



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

CUERPOS VESTIDOS, CUERPOS CONSTRUIDOS.
PERFORMATIVIDAD ENTRE ACTOS DEL VESTIR Y ESCULTURA ABSTRACTA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
MTRA. KRISTIN MORGANNA REGER

DRA. DIDANWY KENT TREJO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DR. RICARDO PAVEL FERRER BLANCAS, FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
DR. DANIEL MONTERO FAYAD, INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. LILIANA CORDERO MARINES, CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE
AMÉRICA DEL NORTE
DRA. CLAUDIA DE LA GARZA GÁLVEZ, UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

ÍNDICE

- I. INTRODUCCIÓN – p. 4
 - ESTRUCTURA DEL DOCUMENTO Y METODOLOGÍA – p. 6
 - ESTADO DEL ARTE – p. 8
 - MARCO TEÓRICO – p. 12
 - Actos del vestir – p. 15
 - Cuerpo, cuerpos – p. 16
 - Textil, artefacto – p. 19
 - Construcción escultórica – p. 21
 - Corolarios – p. 22
 - Performatividad – p. 23
 - Performatividad entre los actos del vestir y la construcción escultórica - p. 28

- II. CAPÍTULO I – p. 32
 - CATEGORÍAS DEL CONTINUO: DEFINICIONES – p. 32
 - Categoría uno: enmascaramiento – p. 32
 - Categoría dos: objeto fetiche – p. 33
 - Categoría tres: cuerpo suplente – p. 33
 - ENMASCARAMIENTO – p. 34
 - Egungun – p. 39
 - Zangbeto – p. 42
 - OBJETO FETICHE – p. 45
 - Fetichismo como un todo – p. 47
 - Fetichismo como metonimia – p. 50
 - Lógica fragmentaria – p. 52
 - CUERPO SUPLENTE – p. 55
 - Contexto histórico del arte – p. 55

- II. CAPÍTULO II: LA OBRA DE OTROS ARTISTAS – p. 57
 - Leigh Bowery – p. 58
 - Nick Cave – p. 62
 - Barbara Chase-Riboud – p. 64
 - Senga Nengudi – p. 66
 - Isa Genzken – p. 69
 - Anna Uddenberg – p. 73
 - Zeitgeist – p. 75
 - Cierre capítulo 2 – p. 77

- III. CAPÍTULO 3: OBRA PROPIA – p. 79
 - Tender Sphinx (2017) – p. 82
 - Clamshell (2018) – p. 86
 - Milktooth – p. 93
 - Codependencias, pieles – p. 98
 - Venus – p. 113
 - IUDUIUDUI – p. 120
 - Burst – p. 127

- IV. CONCLUSIONES – p. 130
 - Reflexiones del proceso de investigación y el zeitgeist – p. 131
 - Pop posthumano – p. 135
 - El performance del borrado del individuo – p. 137
 - Sistemas de devenir – p. 145
 - El contenedor como lo conocemos – p. 148
 - Cierre – p. 150

- REFERENCIAS – p. 154



Fig. 1 Esquema del trabajo, (más o menos cronológica, hacia abajo)

INTRODUCCIÓN

Un título alternativo para esta tesis podría haber sido fácilmente: «¿Qué tiene que ver la muerte con todo esto?». Esta tesis sostiene que el tejido que conecta los términos del título actual: «cuerpos vestidos», «cuerpos contruidos», «performatividad», «actos del vestir», «escultura abstracta»; es la muerte misma. No se trata del momento finito y transitorio del fin del ser como tal, sino de lo que hace la materia formal al pasar de actuar sobre un cuerpo vestido a convertirse en una escultura por sí misma. Al interrogar la dimensión performativa de la materia en cuestión vemos que se comunica con el espíritu al volverse menos particular, anulando al individuo que la porta, parcelando la persona a cambio de partes cognitivamente digeribles y convirtiéndose en una estatua que nunca tuvo un cuerpo aparte de la cáscara de su ropa.

Esta tesis explora el absurdo, la magia y la sincronización de la relación entre la materia muerta y el propio cuerpo humano. Además, examina cómo esto se vincula con amplio alcance de conceptos en torno a la subjetividad, la objetividad y la mortalidad. En otras palabras, examina diversas correlaciones entre el vestir, como acción y como verbo, y las esculturas que representan un cuerpo vestido. Comencé a desarrollar las ideas contenidas en esta tesis en 2016, mientras observaba una tendencia particular en el arte contemporáneo de esos días sobre cómo cubrir y abstraer el cuerpo. Frente a este fenómeno, me pregunté cómo este acto podría relacionarse con las prácticas de enmascaramiento y los rituales de muerte desde un contexto totalmente diferente.

Todo comenzó con un interés por la ropa que iba más allá del consumo o la vanidad. Me intrigó cómo es que la ropa moldea la propia carne. Me pareció fascinante su capacidad de contar poemas internos y externos de la personalidad y de crear y reiterar estructuras políticas en todas las sociedades. A lo largo de los años, y culminando en esta tesis, he tratado de encontrar una voz para lo que he visto en el acto del vestir. He querido indagar en un problema filosófico esencial: la ropa que llevamos está demasiado cerca como para ignorarla. A diferencia de un objeto de arte típico, con la ropa no hay una distancia segura desde la que se pueda juzgar y evaluar con seguridad una distancia entre el yo y el otro, el sujeto y el objeto, el cuerpo y el material. El portador no parece poder divorciarse de la imagen creada.

Hasta el día de hoy, me conmueven las singulares iteraciones del vestir, aquellas que parecen erigirse como esculturas autónomas, en las que el portador se convierte en otra cosa, en las que el cuerpo bien podría evaporarse. En este caso, el vestuario supera al individuo y se convierte en una pantalla de proyección para las propias cuestiones que rodean tanto al carácter físico animal como a su trascendencia: la trascendencia de la muerte. A través de mi fascinación por los atuendos que oscurecen y transforman completamente el cuerpo en una forma abstracta, llegué a interpretar las esculturas con la altura del cuerpo y las formas amorfas y drapeadas de la tela. Todo relacionado a esas recurrencias especiales del vestir en las que el vestuario supera al individuo y la forma corporal. Estas ideas constituyen el marco teórico para entender mi propio trabajo artístico a lo largo de los años.

En términos más sencillos, esta tesis trata sobre el vestir, la escultura y algunos de los aspectos interesantes que ocurren en el intertanto. Sin embargo, los atuendos y esculturas concretas que examino son de suma importancia. Así, más concretamente, esta tesis trata de las iteraciones de vestuario y esculturas que abstraen el cuerpo, y de cómo lo que hay entre los trajes abstractos en cuestión y las esculturas que se relacionan con cuerpos vestidos (como las examinadas en las obras seleccionadas de otros artistas) *tienen dimensiones performativas dinámicas*. Son capaces de crear un puente entre una variedad de dualidades comúnmente concebidas: el yo y el otro, el sujeto y el objeto, el todo y la parte, lo permanente y lo impermanente, la carne y el artificio, lo vivo y lo muerto, lo físico y lo incorpóreo.

Al invocar lo performativo cabe preguntarse: ¿Qué es la materia?, ¿qué hace la forma? Esta es la pregunta que me propongo responder con esta tesis. La pregunta implica el cuerpo humano, elementos atados, esparcidos y cosidos sobre él, y esta pregunta cuestiona las obras de arte construidas que quieren estar en este cuerpo vestido de oscuridad y obscenidad, un cuerpo hecho y rehecho, un cuerpo cambiante y sin rostro.

ESTRUCTURA DEL DOCUMENTO Y METODOLOGÍA

Esta tesis está dividida en tres capítulos principales. En el primero se aborda el marco teórico, empezando por una breve consideración de la terminología y el contexto en términos generales. Asimismo, la visión del primer capítulo se subdivide en tres categorías que residen en un continuo entre atuendos y esculturas de interés: el enmascaramiento, el objeto fetiche y el cuerpo suplente.

El segundo capítulo pone en acción estas categorías, analizando una selección de obras de arte ilustrativas de varios creadores, la mayoría de los cuales pueden clasificarse como artistas contemporáneos. He seleccionado estas obras para formar una especie de colección de pruebas empíricas. Las obras en cuestión destacan la dimensión performativa de los cuerpos humanos abstraídos por la materialidad. Estos cuerpos indeterminados, entre el atuendo y la escultura, cruzan un umbral en el que se transforman simbólicamente en uno o el otro. Estas obras se seleccionan por las cualidades formales que contienen y a su vez que afirman el continuo que va desde el cuerpo vestido de forma abstracta hasta la escultura independiente que alude al cuerpo vestido: cúmulo de drapeados, ocultación del rostro y la piel. Fórmulas que tienen una relación proporcional a la de un armazón humano, o al menos se asemejan.

El tercer capítulo analiza una selección de mis obras producidas entre el año 2018 y 2022. Estas obras se adscriben a estos conceptos evasivos a través de su forma, gesto y, a menudo, en la manera en que se muestran.

Las conclusiones de esta tesis son el resultado de la investigación planteada en el capítulo I, del análisis de las obras de arte seleccionadas en el capítulo II y de la experiencia de producir y exponer las obras tratadas en el capítulo III.

