -advierde Gómez Peña- son totalmente mediadas por los teléfonos, las computadoras, y otros aparatos “que ni siquiera sabemos que existen”. Nuestra falta de acceso a estos medios, subraya las diferencias sociales y económicas. Esta perspectiva mundial binaria retrata a México como tecnológicamente subdesarrollado, y a los EE.UU. exactamente como todo lo contrario: como culturalmente superior.

Aludamos para nuestra discusión su *performance*/instalación/*website* de nombre "Mexterminator": un "Diorama Viviente" (un proyecto de Guillermo Gómez-Peña y Roberto Sifuentes), en el que interpreta a un "etno-cyborg", construido a base de estereotipos del "macho mexicano", del "latin lover", de personaje de película de la *sci-fi* mexicana de los 50 y del "bandido fronterizo": A diferencia de la "elegante" astilla de silicio en el brazo de Harwick, o del "majestuoso" exo-esqueleto de Antunez Roca, o de la "esplendorosa" *handswriting* de Stelar, o de las lujosas prótesis cibernéticas de Mariko Mori, los aditamentos prostéticos de Gómez Peña son una silla de ruedas y computadora portátil decorada con una calcomanía 3D de la Virgen de Guadalupe, la reina espiritual de América hispanohablante, que le sirve tanto de altar portátil y oficina, como de banco de datos: todo en una (fig. 57).



57. Guillermo Gómez Peña, Diorama Viviente del *Etno-Ciborg*.

En oposición a la idea de «fructíferos emparejamientos» entre la articulación del cuerpo y la máquina, pronunciado por Haraway, Gómez Peña ha mencionado que su relación con las computadoras personales (y la alta tecnología) es definida por paradojas y contradicciones: “No las entiendo realmente, todavía me seducen. No me interesa saber cómo trabajan; pero amo su diseño y lo que hacen”. También ha declarado:

Por suerte, mi familia nunca perdió su pensamiento mágico y sentido del humor respecto de la tecnología. Mis padres se sedujeron fácilmente por el género electrónico americano y japonés. Compramos nuestros artículos en la fayuca (contrabando), en el barrio de Tepito, y ocuparon un lugar importante en la decoración de nuestra casa clase mediera moderna. La tecnología, realizó funciones rituales y también estéticas. No es entonces ninguna coincidencia que en mi temprano trabajo, hayan aparecido conceptos como lo “chafa” (barato y de mala calidad).

Por los tempranos 90, Gómez Peña bautizó sarcásticamente su práctica estética como arte de "alta tecnología azteca", y cuando se unió con el “cyber-vato” Roberto Sifuentes, decidieron que lo que estaba haciendo era "arte techno-razcuache". Este trabajo pondera que la alta tecnología sigue siendo aun, una cuestión privilegiada. Gómez Peña ha comentado que constantemente le dicen que es un "latino incapaz de ocuparse de la alta tecnología". Que lo que hace es una especie de “low-tech” (baja-tecnología). Que los chicanos y mexicanos (y por extensión otros latinos) deberían seguir haciendo murales, planeando revoluciones en los cafés, recitar poesía y bailar “salsa” o “quebradita”. Estas críticas, regularmente responden a una interpretación errónea y prejuiciosa. En realidad lo que hacen, es, acentuar sus propias limitaciones.

Los "ethnocyborgs" y los “salvajes artificiales” de Gómez Peña, encarecen los miedos más profundos y encarnados de los gringos contemporáneos con respecto al latino, a su "otro", a los inmigrantes y a las personas de color. Los visitantes y críticos estadounidenses del *website* de Gomez Peña encuentran ahí, sus propios monstruos

psicológicos y culturales: el “chicano”, el “travestido cultural”, el “exótico latino neo-nacionalista”, el “cholo”, el “pinto”, el “chuco”, el “homie”, el “vato loco” y el “lowrider”.