A lo largo de los años de investigación y producción de esta tesis, hubo un ejercicio continuo de oscilación entre las categorizaciones y mi trabajo como artista. Si bien este pensamiento ha hecho que los contenidos de esta tesis sean de alguna manera enteros o al menos indistintos, los resultados presentados hoy son testimonios del artista en su rol investigador.

Las obras contempladas se mueven a lo largo de una constante que va desde el cuerpo humano y lo que se denomina «actos del vestir» hasta los objetos totalmente ajenos al cuerpo. Un sucedáneo corporal que es puro artificio: una escultura que alude a un cuerpo vestido más allá de la forma o la función. Cada obra de arte ocupa un espacio entre los disfraces-actos del vestir y las repeticiones de la escultura que, a su modo, se convierten en actos del vestir. Las obras de arte en cuestión iluminan los performativos activos en el marco aquí establecido.

Durante los años en los que desarrollé este texto, hubo un permanente vaivén pendular entre el marco teórico, sus categorías, las obras de arte que me movían y mi propia producción artística. Por ello, las categorías en sí mismas y los objetos artísticos que resultaron de este pensamiento están profundamente interconectados. Discutiré cómo se entrelazan exactamente.

ESTADO DEL ARTE

El marco que he creado es único por su particular combinación de campos y temas de gran alcance dentro de los estudios culturales. Estos incluyen los campos de: la teoría de la moda y la antropología cultural en torno al ritual de la muerte, la investigación que analiza el fetiche del género narrativo francés de fines de siglo a través de una lente psicoanalítica, y la crítica de arte centrada en los aspectos formales compartidos, entre otros tópicos. Este enfoque multidisciplinar sirve para demostrar cómo las relaciones corolarias vinculan los actos del vestir con la escultura de manera profunda y performativa. Las referencias y el pensamiento que subyacen al marco teórico invitan a adentrarse a una perspectiva singular sobre las obras de arte

analizadas y a una nueva forma de pensar sobre la escultura en general. Diferentes campos disciplinarios se unen en torno al tema central y universal de la muerte, creando un bucle de retroalimentación hacia la performatividad y de vuelta a las referencias visuales concretas y formales.

He llegado a conclusiones similares a las de pensadores propios de ámbitos que no había explorado; en particular, el post humanismo. Considero que esta tesis es fértil y completa sin abrir este campo, pero invito con entusiasmo a dialogar sobre cómo el pensamiento planteado a lo largo de esta tesis puede tener paralelos y relaciones con esta corriente de pensamiento. Tanto la investigación como las conclusiones, aunque son alcanzadas a través de los campos tan desiguales como la teoría de la moda, la antropología cultural y el arte contemporáneo, hablan del ciborgismo¹ - importante para las conclusiones; de la invasión de la materia muerta y los sistemas hacia la carne viva, y la eventual e inevitable desaparición conceptual tanto de la materia muerta como de la carne, como se expone en las conclusiones.

A continuación, para hablar de lo que se halla al acecho en el *zeitgeist* actual, aparece el pensamiento en torno al voluminoso término «el cuerpo»². El posmodernismo y los estudios culturales han estado obsesionados con el cuerpo como

¹ Madrigal, Alexis C. "The Man Who First Said Cyborg, 50 Years Later." Atlantic, September 30, 2010. <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2010/09/the-man-who-first-said-cyborg-50-years-later/63821/>

² "El posmodernismo tiene una obsesión por el cuerpo y un terror a la biología. El cuerpo siempre ha sido un tema muy popular en los estudios culturales de los Estados Unidos, pero se trata de un cuerpo plástico, remodelable y socialmente construido, no del trozo de materia que enferma y muere. La criatura que emerge de la postmodernidad no tiene centro, es hedonista se reinventa a sí misma y se adapta incesantemente. Se parece más a un ejecutivo de los medios de comunicación de Los Ángeles...". Eagleton, Terry. *After Theory*. London: Allen Lane, 2003, via Wolfe, Charles T. "The Allure of the Flesh and the Vitality of Materialism: Aporias of Embodiment" in *Aesthetics of the Flesh*, Ed. Felix Ensslin y Charlotte Klink, 83-106. Berlín: Verlag Sternberg, 2014.

concepto³, disociando la parte de materia que enferma y muere, de todos los formalismos atascados que son quizás más fáciles de analizar y proyectar. Esta es una trampa en la que quiero evitar caer. Debe haber humanidad en la aglutinación de estos temas, y para mí, esa humanidad reside en la muerte. La muerte triunfa sobre toda cultura, todo bien mundano, incluso todos los cuerpos. Intentaré a lo largo de esta tesis dejar siempre en suspenso la muerte para recordar que vincula los temas en cuestión con otros seres humanos. La muerte, su evasión, su desafío, surge como hilo conductor de esta tesis. La muerte y la materialidad, y la forma en la que se van entretejiendo, es la luz que guía para evitar una indagación descontextualizada, desenfocada y caprichosa que resulte genérica y no inclusiva como «el cuerpo». Algunos se preguntarán por qué he elegido hablar de ropa y no de género. Aunque mi atención se centra específicamente en la muerte y su relación con la vestimenta, la escultura y la performatividad (y por lo tanto las preocupaciones de género y feministas no son decididamente un foco de atención de esta tesis), estas cuestiones en la materia son, de cualquier manera, inevitables. Esto es especialmente cierto en la discusión histórica del fetichismo que sigue en el primer capítulo. El presente análisis ofrece una perspectiva histórica crítica que reconoce la división sistemática que segregó a las mujeres; pero no se desvía hacia sus causas o implicaciones. Busca comprender la conceptualización del fetichismo y cómo se relaciona con el cuerpo humano del otro, presentándose para que pueda ser digerido. Se hace mención de

³ Por ejemplo, El cuerpo sin órganos de Deleuze.
Gary Aylesworth, "Postmodernism", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Spring 2015 Edition*,
Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/spr2015/entries/postmodernism/>

este elemento aquí en consideración a las dos principales autoras citadas, Anne Hollander (1930 - 2014) y Emily Apter (1954), influyentes de suma importancia para la generación de un pensamiento crítico sobre el *body queering*, y aunque la obra consultada se completó en su mayor parte a principios de la década de 1990, apenas están canonizadas como teóricas de género.

Están también los artistas. Los artistas contemporáneos, cuya obra es analizada aquí, deben ser considerados como parte del estado del arte. Sin sus obras, no habría discusión sobre los temas, aunque en la mayoría de los casos su contribución y afinidad es de naturaleza formal más que intelectual. Dicho de otra forma, los productores de las obras en cuestión llegaron a estas conclusiones visuales desde diferentes ángulos, contextos globales y épocas. La mayoría de ellos han contextualizado y explicado algún clima político determinado, más no existe un interés por descartar esta percepción ni en separar completamente su pensamiento de sus obras de arte, sino más bien desligar los objetos y pasar a un análisis puramente formal, utilizando el lente material creado en esta dimensión de estudio para así observar la conformación de todo aquello llamado material. Nada se puede sacar de contexto, pero sí pueden surgir lecturas desde otras dimensiones; es éste el ejercicio que se propone.

MARCO TEÓRICO



Fig. 2. *Lúnula*, 2016-2018,
captura de vídeo de un canal, (one channel video) 3:20

Los textiles y la ropa como disfraz han sido los pilares cuando se trata de percepción, apreciación y enfoque en la escultura, y me han llevado a producir la presente tesis, situada en la intersección de la escultura y el vestir. Los disfraces que considero los más interesantes son aquellos que abstraen el cuerpo. Por «abstraer» me refiero a que se alejan de la cognición, de las facciones del rostro o de cualquier rasgo reconocible. La obra abajo, *Lúnula* (Fig.2. *Lúnula*), creada en 2016, es un vídeo que sigue una forma que envuelve la totalidad de la persona que lo lleva, eclipsando al

individuo. Este traje y otros similares funcionan como una mascarada de cuerpo entero, no al adoptar una identidad sustituta, sino, más bien, al convertirse en un alojamiento temporal que permite la encarnación de una idea o incorporeidad en una forma física. Estas obras surgieron como una forma de evitar las especificidades de la identidad, destacando en cambio los mecanismos físicos que negocian la condición de sujeto por la condición de objeto.⁴

En el registro videográfico existe una anulación absoluta que hacía que la persona fuera, primero, una cosa, un objeto reconocible, y luego una no-cosa, un cúmulo escultórico totalmente cubierto e irreconocible. Con el tiempo, se comenzó a asentar la idea de los trajes como la actuación en sí misma. No era el vestuario en sí lo que realmente daba esta dimensión, sino la síntesis del cuerpo y su disfraz en el momento. Es tanto materialidad como forma, además del acto del vestir en sí mismo, hablamos del acto de vestirse como performance: la sola consecuencia de un aparato material entrado en contacto no sólo con la piel, sino con las implicaciones psicológicas de asumirse y fundirse con un molde de artefacto por un momento finito. (Todo es un momento finito, no se dejen engañar por el monumentalismo).

Como diseñadora procuré especial atención por el espacio teórico entre dos categorías que establecí como una dicotomía para examinar los modos de pensamiento y producción entre ciertos actos de vestir y la escultura abstracta. Esta

⁴ "Awarishness" es un concepto que proviene de la historia del *burlesque* en Estados Unidos. Describe la sensación de "saber" que uno se produce a sí mismo como objeto, lo que implica no abandonarse a sí mismo como sujeto.