58. Guillermo Gómez Peña, *Mexterminator II*.

Llevando a cabo una autocrítica, Gómez Peña hace la observación que el artista latino, en el caso mexicano, cuando se asocia con las nuevas tecnologías, es políticamente ignorado pero también estética y

conceptualmente poco interesante. Que cuando decide utilizar la alta tecnología en su arte (la mayoría ni siquiera está interesada en ella) repite ingenuamente lo que otros -gringos y europeos- ya han hecho. Que seguimos atrapados entre un pasado preindustrial y una modernidad impuesta. Se podrían abrir las siguientes preguntas al respecto: ¿Los latinos, alimentamos la mitología, acerca de nuestra “naturaleza” romántica y posición humanística?, ¿Nos auto-percibimos como sentimentalistas y como criaturas apasionadas (irracionales)?, ¿Nuestra comprensión del mundo es estrictamente poética, mágica o metafísica, pero no científica o tecnológica?, ¿Fomentamos, la imagen de que somos seres manuales (no técnicos) y artesanos imaginativos?, ¿Asumimos pasivamente el papel de víctimas coloniales de la tecnología?, ¿Somos presa de una especie de tecnofobia?

Me gustaría terminar este inciso con dos observaciones: Uno, que existe una enorme brecha entre Primer y Tercer Mundo en relación con los usos del cuerpo humano. Ya decíamos que mientras que los artistas, teóricos y científicos occidentales proclaman por un lado, el fin del cuerpo, y por otro, su perfeccionamiento, los hombres y las mujeres occidentalizados de países desfavorecidos apenas reivindican el derecho a comenzar a poseer sus propios cuerpos. Y dos, que tras el término de posthumano, seguimos encontrando viejos problemas como identidad, intolerancia, raza, discriminación entre otros. Vivir en las condiciones del posthumanismo significará, replantearse en gran medida el concepto mismo de humanidad.

D. El cuerpo desmaterializado

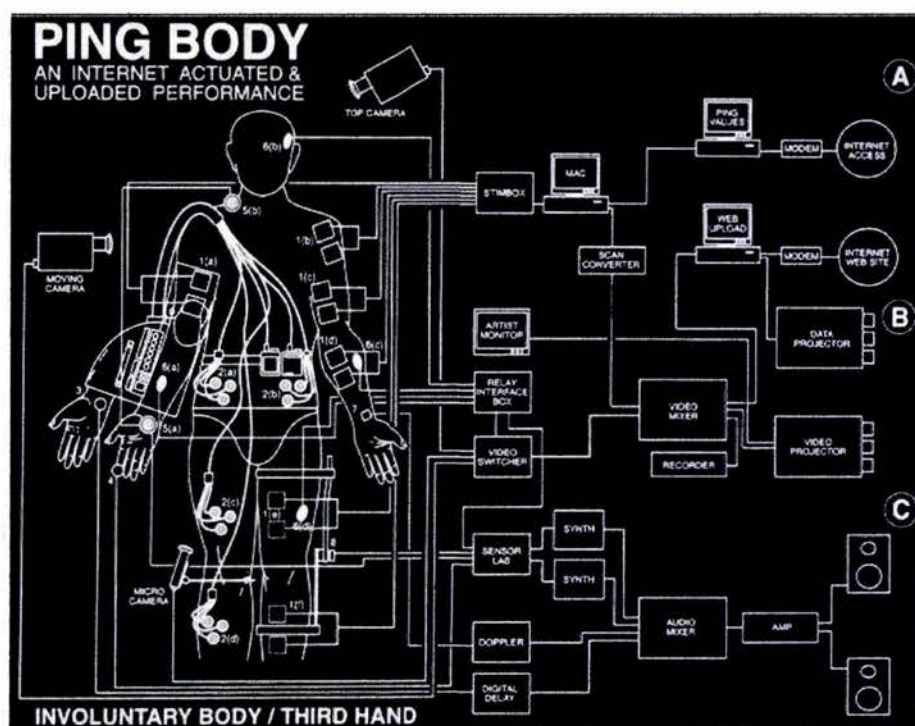
“Todo lo que piensa el ser humano, es posible”

Einstein

Trazamos anteriormente, que tanto en la genética como en la superación de lo humano a partir de la tecnología, el cuerpo es valorado en tanto objeto manipulable. En la lógica del *cyborg*, el cuerpo es intervenido internamente por máquinas minituarizadas y externamente por aditamentos y prótesis cibernéticas. Además, la tecnología se percibe por algunos autores como extensión y prolongación de lo corporal (Marshall McLuhan, Stelarc, Marcel Lí Antunez). Sumemos a este cuadro que actualmente existen multitud de conjeturas, suposiciones, hipótesis y teorías sobre la superación total del cuerpo humano: un cuerpo no-biológico, desmaterializado, es decir, un cuerpo vertido en un *software*; la idea de trasladar el cuerpo orgánico a un sustrato digital para sobrepasar los límites biológicos, manipulando las capacidades cognoscitivas y construir nuevos modelos fácticos de “seres humanos” hasta las últimas consecuencias. Lo que significaría el divorcio de la mente y el cuerpo, o mejor dicho, la extracción de los procesos del pensamiento. La forma más extrema y fantasiosa del post-humanismo, discusión que atenderemos en éste último apartado. Si bien, en primera instancia estas formulaciones parecen sólo expresiones de ciencia-ficción, la velocidad con que avanzan los desarrollos tecnológicos incita a prestar atención a la posibilidad de lo poscorporal, y sobre todo, observar las tempranas prácticas que están sucediendo respecto a ellas. Ya Donna Haraway nos advertía que “el límite entre ciencia-ficción y realidad no es más que una ilusión óptica”.

Mencionamos en la discusión anterior, que Stelarc, además de trabajar con movimientos corporales involuntarios a distancia (fg. 59), se ha introducido en el campo de internet y la realidad virtual. Por un lado, Internet es concebido por el artista como un sistema nervioso externo que conecta millones de cuerpos, en contraposición al sistema nervioso

humano que solo regula y controla uno; considera que las redes telemáticas, abren la posibilidad de redefinir las funciones del cuerpo humano, e incluso que llegará el día en que se consiga prescindir de él. Y por otro lado, piensa que los cuerpos virtuales generados por computador son copias e imágenes del cuerpo real, una especie de "cuerpo reencarnado" que repite movimientos reales dentro del ciberespacio. El artista propone la creación de un "cuerpo virtual" que interactúe y se una a otros cuerpos en Internet. En este sentido, podría crearse una comunidad en Internet donde las personas sean unidas por injertos.



59. Stelarc, *Ping body. An Internet actuated & uploaded performance.*

Entonces, en la visión de Stelarc, el cuerpo puede ser reforzado, ampliado pero también trascendido, a través de la tecnología. Suponemos que para el artista, el cuerpo no vale en cuanto parte de la totalidad del

ser humano, sino que su valor reside en su propia carnalidad, ya sea para expandir la percepción o para desechar lo material de una vez por todas: "para mí, ser humano significa no retener nuestra humanidad actual, sino desprendemos de ella". De esta manera argumenta su posición respecto a la evolución tecnológica:

Llegamos al fin de siglo cultivando viejas preocupaciones metafísicas en un cóctel indigerible: una cierta tecnofobia, una idea faustiana de que si usamos la tecnología perderemos nuestra humanidad, un temor frankensteiniano a jugar con el cuerpo y una obsesión foucaultiana por el control, por el alistarse a ciertas movidas de represión personal. Pero las nuevas tecnologías generan posibilidades diferentes y debemos examinarlas en nuevas situaciones, no solamente para afirmar nuestra biología, nuestra cultura y nuestras filosofías actuales.⁵⁴

Por su parte, el científico Kevin Harwick, a quien también se reviso en el apartado anterior, busca codificar la memoria, las sensaciones, los pensamientos, los movimientos y los signos de emoción de análogas a digitales. Para de esta manera, almacenarlos, modificarlos y re-transmitirlos a otra área del cerebro -de donde fueron producidos- o bien, a otra persona vía internet y en tiempo real, cruzando medio mundo. Lo que están sugiriendo Harwick y Stelarc, es la idea de trascender el cuerpo real. A diferencia de la disputa clásica entre materia y espíritu, entre cuerpo y alma, ahora presenciamos una riña y desorientación del hombre con su propio cuerpo. De hecho, ya existe un término para ello: "cuerpo" no-biológico.