Allen, C. Robert. *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991, 370.

instauración tiene el fin de comprender un espacio perceptible y performativo de materialidad y forma dentro de un espacio de estudio. Ambas modalidades, los actos del vestir y la escultura abstracta, no están tan separadas como podría parecer, ya que, como demostraré, a veces forman una constante y, otras, un colapso.

Para limitar el alcance de esta investigación, vuelvo a los casos empíricos de creación artística que parecen ocupar intrínsecamente un espacio intermedio, complicando la relación entre el cuerpo humano y el artificio, entre el sujeto y el objeto en el sentido más básico, e incluso en la delimitación de lo que está vivo y lo que está muerto. El foco de atención se centra aún más en los actos del vestir que parecen ser esculturas con un aspecto de totalidad, y en las esculturas que aluden a un cuerpo humano envuelto en tela. Me interesa considerar todas estas reiteraciones a través de un lente de disciplinas diversas, con la ayuda de una estructura de tres categorías: el enmascaramiento, el objeto fetiche y el cuerpo suplente. Este espacio, dividido en sus categorías a las cuáles descubrí que, entre sí, y de maneras muy diversas dialogan con la muerte.

Si bien en esta tesis explico la teoría básica en torno al vestir y su relación con la escultura en general, de la misma forma observo que el rango de esta tesis se vuelve aún más estrecho donde se estudian los actos del vestir como performance con respecto a la prenda de vestir que abstrae, anula y rehace el cuerpo en los términos formales más radicales: prendas que se convierten en esculturas. A su vez, se exploran las esculturas que se asemejan a estos cuerpos embozados, anónimos y pastiches. El

interés está puesto sobre la dimensión performativa de lo que se correlaciona entre estas particulares prendas y esculturas.

Esta tesis trata de las inquietudes intelectuales y creativas más profundas; dónde el cuerpo se infiltra en los elementos que lo visten, dónde el disfraz humano se convierte en escultura, dónde los objetos transmutan en entidades performativas que funcionan, no como si caminaran sino, más bien, flotarían.

ACTOS DE VESTIR

Por sobre todo, el acto de vestirse implica añadir algo más a la existencia de una entidad o cuerpo. El verbo «vestir» es mucho más integral para mi investigación que cualquier sustantivo, como «vestimenta» o «disfraz»⁵. La atención debe centrarse en el acto, la acción de vestirse. Mi interés está en la añadidura, y nuestro verbo es el que mejor lo representa.

En el documental de Charles Atlas, *La leyenda de Leigh Bowery* (2002), el novelista Michael Bracewell describe el Nuevo Romanticismo de finales de los años ochenta como algo que se concentraba en un solo espacio, el momento en que curamos nuestro aspecto antes de salir de casa y vernos con más gente, el acto de: prepararse para salir.

El Nuevo Romanticismo consistía en arreglarse; no se trataba de salir, sino de prepararse para salir. Y creo que «prepararse» se convirtió en una forma de arte.

⁵ "Costume" en inglés es una palabra aceptable, pero siempre consideré aborrecible el término "vestuario", una tibia traducción de "costume" al español, que también incluye lo espectacular y las creaciones secundarias que son reducidas a meros accesorios. Mientras que "disfraz" se parece demasiado a "disguise": engaño en inglés. El problema para mí se resuelve en español cambiando el sustantivo vestuario por el verbo vestir. Trasladar el foco a la acción proporciona cierta liberación semántica, y un enfoque en el proceso que está apoyado en el objeto, la imagen, el momento como ejemplo visual.

Cualquiera en su apartamento, ya sea en los suburbios o en algún tipo de edificio sórdido, podía convertirse en un artista legendario que se preparaba a sí mismo para salir, y luego ni siquiera se molestaba en hacerlo porque no podía conseguir un taxi o porque estaba demasiado lejos.⁶

«Prepararse» se refiere a un acto del vestir. Mientras Bracewell habla del nuevo romanticismo, su figura recortada está incrustada en un vídeo original de Bowery con su cómplice, el coreógrafo Michael Clark (1962), y otros amigos mientras participan en el acto ritual de prepararse para salir. De forma perezosa, discuten y seleccionan sus atuendos, se cambian de ropa y se examinan frente a un espejo que está fuera del encuadre de la cámara. Aquí se ilustra el concepto de vestirse como el acto, frente al resultado. Ponerse la ropa, un acto de transformación del ser, se vuelve más importante que cualquier imagen final.

CUERPO, CUERPOS

Si entendemos un acto de vestir como la adición de un algo a otro, debemos preguntarnos: ¿qué es este segundo algo, este cuerpo, o cuerpos? Citando a Jean-Luc Nancy, «el cuerpo es la certeza hecha añicos».⁷ No es inescrutable, pero es misterioso y escurridizo; incluso cuando forma nuestro carácter físico, no puede ser precisado. Normalmente, «cuerpo» se refiere al cuerpo humano. Sin embargo, como esta tesis se dirige hacia un espacio liminal, delimitado en el otro extremo por la escultura, empezaré con el sentido más amplio del término y luego me centraré en los humanos. Así, defino

⁶ Atlas, Charles, director. "The Legend of Leigh Bowery." 2002. Duración: 1 hora 23 minutos.

⁷Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Nueva York: Fordham University Press, 2008, pp. 2-21. (*Corpus*. París: étailié, 1992). Trad. Richard A. Rand. Libro impreso. En SITAC XI: Hacer Tiempo, editado por Marcela Quiroz Luna, Ciudad de México, 2013, p. 3

un cuerpo como *una entidad que goza de un grado de autonomía física que la hace distinguible de su entorno.*

Un cuerpo, así, puede ser un átomo, un ser humano o una escultura, pero esta definición reconoce que un cuerpo siempre forma parte de una compleja red de interdependencias. El átomo forma parte de su elemento o de un compuesto; un ser humano está conectado a la tierra por sus movimientos y su nutrición; una escultura está vinculada a su propia materialidad, a la industria, a la naturaleza, a la economía, al transporte, etc. que han hecho posible su existencia.

En su breve ensayo *Informe*, Georges Bataille habla del deseo arbitrario de estructurar todo para comprender su función:

Un diccionario comienza cuando ya no otorga significados de palabras, sino tareas. Informe no es solamente un adjetivo con determinado sentido sino también un término que sirve para descalificar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que designa carece de derecho propio en cualquier sentido y se deja aplastar en todas partes como una araña o una lombriz. Haría falta, en efecto –para que los académicos estén contentos– que el universo cobre forma [a lo que es, una levita matemática]. En cambio, afirmar que el universo no se asemeja a nada y que sólo es informe significa que el universo es algo así como una araña o un escupitajo.⁸

⁸ Bataille, Georges. "De Acta lit. no. 46 Concepción 2013." Acta literaria, nº 46, I Sem (85-106). También consultado (versión en inglés): Georges Bataille, *Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008 (1985). Para el fragmento del texto original en francés, véase radicalart.info/informe. Último acceso 13 de noviembre de 2016.

Sin duda un cuerpo sugiere una forma, ya sea una forma tan insignificante como un charco de saliva o incluso algo imperceptible, como una ameba. Aquí me gustaría pensar en el cuerpo como una entidad físicamente finita con autonomía en el espacio, ya que tiene algo (aunque este «algo» es ciertamente una frontera móvil) que lo diferencia de su entorno. Los seres humanos y los animales, las plantas y otros seres inmóviles, los barcos o los edificios, por ejemplo, tienen cuerpo, ya que fueron contruidos con una entidad física interna y externa. Bataille señala la necesidad imperiosa del ser humano de definir los límites de dónde empieza y termina un cuerpo.

Para un ser humano, el límite tradicional del cuerpo es la piel. Sin embargo, la piel no es finita: puede respirar, romperse y reconstituirse. Puede ser intervenida con tatuajes o piercings. Puede tener pieles sintéticas, implantes, cicatrices o vello. En los casos más extremos, puede admitir órganos artificiales o maquinaria en función de preservar la vida cuando el cuerpo ya no puede hacerlo por sí mismo. En cualquier «cuerpo», las estructuras internas y externas interactúan con los ecosistemas fuera de los límites físicos. Al igual que un edificio, tiene circuitos eléctricos, sistemas de entrada de agua y redes de alcantarillado; todo ello conectado a los circuitos de la ciudad. El ser humano, aunque pueda moverse conscientemente, también se conecta a estas redes. Nuestra respiración, nuestra alimentación y nuestros residuos forman parte del entorno expandido.

En términos psíquicos, el cuerpo humano se extiende más allá de la piel, más allá, incluso, de sus necesidades básicas. Está condicionado y a su vez condiciona su entorno con rangos de movimiento, patrones de desplazamiento e interacciones con

objetos, espacios específicos u otros cuerpos, agentes, comunidades e instituciones. La ropa, por su proximidad y representación, constituye el objeto más simbólico con relación al cuerpo.

TEXTIL, ARTIFICIO

El textil, como el propio cuerpo, es una categoría de amplio rango, pero, en general, puede considerarse la materia que forma a la tela. Puede estar hecho de filamentos, fibras, telas, costuras, pieles, etcétera, pero es mejor categorizar como aquello que acompaña al cuerpo humano, a través de acciones, actividades, cambios de clima. Como describe la historiadora Beverly Gordon, el textil tiene cualidades vivas, como moverse, estirarse, respirar o absorber.⁹ En pocas palabras, los textiles suelen tener estas cualidades corporales porque fueron creados para acompañar al cuerpo humano.

La relación de los textiles con el cuerpo les confiere un lugar especial como material en los actos del vestir: como prendas que se llevan, o vestigios de haberlas llevado, o como trabajo manual, ya que los textiles son ultra portátiles y, por tanto, pueden bordarse, por ejemplo, durante largos periodos de tiempo, lo que permite al artesano trabajar en la pieza en cualquier lugar. Esta versatilidad de localización impregna al elemento textil de huellas activas de acción. En los actos del vestir y en la creación de objetos, los tejidos se revisten de un significado simbólico, actuando incluso como sustitutos del propio cuerpo.

⁹ Gordon, Beverly. *Textiles: The Whole Story*. Londres: Thames & Hudson, 304 pp., 30.

Centrémonos en la tela como ese «extra» en el acto del vestir, que en su conjunto llamamos: la ropa. Recordar la levita¹⁰ de Bataille se convierte en un ejercicio interesante, ya que este concepto se utiliza de forma intergaláctica, pero vuelve a situar el argumento en la Tierra cuando se entiende de forma literal. La levita es una metáfora del orden, un orden puesto sobre un cuerpo para definirlo como tal. Metafóricamente, es una imposición exterior, una proyección que contiene y forma el cuerpo bajo una lógica a medida, estructurante, y por tanto decide la propia definición del ser al que cubre. Tomando esto tan claramente como sea posible, la levita es una prenda de vestir, el cuerpo de un ser humano, y esa cosa extra en el vestir es un textil que no es envolvente sino almidonado y prensado y entrelazado y cosido en un encajonamiento matemático. La cuestión de una prenda como esta es: ¿acaso el acto de vestirse se impone por sobre el cuerpo y le da forma o al revés?

Artificio es un término general que se utilizará para referirse al elemento añadido, aplicado o integrado en el cuerpo, fabricado por el ser humano. Su connotación es de artificio y sigue siendo relevante en los actos del vestir, y es más evidente en aquellos con menor grado de permanencia o marcados por la mimesis de partes del cuerpo seccionadas y conceptualizadas individualmente. El textil, cuando viste o cubre, puede considerarse un tipo especial de artificio. En mi opinión, el textil y

¹⁰ Bataille, Georges. "De Acta lit. no. 46 Concepción 2013." Acta literaria, nº 46, I Sem (85-106). Traducido por David F. Richter. También consultado en la versión en inglés: Georges Bataille, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008 (1985), p. 31. Véase también: radicalart.info/informe para fragmento del texto original en francés. Último acceso 13 de noviembre de 2016.

el artificio dialogan, no sólo en función de la tecnología material en teoría, sino también en función de la disponibilidad y la familiaridad en la práctica.

CONSTRUCCIÓN ESCULTÓRICA

La construcción escultórica es la creación de un cuerpo a partir de materiales. A diferencia de los actos del vestir, se basa fundamentalmente en lo objetivo y no tiene un cuerpo humano a priori. La construcción escultórica puede considerarse un continuo opuesto a los actos del vestir, pero, de hecho, ambos se mimetizan, ya que el acto de vestirse puede considerarse una construcción. Uno de los objetivos de esta tesis es observar las obras de arte autónomas a través de la lente de la teoría del vestir. En aras de la claridad, es mejor pensar en el concepto de construcción escultórica como una modalidad separada relativa a los objetos externos y a la confección integral de un cuerpo representativo, sin carne.

El término «construcción escultórica»¹¹ implica una acción, la de haber sido fabricada. Es un sustantivo, más preciso que el de escultura, ya que insinúa tanto el ser fabricado como una forma de ser constituido: un ensamblaje de piezas. La construcción escultórica emplea una lógica aditiva frente a la sustractiva, independientemente de cómo se haya hecho el objeto. Representa, además, la amalgama o adición de materia muerta a un cuerpo presumiblemente humano, lo que le transfiere el carácter aditivo. Es una acción integral, inductiva; donde todo el material es «externo», es decir que no

¹¹ Mientras que escultórico y escultura son términos históricamente cargados, "esculpir" evoca directamente a los hombres que creen tener un control divino sobre el material, sacando seres de los bloques.

hay un cuerpo original, natural u orgánico contenido en la escultura que también existe fuera de ella.

Se podría definir «escultura» como una perversión de la forma y los materiales tal y como los conocemos en su estado natural. Puede ser tan simple como alterar las relaciones espaciales. Es una forma tridimensional de pensar, de trabajar dentro de las relaciones espaciales (y con ellas) y de representar las mismas. Pero no es tan simple: es la sustitución psicológica de un «objeto» por otro. Por lo general, se trata de algo estático y permanente. Para las necesidades de esta tesis, la definiremos como la fabricación de un cuerpo a la vez.

COROLARIOS

El vestido y la construcción escultórica no son medios definidos por los materiales, sino distintos enfoques de lo físico y lo material; son verbos, acciones, procesos. Aunque los actos del vestir y de construir esculturas implican historias y materiales específicos, el continuo sirve para explicar diferentes expectativas en términos de objeto. Se extrae que las expectativas del enmascaramiento son ceremoniales y humanas por la presencia del cuerpo humano. Las expectativas del fetiche son más terrenales y consuetudinarias en el sentido de que el objeto fetiche sí tiene un lugar en la sociedad secularizada o cotidiana. El cuerpo suplente es un soporte material completo con la función de mimesis o representación de cualquiera de estas otras dos dimensiones: el enmascaramiento y el objeto fetiche.

Para esta investigación, he propuesto abordar tres categorías hipotéticas que servirán para examinar los flujos correlativos entre los actos del vestir y la construcción

escultórica: el «enmascaramiento», el «objeto fetiche» y el «cuerpo suplente». Son categorías existentes que tienen teorías desarrolladas con respecto al cuerpo y la materia, por lo que se posicionan aquí como ejes principales para articular la investigación. Cada una de ellas es una categoría exhaustiva, por lo que en este caso cada una se articula sólo lo necesario para servir al proyecto más amplio: dar cuerpo a los espacios entre los actos del vestir y la construcción escultórica.

PERFORMATIVIDAD

Hasta ahora, hablamos del cuerpo, humano o no, como un mero objeto al que se añade material adicional. Sin embargo, con los seres humanos y los materiales añadidos, es evidente que hay un sujeto inmerso en este cuerpo, una mente que toma decisiones sobre la identidad y la condición de objeto al calor de la mirada, junto con las elecciones estéticas en cualquier acción de ataviarse. Los actos del vestir, por tanto, deben inscribirse en la performatividad, como acciones que crean agencia. Así, para continuar, es necesario un debate sobre la performatividad aplicada a los actos del vestir.

A continuación, recapitulamos la discusión teórica sobre la performatividad con el fin de delimitar de qué hablamos en el intertanto de las tres categorías, la vestimenta y la escultura. La performatividad está categorizada por debajo de la construcción escultórica porque es la performatividad de la materia y la forma, dentro o fuera del cuerpo, lo que se prioriza en la discusión. En otras palabras, se aplica una teoría de la performatividad a la materia en cuestión y a su síntesis con el cuerpo.

J.L. Austin, en el texto *How to Do Things with Words*¹², es el primero en hablar del término «performativo». Austin define las tres dimensiones de la enunciación performativa: la locutiva, la ilocutiva y la perlocutiva. Respectivamente, representan el sonido en bruto, si es que el sonido puede despojarse de significado semántico; el acto que realizamos al hablar (una promesa, una advertencia, un insulto, etcétera, que conlleva una intencionalidad); y, por último, la consecuencia de la comunicación. Para establecer una teoría de lo performativo, la atención se centra en lo ilocucionario y lo perlocucionario:

“ . . . 'ilocucionario' y 'perlocucionario': el primero es un acto de habla que, al ser pronunciados hacen lo que dicen, y lo hacen en el momento de ese decir; el segundo [perlocucionario] es un acto de habla que produce ciertos efectos como su consecuencia; al decir algo, le sigue un cierto efecto. El acto de habla ilocucionario es en sí mismo es el hecho que efectúa; el perlocucionario simplemente conduce a ciertos efectos que no son los mismos que el acto de habla en sí”.¹³

Austin establece que el ilocucionario tiene una dimensión ritual o ceremonial en el hacer del dicho, lo que significa que está recordando reproducciones históricas anteriores en su enunciación. El ritual puede pensarse como el contexto iterativo, no necesariamente enrarecido o secular, pero siempre repetido y relacionado etimológicamente con la «iterabilidad». Austin sienta las bases fundamentales de una

¹² Austin, J.L. *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1955/1962. PDF digital, lecturas I-IV, p. 38, <https://www.ling.upenn.edu/~moyer/courses/103/Austin.pdf>. Consultado el 8 de diciembre de 2017.

¹³Butler, Judith. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997, p. 200

teoría de la performatividad al designar la enunciación como un «acto de habla». Aunque este acto tiene límites e influencias negociables, es claro al afirmar que este acto se encuentra dentro de un contexto y crea un impacto, impregnando la emisión semántica de intencionalidad y consecuencia.