Este término, lo podemos rastrear en una vertiente del posthumanismo que se ha autodenominado: "transhumanismo". El transhumanismo, se define formalmente como: "Movimiento intelectual y cultural que afirma la posibilidad y el deseo de alterar fundamentalmente la condición humana, por medio de la tecnología".⁵⁵ La definición ha sido extraída de las páginas web: www.extropy.org y www.transhumanism.com. La

⁵⁴ <http://enredando.com/cas/entrevista/entrevista2.html>.

⁵⁵ <http://www.transhumanism.com>.

primera, pertenece al *Extropy Institute*, fundado en 1992 por Max More y T.O. Morrow. Se tiene acceso a documentos que exponen su filosofía, historia e innumerables artículos en torno a esta corriente. Tiene como premisas, la inteligencia artificial, la auto-conducción, el abandono del cuerpo, el divorcio mente-cuerpo, el "cuerpo post-biológico", lo que conduciría a la conquista tecnológica de la vida eterna, superando la muerte. Hasta ahora eso ha sido inevitable (¿Qué significado tendría la vida sin la muerte?).

El otro sitio web: www.transhumanism.com, pertenece a la *World Transhumanist Association*, fundada en 1997, que propaga ideas como interfases de tipo neuro/chip, redes neuronales, ingeniería neuromórfica, métodos de *scaneo* cerebral, tele-transportación, vida en Marte, criptografía cuántica y ficción transhumanista. Esta asociación también confía en que un día será posible extraer "quirúrgicamente" las funciones mentales del cerebro humano y transferirlas a un *software* por un proceso que denomina "transmigración". Viajar por el ciberespacio, *scaneando* la matriz sináptica de un individuo y reproducirla dentro de una computadora. "Emigrar" desde el cuerpo biológico a un sustrato puramente digital (¿Qué significaría una persona, un ser humano, un ser post-humano, un hombre post-biológico o poscorporal, un cuerpo digital, habitando en una computadora en red con otras personas?). Para el transhumanismo, la evolución humana depende íntegramente de su interacción con la tecnología. Lo que se propone es "scanear" el funcionamiento del cerebro humano y recrear en medios no biológicos el funcionamiento de ciertas partes de éste órgano. Si bien, por ahora estas conjeturas son sólo eso, es creciente el número de organizaciones que comparten las ideas de los transhumanistas, por ser una "nueva" forma de pensar contra la premisa de que la condición humana es esencialmente inalterable.

Una vez expuesto y discurrido la posibilidad verídica o no de este asunto, revisemos lo que está sucediendo con los cuerpos virtuales que paradójicamente son un hecho real y apuntemos una reflexión: El ciberespacio tanto hace a los cuerpos inmateriales como enfatiza que los

cuerpos no trascendidos están marcados por diferencias raciales, sexuales y sociales. La virtualidad plantea cuestiones sobre la extensión y la definición del cuerpo. Los dominios virtuales son ejemplo de la idea de que el cuerpo no queda limitado por la piel, sino que puede ser una estructura más abierta y aún más compleja (¿Se está convirtiendo internet y la realidad virtual, para las personas, más interactivo que los encuentros en la vida real?). A medida que estas experiencias se van multiplicando, muchos nos preguntamos ¿Qué significado tendrá el cuerpo en la sociedad virtual? En la página *web Bodies@INCorporated*,* un usuario puede diseñar un nuevo cuerpo utilizando doce posibles “consistencias corporales” que van desde la goma negra hasta la lava y el agua, que operan como “rasgos psicológicos”. Posteriormente, se puede elegir la edad (que puede ir de los cero a los novecientos noventa y nueve años) el género (se puede optar por una pierna masculina y otra femenina, etc.), y la sexualidad (el avatar o persona creada puede ser heterosexual, homosexual, bisexual o transexual). El usuario puede visualizar e ir modificando cualquier aspecto que no le satisfaga. En el espacio “*Show-place*” o “sitio de interés turístico” de la misma página, aparece la leyenda: “Tendrá a su disposición un reflejo de usted mismo”. Entonces, se muestra el «cuerpo creado» por el usuario. La imagen es proyectada sobre una especie de valla publicitaria para que millones de usuarios lo vean. Esta experiencia de ser el consumidor a la vez que el artículo, puede interpretarse como una expresión anticipada de lo que sería la vida en la Red propuesta por los transhumanistas. Pero, a diferencia de éstos, el avatar puede convertirse en «difunto» en cualquier momento o ser enviado al “limbo” (un espacio donde sólo aparecen nombres y estadísticas).