Jacques Derrida responde a Austin en su conferencia de 1971, *Firma, acontecimiento, contexto*.¹⁴ Para Derrida, lo performativo implica una ruptura en el contexto por parte de «el hacer» que se impregna de la acción. Esto es lo que se conoce como la «ruptura derridiana»: «la categoría de la intención no desaparecerá; tendrá su lugar, pero desde ese lugar ya no podrá gobernar toda la escena y el sistema del enunciado»¹⁵ Derrida argumenta que el enunciado no reafirma necesariamente la estructura social, la dimensión «ritual o ceremonial», mientras que Austin deja claro que “el performativo ilocucionario deriva su fuerza o eficacia al recurrir a las convenciones establecidas”.¹⁶

Así, la reafirmación austiniana de la estructura social evoluciona hacia el concepto de reiteración, la repetición del enunciado, con la capacidad de redefinir el

¹⁴ Derrida, Jacques. *Signature, Event, Context*. From *Limited INC*. Jacques Derrida. Trad. Samuel Weber & Jeffrey Mehlman. Evanston: Northwestern University Press, 1988. Primera publicación Les Editions de Minuit, 1972. p. 25

¹⁵ Derrida, Jacques. *Signature, Event, Context*. From *Limited INC*. Jacques Derrida. Trad. Samuel Weber & Jeffrey Mehlman. Evanston: Northwestern University Press, 1988. Primera publicación Les Editions de Minuit, 1972. p. 18

Butler cita otra traducción un tanto distinta: “the utterance is coded, meaning it is identifiable as a citation – the intentionality does not disappear, but as such it is not able to control the entire system of utterance...” Butler, Judith. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997, pp. 200 p. 51

¹⁶ Butler, Judith. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997, pp. 200 p.146

contexto social y los posibles enunciados futuros. Esta «reiteración» articulada por Derrida es clave para Judith Butler¹⁷, quien escribe que,

Para Derrida, la fuerza de lo performativo se deriva precisamente de su descontextualización, de su ruptura con un entorno previo y de su capacidad para asumir uno nuevo. (y continúa con que un acto performativo) ...debe ser repetido para poder funcionar.¹⁸

La «ruptura» de Derrida, y su necesaria repetición, es ampliada por Butler, hacia la teoría clave de cómo lo performativo no sólo da forma y reconfigura su entorno, sino que también da forma al sujeto.

Para Butler, la reiteración resulta clave en la configuración y remodelación de los entornos, en la formación de los sujetos y, sobre todo, como instrumento crucial de creación de «agencia»¹⁹. Butler escribe: “la producción del sujeto como fabricante de

¹⁷ Abrir un diálogo sobre la performatividad con el apoyo de Judith Butler seguramente suscitará la pregunta de cómo el género participa en la invención artística. Mas esto se discute inevitablemente en otro lugar, ya que el género forma parte del contexto histórico de la teoría en la que se basa este estudio, por lo que atañe la percepción específica de los cuerpos de las mujeres. Sin embargo, me gustaría relegar la cuestión del género, al igual que la de la raza o la clase, a una nota a pie de página, que existe y no puede ser ignorada, pero que supondría un desvío de las cuestiones más amplias que se preguntan qué es lo que hace el cuerpo al convertirse en materia muerta. La respuesta, es una expresión de la muerte. La muerte es más universal que el género (la clase y la raza). La forma en que se experimenta la muerte está en sintonía con este tema, pero ese es el objeto de estudio de otra investigación. La forma en que el morir se despliega en las prácticas de enmascaramiento y los cuerpos sustitutos es, en cambio, más universal. El objeto fetiche tiene una historia femenina, pero su reciprocidad de materia muerta fluye ahora entre todos los géneros. Esto tiene implicaciones discutibles, de nuevo, para otro estudio.

Otro concepto relacionado sería el de «queerness», concretamente en su sentido más radical; de lo que no pertenece, de lo que es otro, de lo que no está contenido en un cuerpo, de lo no perceptible: un fantasma. La alteridad se convierte en lo que está más allá de lo vivo, lo más miserable, lo que no tiene cuerpo en ningún sentido, por empresas aprendidas y realizadas de lo que conocemos como posible cuando está contenido a un cuerpo.

¹⁸ Derrida, Jacques. *Signature, Event, Context*. From *Limited INC*. Jacques Derrida. Trad. Samuel Weber & Jeffrey Mehlman. Evanston: Northwestern University Press, 1988. Primera publicación *Les Editions de Minuit*, 1972. p. 26

¹⁹ Clare, Stephanie. "Agency, Signification, and Temporality." *Hypatia* 24, no. 4 (otoño de 2009): 50-62. <https://www.jstor.org/stable/20618180>.

sus efectos es precisamente una consecuencia de esta citación disimulada[.]”²⁰. Así, Butler reafirma la teoría de Austin, en que “una acción hace eco de acciones anteriores”, en conjunción con lo articulado por Derrida, donde lo performativo “dibuja y recubre las convenciones constitutivas por las que se moviliza”.²¹ Esto deja espacio para la reiteración como ruptura potencial y para que los actos performativos den forma a futuras normativas. Butler afirma a Derrida en que este «recubrimiento» *tiene el potencial de que lo performativo dé forma a su entorno*.

Este potencial para dar forma al entorno que emerge de lo performativo viene a referirse a las rupturas internas del sujeto y su agencia fabricada, así como al entorno. Para Butler, el concepto de «habitus» de Bourdieu (el sujeto y su cuerpo como lugar de rituales encarnados) es extremadamente problemático porque es sedentario: “... el habitus se forma, pero también es formativo: es en este sentido que el habitus corporal constituye una forma tácita de performatividad, una cadena vivida y creada a nivel del cuerpo”.

El cuerpo se convierte así en un lugar y en un originador de la performatividad, uno desde el que se puede emitir una enunciación re definidora, pero que también se ve afectado por el entorno. Butler también considera la «posibilidad de un descarrilamiento desde dentro», integrando así la ruptura derrideana con el entorno

²⁰ Butler, Judith. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997, pp. 200 p. 51 He quitado el signo de interrogación de la cita ya que el autor afirma que la pregunta está en la siguiente oración

²¹ Butler, Judith. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997, pp. 200 p. 51

que los enunciados realizan en el sujeto, y reconociendo una agencia en la performatividad.²²

PERFORMATIVIDAD ENTRE LOS ACTOS DEL VESTIR Y LA CONSTRUCCIÓN ESCULTÓRICA

Es de sumo interés la manera en que la performatividad se aplica al espacio liminal entre los actos del vestir y la construcción escultórica. La atención se centra principalmente en la performatividad de la materialidad. Se esbozarán, en la siguiente sección, las tres categorías expresadas anteriormente, para así explorar sus alcances.

El vestuario crea una mirada hacia el exterior y hacia el interior. La historiadora Anne Hollander, cuyo trabajo explora los impactos mutuos del arte en la ropa y de la ropa en el arte, explica que el vestir “encarna un complicado deseo secreto... Todo el mundo está hablando esencialmente consigo mismo, como un poeta”. Desde otra perspectiva, Paola Antonelli cree que “el último refugio es el sentido de uno mismo”. Este sentido de sí mismo se construye, en gran parte, mediante la «preparación», el acto de vestirse. No es tanto la imagen resultante que uno crea, sino la proyección que hace hacia sí mismo, y el proceso tiene un impacto mayor.

Este vestirse no consiste sólo en la acción de pasar de desnudo a vestido, el maquillaje u otros elementos plásticos sobre el yo, sino en proponer diferentes maneras de hacerlo; en generar discursos, pensamientos y diálogos sobre el acto de construir una identidad. Sin embargo, no se puede idealizar el vestir como un acto individual e independiente; en realidad, se trata de una complicada simbiosis entre la influencia

²²Butler, Judith. Excitable Speech. A Politics of the Performative. New York: Routledge, 1997, pp. 200 p. 155-156

cultural y una práctica cotidiana de elección personal. Judith Butler problematiza la dicotomía determinismo/voluntad, considerando que la construcción del género se extiende al sexo como esencia, en parte impulsada por la anatomía idealizada de los respectivos géneros binarios. Aquí se vuelve interesante el atuendo, tomado como un acto, ya sea de imposición cultural hacia la creación de un determinado cuerpo (determinismo) o de voluntad, de transgredir o cambiar esta forma, o ser otra.

Darles una categorización especial es útil porque posiciona un acto de vestir en otra categoría performativa que existe tanto dentro como fuera de la teoría de la performance de la última mitad del siglo pasado. Un acto de vestir es ciertamente una enunciación, con intención e historicidad; un acto inscrito en el ritual, pues siempre tiene un contexto y un sujeto dentro de él y, siendo así, puede subrayar o redefinir este contexto. Sin embargo, si la materia, tanto de tela como de artificios, se considera como una categoría propia, en sus propios términos, que opera de una manera distinta al lenguaje y al movimiento; puede verse bajo una nueva luz.

La mayoría de los actos del vestir, al igual que los actos performativos, son cotidianos y subrayan más que redefinen el entorno y la personalidad. Sin embargo, los casos relevantes para esta tesis son especialmente aquellos en los que el cuerpo comienza a desvanecerse y volverse eclipsado por la materia, hasta el punto de parecer no existir en lo absoluto. Es en estos casos donde esta categoría especial resulta útil, ya que lo que el acto de vestirse hace, inequívocamente, es invocar el espíritu. El acto de ataviarse con ropas, el traje animado, se convierte en algo distinto del cuerpo, superándolo, sugiriéndolo, pero sustituyéndolo. Aquí, la materia muerta es

su propia performatividad y lo que está haciendo tiene poco que ver con lo que se puede decir o ver.