La figura del avatar, revela diferentes aspectos psicológicos del verdadero usuario, como si se tratara de un *alter ego*. Eso es precisamente lo que podemos intuir que manifiestan estas soberbias concepciones del abandono del cuerpo: El cuerpo virtual personifica el

* Diseñada por Victoria Vesna.

alter ego del Yo, y el cuerpo real se convierte en un cascarón del cual es posible prescindir. Intensamente contrario a lo que sucede con la idea del cuerpo diseñado genéticamente, clonado, sometido a cirugías plásticas, o cirugía de cambio de sexo, donde el cuerpo es un objeto manipulable, más importante que el mismo yo.

Otro punto a discutir sería, al igual que sugiriera Geoffrey Batchen, que: el desarrollo de la modernidad ha alcanzado un punto en el que se hace evidente que no existe una diferencia significativa entre naturaleza y cultura (Batchen, 1997). Por su parte Nicolas Mirzoeff, dice que los cuerpos están convirtiéndose en cibernéticos, inutilizando la antigua creencia de que el humano es (o era) esencialmente diferente de los animales por un lado y de las máquinas por otro. Y En opinión de Elizabeth Grosz:

No existe antagonismo entre el cuerpo “real”, material por un lado, y sus diversas representaciones culturales e históricas por otro [...] Estas representaciones e inscripciones culturales constituyen los cuerpos de forma bastante literaria y ayudan a reproducidos en cuanto tales. [...] Como si de una condición interna básica de los cuerpos humanos se tratara, tal vez una consecuencia de su apertura orgánica a la competición cultural, los cuerpos deben asumir el orden social como su núcleo productivo. Parte de su propia “naturaleza” es una “falta” orgánica u ontológica o la falta de finalidad, una responsabilidad ante la terminación, el orden y la organización sociales. (Grosz, 1994, pág. XI).

Este desgaste de límites entre lo natural y lo artificial, no resulta tan visible en ningún otro lugar como en las transformaciones del cuerpo. Una vez que se hace la distinción entre la experiencia subjetiva interna y la realidad objetiva externa, el cuerpo se presenta como un híbrido entre ambas, tan vulnerable a cambios como cualquier otro artificio cultural. En este sentido, la realidad virtual representa la conciencia de que no existen normas con las que poder evaluar a las personas de forma fidedigna. Así, la fusión de lo orgánico con lo inorgánico o la superación

del cuerpo no prometen una conclusión feliz, pero tampoco se conformará con ser sólo una utopía. Lo que sugiere ésta nueva forma de “darwinismo” (superación corporal, cuerpo desmaterializado, post-biológico o virtual) es arremeter contra las cansadas clásicas ciencias humanas a favor de la comprensión adecuada del cuerpo posthumano contemporáneo.

Vimos, a lo largo de este trabajo, que el cuerpo humano ha sido mutilado, troceado y seccionado para ceder su lugar al cuerpo posthumano que se debate entre lo natural y lo artificial. Los artistas, se concentran tanto en la reorganización tecnológica del cuerpo como de los sentidos y de la psique. Las prácticas como doblegar, disciplinar, remodelar, cincelar, esculpir, rehacer la anatomía o desprenderse de ella, se perciben como una vía de reconocimiento de nuestras circunstancias y a una continua redefinición del concepto mismo de humanidad.

La suposición del mejoramiento físico, el rediseño genético o la superación corporal obliga antes que nada, a discutir nuevamente, nuestros más urgente problemas contemporáneos (problemas inaplazables que de modo extraño parecen permanentes), como: identidad, incomunicación, violencia, intolerancia, desigualdad social, entre otros. Conjuntamente, lo posthumano pone en jaque los conceptos de género, sexo y raza; y revela una enorme brecha entre primer y tercer mundo en relación con los usos del cuerpo.

Si bien, se lograron discutir y pronunciar algunos puntos de vista sobre estas problemáticas, quedaron además, otros pendientes por debatir, pero lamentablemente, la obligada delimitación de un tema, siempre es arbitraria y excluyente por naturaleza, sin embargo se procuro, entablar nuevos puntos de partida, líneas de investigación e interpretación.