La primera comprensión que vislumbré sobre la construcción escultórica fue una suerte de opuesta polar, una contraposición y una respuesta al objeto resultante de los actos de vestir. La construcción escultórica llegó a ser, en ese proceso, el final de un continuo que se alejaba del cuerpo humano y se acercaba a un sustituto total del mismo. De hecho, si entendemos que la escultura existe en un continuo con los actos del vestir, podemos plantear y quizás responder a preguntas cruciales como: ¿en qué momento puede un acto del vestir mantenerse por sí mismo, sin el cuerpo? ¿En qué momento puede el cuerpo escénico ser sustituido por un objeto material? Es esta obliteración del cuerpo la que señala la muerte.

Los actos que interesan en esta tesis se limitan a aquellos en los que el cuerpo se convierte en una escultura autónoma, un envoltorio, una envoltura. El yo y la cognición humana normal se sustituyen por la réplica, dentro o fuera del cuerpo. Estas iteraciones del vestir se convierten en algo totalmente distinto. No estamos seguros de lo que es en absoluto. Es el cuerpo embozado, el cuerpo amortajado, la representación del cuerpo sin rostro, sin apéndice o sólo apéndice. Es la idea más vaga de un ente. Es pantalla de proyección, en blanco en cuanto a lo que normalmente define el vestir o la cognición. Así, estas tres categorías se contaminan mutuamente, se convierten en otras, y definen un ámbito de objetividad y subjetividad que apela a lo invisible.

El historiador de marionetas John Bell describe su visión del reino de las marionetas como el de la materia muerta animada. Para Bell, el títere es capaz de unir

dos reinos: el de los seres vivos y el de la materia muerta. En los títeres, la materia muerta llega a tener un cuerpo y una agencia, a representar las características de un ser vivo.

La obsesión de Bell parece residir en esta dicotomía entre lo material y lo vivo, que es una distinción compleja que en realidad implica complejas interdependencias. Sin embargo, las ideas de Bell sobre la performatividad de la materia fuera del cuerpo humano, son interesantes para la discusión. Cita a Derrida y Butler como instrumentos para entender el cuerpo más allá de la carne y la sangre, sino, más bien, como una situación histórica. Aun así, insiste en que Occidente sigue centrado en el texto y el cuerpo, pasando por alto un "...tercer factor importante de la performance: el objeto, una cosa que no es ni palabra ni carne, y que en última instancia no puede ser entendida como palabra o carne".²³ Frank Proschan (1921-2003) los describe colectivamente como: "Imágenes materiales de seres humanos, animales o espíritus que se crean, se muestran o se manipulan en una actuación narrativa o dramática".²⁴ Cuando se llevan sobre el cuerpo, unidas a él de alguna manera, ya sea como ropa «cotidiana» o como una colocación fija en el cuerpo, el significado de esta materia cambia drásticamente. Se convierte en algo relacionado con el portador, en una declaración de identidad, de carácter, de lugar en la sociedad.

²³ Bell, John. *American Puppet Modernism: Essays on the Material Word in Performance*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2008.

²⁴ Proschan, Frank. "The Semiotic Study of Puppets, Masks and Performing Objects." *Semiotica* 47, no. 1-4 (1983): 4.

CAPÍTULO I

CATEGORÍAS DEL CONTINUO: DEFINICIONES

CATEGORÍA I: ENMASCARAMIENTO

Defino el enmascaramiento como un acto del vestir que utiliza un tipo de máscara de cuerpo entero, encapsulando al portador, ocultando efectivamente su identidad y permitiendo que la acción en su conjunto se convierta en un sustituto de la alteridad y las ideas. El enmascaramiento abstrae el cuerpo en la acción de vestir, volviéndolo identificable como tal sólo a través de la sugerencia de humanidad mediante conocimientos de escala y proporción.

Esta desaparición es una alusión simbólica y ritualista de la verdadera desaparición del cuerpo, aquella de la muerte física, que media a través de una performatividad material el paso del cuerpo tangible e intangible espíritu. Este momento se caracteriza por un cambio fisiológico comercializado y catártico, pero las mismas prácticas de enmascaramiento y anonimato pueden llegar aún más lejos entendiendo este momento como una muerte real. Podríamos decir entonces que hay una mediación performativa de la muerte en sí misma que tiene lugar en el enmascaramiento, y es esta mediación la que encarna la propia categoría.²⁵

²⁵ Una referencia que nos puede ayudar a debatir la mediación en el momento de la muerte es un ensayo que nos habla sobre dos diferentes ritos funerarios que se practican en las tierras altas de Madagascar, donde asignan influencia política a los muertos. Una a través de la posesión por parte de espíritus y la otra a través del mantenimiento físico del cuerpo muerto durante un año después de que deje de funcionar y comience su desintegración celular. La autora entrelaza estas dos prácticas tendiendo un puente entre la vida y la muerte. Feely-Harnik, Gillian. "Cloth and the Creation of Ancestors." En Washington: Smithsonian, 73-116. 1989.

CATEGORÍA II: OBJETO FETICHE

El objeto fetiche es un concepto clave, ya que es capaz de articular relaciones complejas entre el cuerpo y los objetos. La acción de vestirse puede crear objetos fetiches, al igual que las representaciones escultóricas pueden generar objetos fetiches a través de procesos de construcción particulares.

El fetichismo conecta numerosas dimensiones teóricas, pero a efectos de esta tesis puede pensarse en objetos que median la materia muerta con la carne viva, siempre por partes.

CATEGORÍA III: EL CUERPO SUPLENTE

El cuerpo suplente es un sustituto del cuerpo humano. A diferencia del objeto fetiche, lo considero un cuerpo completo, es decir, no una parte que no podría vivir de forma autónoma. Son de gran interés las inferencias de estas partes a escala humana, pues poseen un impacto cognitivo más visceral que las representaciones de menor escala.

Es importante destacar que el cuerpo suplente funciona como un sustituto performativo para una acción, y el interés en este estudio son los actos del vestir mediados a través del cuerpo suplente. Me interesa considerar las construcciones escultóricas que utilizan el cuerpo suplente como acto del vestir.

¿Qué ocurre cuando los actos de vestir producen algo distinto de lo que se conoce como atuendo o disfraz? El acto del vestir no se convierte en una imagen ideal, arquetípica o cognitiva, sino en una forma escultórica. Estos son los actos que se busca identificar y comprender. Para acercarse a esto, es necesario observar los elementos performativos de la materia empleada en la acción de vestirse.

ENMASCARAMIENTO

“...al instante, siempre, el cuerpo expuesto es extraño,
un monstruo que no se puede tragar”

Jean-Luc Nancy

Se utiliza el término «máscara» para describir un acto que abstrae el cuerpo por completo, sugiriendo únicamente la humanidad a través de los conocimientos de escala y proporción. La máscara se refiere a los actos del vestir más globales o que lo abarcan todo dentro de un contexto ritual y no secular. También se puede pensar en la mascarada, que es el concepto más amplio y común, el de cubrir sólo el rostro mediante una prótesis en forma de placa con rasgos antropomórficos reconocibles. El enmascaramiento puede pensarse como un tipo de máscara o mascarada de todo el cuerpo, de cubrimiento total, de ocultamiento y transformación en algo más. Para los fines de esta tesis, el interés se centra específicamente en un tipo de máscara o mascarada que no alude a algo conocido. En cambio, el enmascaramiento es un acto capaz de transformar al portador en un otro, que no es específico y conocido, sino en alguna idea de alteridad. Como he dicho, por «alteridad» me refiero a una alteridad absolutamente radical: fuera de la cognición y, por tanto, de identidades como raza, clase y género. Se sabe que el enmascaramiento ejerce un poder extremo en contextos religiosos, ya que se utiliza para encarnar a espíritus de muertos y a deidades, para dar forma temporal a lo que no tiene cuerpo. Cuando se trasplanta o se apropia de contextos seculares, el enmascaramiento encarna la transgresión performativa a través de una anulación de las posibilidades cognitivas y, por tanto, de

las reglas del cotidiano ritualizado de los actos del vestir. El enmascaramiento es una síntesis temporal de lo artificial y el cuerpo en movimiento, creando algo totalmente desconocido e inescrutable. Estas percepciones del enmascaramiento están fuertemente influenciadas por una previa investigación sobre las tradiciones de enmascaramiento en África Occidental.

Si en el arte, la abstracción en la pintura significa «no representar nada»²⁶, me pregunto si es posible representar la «nada» cuando se trata del cuerpo. La propuesta preliminar es que ciertos actos como el enmascaramiento, palabra que condensa la acción de enmascaramiento de cuerpo entero, pueden sugerir implícitamente el cuerpo y al mismo tiempo conseguir anularlo, creando una representación de la ausencia del cuerpo y, por tanto, de lo incorpóreo, de modo que lo que «no representa nada» se convierte precisamente en lo único que no puede ser representado: lo incorpóreo.