Finalmente, se buscó vislumbrar que el cuerpo posthumano, es más un punto de vista, un concepto técnico-cultural o un accidente de la historia,

que una inevitabilidad de la vida. Pero, podemos asegurar que la idea del cuerpo post-humano, será un campo metodológico a conmemorar para el nuevo milenio, y modificará tanto las relaciones sociales como los roles, las actitudes los comportamientos y la identidad; de igual manera que seguirá repercutiendo insospechable en el arte. La idea de “poseer” un cuerpo posthumano, ofrece visual, conceptual y plásticamente, infinitas posibilidades para proponer distintos mecanismos y establecer otro orden en el entendimiento que el hombre tiene tanto del arte, como de sí mismo.

Haber desdibujado un mapa en el que se despliega el concepto de lo posthumano y sus implicaciones en la cultura contemporánea, así como haber revisado las diversas formas que opera éste concepto en el arte actual, representó un esfuerzo tan arduo como satisfactorio. Arduo, por que hubo que arreglárselas para superar diversos obstáculos, como encontrar imágenes y documentos adecuados, novedosos y accesibles, para argumentar el trabajo. Satisfactorio, en el ámbito personal, por que me permitió ampliar mi perspectiva del arte, de manera tanto visual como conceptual, y modestamente espero que haya sido así, también para el lector.

FUENTES

ALBERRUCHE, Díaz, Flores Mercedes, *La clonación y selección de sexo: ¿derecho genético?*, España, ed. Dickinson, 1998, 149 pp.

APTON, Adolph Abraham, *Tu mente y tu aspecto: aspectos psicológicos de la cirugía plástica*, México, ed. Aguilar, 1995, 245 pp.

BAUDRILLARD, Jean, *La ilusión vital*, España, Siglo XXI, 2002, 86 pp.

_____ *La transparencia del mal*, España, Anagrama, 1995.

_____ *Cirugía para el otro*,

BELL David, M. KENNEDY Barbara, *The Cibercultures Reader*, Londres, Routledge.

BELLVER, Capella, Vicente, *¿Clonar?: ética y derecho ante la clonación humana*, Granada, Comares, 2000.

BLACKING, John (ed.), *The Anthropology of the Body*, Academic Press, London, 1977.

BRAIDOTTI, Rosi, "Mothers, monsters and machines", en *Nomadic Subjects*, Columbia University Press, Nueva York, 1994.

_____, Rosi, "Re-figuring the subject" en *Nomadic Subjects*, Columbia University Press, Nueva York, 1994.

BURNET, Sir Frank, *Genes, sueños y realidades*.

BRETON, David Le, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1995.

_____, David Le, *Antropología del dolor*, Seix-Barral, Barcelona, 1999.

- CALABRESE, Omar, *La era neo-barroca*, Cátedra, España, 1994.
- CAPUCCI, P.L., *Il corpo tecnologico*, Bologna, 1994.
- CHANNELL, David, *The Vital Machine: A Study of Technology and Organic Life*, Oxford University Press, 1991.
- DE CERTAU Michel, *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 2000, pp. 152-161.
- DERY, Mark, *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*, Ediciones Siruela, 1998.
- DOUGLAS, Mary, *Pureza y peligro*, Siglo XXI, Madrid, 1973.
- ESTRADA, Gerardo: *Las transgresiones al cuerpo*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997.
- ECHEVERRI, Correa, Ana Maria, *Arte y cuerpo. El cuerpo como objeto en el arte contemporáneo*, Porrúa, México, 2003.
- FAURE, Oppenheimer, Agnes, *La elección del sexo*, Akal, 1986.
- FEHER, M. (ed.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Taurus, Parte Segunda, Madrid, 1991.
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, España, 2001.
- FUKUYAMA, Francis, *Our Posthuman Society: Consequences of the Biotechnology Revolution*, editorial Farrar, Straus and Giroux, 2002.
- G. CORTÉS, José Miguel, *El cuerpo mutilado (la angustia de la muerte en el arte)*. España, Generalitat Valenciana.
- GRACE, Eric S., *La biotecnología al desnudo (promesas y realidades)*, Anagrama Colección argumentos.
- GIANNETTI, Claudia, *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*, Barcelona, ACC L'Angelot y Goethe Institut Barcelona, 1997.