Invocar la idea de lo incorpóreo es invocar la hipótesis general de esta tesis: si nos preguntamos qué es lo que realiza la materialidad en cuestión, la hipótesis es que se trata de la muerte. La muerte, representada a través del enmascaramiento, tal y como lo definiré en breve, es el momento de abandonar fisiológicamente la carne. Lo incorpóreo podría ser un espíritu, como lo es en las iteraciones religiosas que invoco, pero es cualquier entidad sin carcasa física. Así pues, sólo las iteraciones del enmascaramiento que representan lo incorpóreo, que resultan ser casi totalmente abstractas, son interesantes para esta exposición..

²⁶ Schapiro, Meyer. "Representing Nothing." Traducido por la autora. En "On Some Problems of the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image Signs." *Semiótica* 1, no. 3 (diciembre de 1968): 223-242

No es de gran interés redefinir la terminología, pero creo que merece la pena separar los términos para distinguir qué casos son relevantes para esta tesis.. Mascarada definitivamente no es relevante, y la máscara se refiere demasiado al dispositivo antifaz. Así pues, la máscara es, para mí, la práctica específica en cuestión, una que tiene una cobertura abstracta, de cuerpo entero, capaz de servir de alojamiento temporal para lo incorpóreo. Es una sustitución momentánea del cuerpo entero de un individuo por la idea de un espíritu.

“Las artes de la transformación en África abarcan un continuo que va desde ligeras modificaciones de un rostro y un cuerpo visibles, hasta la alteración total de la forma humana a través de su envoltura en un 'traje' de carácter no humano. Lo que nos interesa aquí, por supuesto, son estas transformaciones posteriores, asociadas al espíritu, que anulan o borran la personalidad del portador (incluso su humanidad) mediante la superposición de una forma totalmente nueva”.²⁷

Robert Ferris Thompson (1931 - 2021), un investigador occidental pionero que abogó por la extrapolación de los artefactos artísticos africanos del museo y su recontextualización de vuelta a su contexto ritual original, afirma: "Nuestra preocupación aquí, por supuesto, son estas últimas transformaciones asociadas al espíritu que cancelan u obliteran la personalidad del portador, incluso su humanidad, al superponer una forma totalmente nueva". Esto es lo que quiero definir sucintamente en el debate: el tipo de máscara que no es simplemente un acto de vestir, sino toda una

²⁷ Cole, Herbert M. *I am Not Myself. The Art of African Masquerade*. Los Ángeles: University of California, 1986, p. 16

reforma de la identidad y de la posibilidad de identidad en una síntesis ritual momentánea del disfraz con la cuarta dimensión del tiempo, que lleva al portador y a los participantes periféricos a una catarsis que redefine lo que es el ser. El enmascaramiento, tal y como lo considero en esta tesis a través de la lente de la cosmovisión de África Occidental “parece estar fuera de las leyes humanas... auténticos "móviles", nunca fijos en un solo lugar...”²⁸

Hollander define el acto del vestir como un poema en que uno se cuenta a sí mismo; esto enlaza con el concepto de Judith Butler anteriormente mencionado de “descarrilamiento desde dentro”²⁹. La ruptura de la identidad que se produce a través de la performatividad del enmascaramiento no sólo es externa, redefiniendo el contexto -puesto que uno ya no es uno mismo-, sino que alberga el profundo potencial de romper ese mismo poema que uno se cuenta a sí mismo, hasta el punto de formar una muerte temporal, suspendida, momentánea. Cualquier acto de vestirse puede tener este potencial, pero en el enmascaramiento, la ruptura va más allá de la identidad por un momento temporal, suspendiendo no sólo la definición de uno mismo, sino la del cuerpo y la propia definición de un cuerpo humano vivo.

A medida que el enmascaramiento avanza en el continuo hacia la construcción escultórica, el cuerpo se convierte en otra cosa a través de la transformación material:

²⁸ Farris Thompson, Robert. *African Art in Motion*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1974, pp. 276 p.16-17

²⁹ Este "descarrilamiento desde dentro" nos enlaza con el argumento anterior sobre la performatividad y qué es un aspecto de la creación de la agencia que resulta evidente en los "poemas a uno mismo" de Hollander, en cómo pensamos en la construcción de la vestimenta en términos de recreación de las imágenes vistas y en lo que nos gustaría comunicarnos a nosotros mismos acerca de quiénes somos.

tanto en la idea más simple como en su omnipresencia ideológica. Se trata de dos conceptos; la idea de un ente y, sin embargo, su aspecto de ser deshecho, unidos como incorporeidad. En un contexto ceremonioso o de ritual, lo incorpóreo está vinculado a la representación y posesión de espíritus, así como a las apariciones no corpóreas y a la evocación de fuerzas que influyen en la vida natural. Esto implica una abstracción corpórea, un cuerpo presente pero no identificable.

Este vaciamiento de significado a través de la envoltura abstracta se convierte entonces en una pantalla de proyección para las ideas sobre espíritus, antepasados e, incluso, Dios. El cuerpo enmascarado se convierte en el sustituto de algo conceptualizado, conocido, pero en términos formales es algo desconocido e incognoscible. El cuerpo enmascarado se convierte en el conducto de cualquier semejanza imaginada de un ser humano. Es relacionable, pero es amorfo, proteico, incierto.

Para hablar del enmascaramiento de esta manera, como un cuerpo completo y abstracto, es necesario examinar dos máscaras en particular: el Egungun y el Zangbeto de la tierra yoruba.

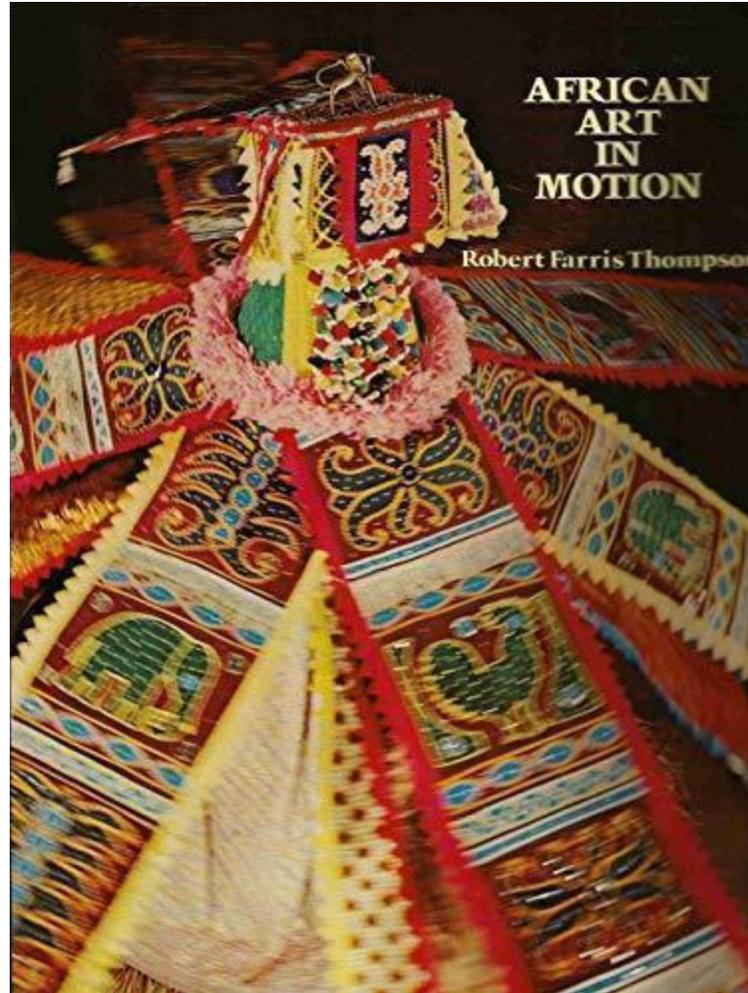


Fig. 3 Egungun en la portada de *African Art in Motion*. Foto por Larry Dupont³⁰

EGUNGUN

Los egungun tienen muy pocos rasgos humanos y tienen una forma suelta y drapeada hecha de telas en una estructura de capas que cuelgan de un vértice desde la

³⁰ Farris Thompson, Robert. *African Art in Motion*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1974, pp. 276

*En el volumen no figura ninguna otra información sobre la imagen de la cubierta. Véase también: *Traje de mascarada Egungun*, mediados del siglo XX, Artista Yoruba no identificado. Museo de Arte Snite <https://marble.nd.edu/item/2008.039.002>, <https://www.youtube.com/watch?v=sCjOzZdzi8>

corona de la cabeza. A veces se logra distinguir la forma de los pies del enmascarado, otras no, pero todo el cuerpo está cubierto de tela para que no se vea traza alguna de piel. Los trajes varían según la región y el rango del enmascarador, pero más allá de la estructura básica de colgajos, pueden incluir adornos en forma de corona alrededor del vértice superior. En enmascaradores de rango inferior, cabezas vagas o, más a menudo, paños de punto en forma de saco sobre la cara. También hay Egungun que presentan cimbras compuestas por doseles. Estos tienen inserciones geométricas en forma de ventana en el lugar donde estaría la cara, la parte posterior o los costados de la cabeza, siendo esta última variante bastante parecida a un ábside. La más alta y poderosa de estas máscaras, también la más rara, tiene, en lugar de cara, cabeza, corona tallada o dosel, posee una amalgama de grandes cuernos.