GROSENICK, Uta y RIEMSHNEIDER Burkhard, *Art at the turn of the millennium (arte para el siglo XXI)*, Italia, Taschen, 1999.

GROSENICK, Uta y RIEMSHNEIDER Burkhard. *Art now, 137 artistas al comienzo del siglo XXI*, Taschen, 2002.

HAYLES, Catherina, *Como Nos hicimos Posthumanos: Cuerpos Virtuales en la Cibernética, la Literatura, y la Informática*,

HARAWAY, Donna, "A cyborg manifesto" en: *Simians, Cyborgs and Women*, Free Association Books, Londres, 1990.

_____, Donna, *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. ediciones Cátedra, Madrid, 1995.

HÉRITIER, Françoise, *Masculino/femenino. El pensamiento de la diferencia*, Ariel, Barcelona, 1996.

HILLMAN, David y Mazziro, Carla (eds.), *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, Routledge, New York & London, 1997.

JIMÉNEZ, Juan Antonio, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, España, ediciones Siruela, 2003.

KAUFFMAN, Linda, *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneo*, España, Frónesis Cátedra, 2000.

LAMAS, Marta, *Cuerpo: diferencia sexual y género*, México, Taurus, 2002, 214 pp.

LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 2000.

_____, *Metamorfosis de la cultura liberal. Ética, medios de comunicación, empresa*, España, Anagrama, 2002.

_____, *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*, España, Anagrama, 1994.

MACRÍ, T., *Il corpo posatorganico. Sconfinamenti della performance*, Genova, Costa & Nolan, 1996.

MARCHAN, Fiz Simon, *Del arte objetual al arte de concepto*, España, Akal, 1986.

MIRZOEFF, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, España, Paidós, 2003.

MERCADO, Patricia, *La ilusión transexual*, Buenos aires, Nueva Visión, 19997, 286 pp.

MORAVEC H., *El hombre mecánico. El futuro de la robótica y la inteligencia humana*. Barcelona, Salvat, 1993.

NAVARRO, Antonio José, *La Nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, España, ed. Valdemar, 2002.

NIETO, José Antonio, *Transexualidad: Transgenerismo y cultura*, España, Talasa, 1998.

ORTIZ, Monasterio, Fernando, *Dolor y belleza*, México, ed. Landucci, 2000, 147 pp.

PEDRAZA, P., *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*, Valdemar, Madrid, 1998.

PERA, Cristóbal, *El cuerpo herido*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998.

PERINOLA, M., *Sex appeal de lo inorgánico*, Einaudi, Torino, 1994.

PISCITELLI, Alejandro, *Ciberculturas en la era de las máquinas inteligentes*, Paidós, Contextos, 1995.

ROMERO de Solís, Diego, BOSCO DÍAZ, Juan, LÓPEZ LLORET Jorge, *Variaciones sobre el cuerpo*. (Secretariado de publicaciones), España, Universidad de Sevilla, 1999.

RUHBERG, Schneckenburger, *Arte del siglo XX*, España, Taschen, 2001.

VEGA, Rodríguez, Pilar, *La tragedia del hombre artificial*.

VIRILIO Paul, *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*, Manantial, Buenos Aires, 1996.

WARR, Tracey, *The artist body*, Hong Kong, 2000.

Paginas Web

www.art-website.com
www.artforum.com/talkback/id=23001
www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/14ago/performa.html
www.cyber.rdg.ac.uk
www.chasque.net/retro/cuerpoplus.htm
www.dia.org/events/mexterminator
www.echonyc.com/~confess
www.extropy.org
www.jornada.unam.mx/1996/oct96/961002/sylvia.html
www.kw@cyber.rdg.ac.uk
www.marcel-li.com
www.michaeljackson.com
www.neutralground.sk.ca/artistprojects/mexterm/mexterm.html
www.orlan.net
www.replica21.com/archivo_artistas5.html
www.start-art.com/online/kim1.html
www.stelarc.va.com.au
www.transhumanism.com
www.xmen.dreamers.com/links.htm