En todos los casos, y sin importar los rangos, la máscara está pensada para moverse, y la danza que ejecuta el enmascarador es una hazaña de giros y vueltas donde los elaborados tapices se convierten en colores desdibujados. Es este movimiento, sobre un cuerpo ya bastante abstracto, discernible como humano sólo en altura y proporción, lo que lleva a la máscara a convertirse en enmascaramiento. Las formas en movimiento se vuelven completamente abstractas, parecen flotar y transformarse; se convierten en los espíritus de los muertos, donde «una bolsa de tela puede convertirse en un círculo de color que flota en el aire»³¹.

Los Egungun se describen como «formas misteriosas y fantasmales, sin rasgos ni extremidades claras». Son formas de marionetas elaboradas, de tamaño humano,

³¹ Galembo, Phyllis. *Maske*. Londres: Boot, 2010, pp. 208

algunas tienen, «varillas internas, con las que el espíritu puede revelar nuevas alas o estandartes, algunas secciones del traje incluso pueden girar al revés»³². Los Egungun acuden a los funerales, pero también aparecen en momentos de crisis, se dice que el poder de la máscara es temido, pero en última instancia es una bendición.³³

La mayoría de los Egungun están forrados con los mismos tejidos teñidos de añil que se utilizan como paños funerarios. De hecho, estos trajes parecen «estar fuera de las leyes humanas». No se trata sólo del traje, sino de su efecto en conjunción con espacio y tiempo a través de la música y la danza, como explica el antropólogo e historiador del arte africano, Robert Ferris Thompson. “En África, las máscaras son auténticos “móviles”, que nunca se fijan en un sitio...” que se arremolinan convirtiéndose en fugaces estelas de color.

³² Galembo, Phyllis. *Maske*. Londres: Boot, 2010, pp. 208 p.105

³³ Egungun Masquerade Costume, mid-20th century, *Unidentified Yoruba artist*, Snite Museum of Art. <https://marble.nd.edu/item/2008.039.002>.



Fig. 4 *Máscara que representa al guardián de la noche Zangbeto*. 2012, madera pintada, cuernos, conchas de cauri, telas, crin de caballo, fibras vegetales teñidas, población Ewé, Hlande, Togo, Museo del Vodú de Estrasburgo³⁴

ZANGBETO

El Zangbeto³⁵ es una máscara que se utiliza para imponer el orden en algunas zonas de tierra yoruba, especialmente en la costa de Benín, así como en la diáspora de África occidental, sobre todo en el noroeste de Brasil. Es un culto que algunos consideran un tipo especializado de Egungun, aunque el traje, la actuación y la función

³⁴ Image: <https://yagbeonilu.com/zangbeto/>

³⁵ Rashidi Akanji Okunola and Matthias Olufemi Dada Ojo, "Zangbeto: The Traditional Way of Policing and Securing the Community among the Ogu (Egun) People in Badagry, Nigeria," *Issues in Ethnology and Anthropology*, n. s. Vol. 8, Is.1 (2013)

social de la máscara es radicalmente disímil. Nos centraremos en el traje y la actuación como enmascaramiento de cuerpo entero en su límite más extremo, llevando un acto del vestir a su límite performativo.

Los trajes Zangbeto, al igual que el Egungun, son figuras totalmente cubiertas y sin rasgos antropomórficos. Su diferencia radica en su estructura, siendo estas armaduras completas en forma cónica hecha de rafia en capas que nunca mostrarían guantes o miembros expuestos. Algunos exhiben elaboradas estructuras de maderas blandas para crear la forma de un pajar, y la mayoría de ellos parecen estar forrados por dentro con muselina. Otros son más sueltos, con picos que emergen de la corona del traje y se utilizan como soporte para girar sobre el suelo. Todos los ejemplos de Zangbeto son elaboradas esculturas autónomas.

Formal y literalmente, a través de la leyenda y la liminalidad, personifican el punto en el que un acto del vestir borra el cuerpo y se convierte en otro. Esto se debe a que se dice que los Zangbeto no contienen seres humanos; en su lugar, las estructuras están animadas únicamente por espíritus. Tienen dos marcos principales de aparición: el primero es de función tradicional como guardianes de lo nocturno. Aparecen cuando cae la noche para cazar brujas, cobrar deudas, condenar a delincuentes y evitar robos³⁶. La segunda es de función recreativa, desarrollada en parte en los últimos años para acoger al turismo, pero que tradicionalmente es un complemento de las actividades nocturnas como demostración de poder de la fiesta. Lo más interesante de

³⁶No se ha podido encontrar documentación visual de esto más allá de la imagen citada al principio de la sección, que procede de la página web principal. Los relatos que he encontrado sobre la vigilancia policial nocturna no explican cómo ocurre exactamente.

esta actividad diurna es que, si bien hay elementos de movimiento similares a los que se practican de noche, como los remolinos, una de las principales características del evento diurno es demostrar que no hay ningún ser vivo en su interior. Estas hazañas de la máscara son similares a las del «embaucador» Egungun. Según relatos visuales en vídeo, consisten en levantar el disfraz para revelar una cáscara vacía; un regalo visual. Existen versiones enanas de Zangbeto, a veces también girando, puede aparecer también un animal vivo, entre otros ejemplos; o incluso una demostración en que se desmonta la parte superior de la estructura. Los relatos de Internet afirman no poder demostrar que haya alguien dentro, e incluso un informe académico³⁷ parece concluyente al respecto, aunque admite que quizá se deba a que el poder social de la máscara supera a la lógica tal y como la conocemos. A juzgar por los relatos orales, la máscara va más allá de los límites simbólicos e incluso de la posesión. Un orador dijo que había visto a un Zangbeto quemado hasta los cimientos; al revisar, no había nadie dentro.

Que los Zangbeto sean o no máscaras elaboradas con engaños o algún fenómeno sobrenatural de animación es irrelevante. Lo importante es la creencia en la máscara como alojamiento del espíritu de forma temporal. El disfraz, tan abstraído del cuerpo, ya no necesita cuerpo. Se convierte en cuerpo, pero es el cuerpo de algo sin cuerpo. Funciona como un recipiente de gobierno legal y de reprimenda. No es ninguna

³⁷ Valdir Aragão do Nascimento, Sônia Maria Oliveira de Andrade, Lilian Raquel Ricci Tenorio, Antonio Hilário Aguilera Urquiza, and Nathalia Novak Zobiole, "The Society of the Mask: The Social Function of Worship of the Zangbetos in West Africa," *International Journal of Development Research* 8, no. 03 (2018): 19290-19293.

persona viva la que controla la sociedad, sino una creencia colectiva en el orden que rodea a la máscara, encarnada a través de un andamiaje amorfo que contiene esta ideología. La proporción sigue siendo en cierto modo humana, aunque sobrehumana, su altura es cercana a la humana, es lo suficientemente humana como para tener autoridad. Sin embargo, es lo suficientemente diferente como para convertirse en otra cosa: una idea, una sentencia, un ánima que viene a visitar, un médium. Los que acompañan a la máscara dejan que se mueva entre el giro autónomo; luego se reúnen para masajearla y agitarla. Parecen tomar la energía del grupo, de la estructura.

Los trajes de Zangbeto son construcciones escultóricas. Son objetos, tanto así, que se han devorado cualquier subjetividad desde dentro. A pesar de esto, son claramente actos del vestir, ya sea vistiendo un cuerpo humano hasta el extremo o vistiendo un espíritu, a través de una conciencia colectiva. La encarnación, por medio del enmascaramiento, mostrando el cuerpo descaradamente como otro, tan otro es que no es posible ser un-otro sino un ideal, el propio ideal de la falta de forma corporal.

OBJETO FETICHE

El objeto fetiche representa una segunda categoría correlativa, que une los actos del vestir y la construcción escultórica. Este puente se compone de partes, no de enteros. Su lógica es fragmentaria; el objeto fetiche es ante todo fragmentario, en la forma en que interactúa con el cuerpo y en la forma de referirse al cuerpo. El objeto fetiche es un quiasmo del objeto hacia el cuerpo, que sucede parte por parte. Los objetos fetiche son piezas que incitan al deseo, pues infunden la esperanza de que puedan ser alcanzables. Estos objetos rehacen el cuerpo, a la vez que lo referencian y

lo reconstruyen, poco a poco. Son representativos, referenciales, y se unen para crear una imagen. El cuerpo en partes es una construcción de Occidente y se ha destacado principalmente en dos campos: la medicina y la moda. Una parte del cuerpo en sí sólo puede concebirse como tal cuando se identifica ideológicamente, se aísla, se refleja y se sustituye. De este modo, los objetos fetiche se mueven entre el sujeto y el objeto, lo interno y lo externo, la carne viva y la materia muerta, el acto del vestir y la construcción escultórica.

Los objetos fetiche son pequeños recipientes fragmentarios. Se convierten en cuerpos en sí mismos. Representan el cuerpo y la carne, como emblemas de la individualidad; son medios entre el cuerpo y el objeto.

El objeto fetiche y su despliegue gozan hoy del privilegio de no tener género, pero al remontarnos a su historia, este privilegio no tenía cabida. Se ha tratado de evitar la cuestión del género en este documento en aras de la claridad y la concentración en un debate sobre la mortalidad. Sin embargo, es imposible considerar seriamente el fetiche en relación con el cuerpo a lo largo de la historia occidental reciente y no discutir que históricamente este cuerpo, se trata de uno femenino. Se procederá a contar la historia, tal y como es, para acercarnos y anclar la discusión de nuevo en la sociedad, por un momento, con el fin de construir un argumento más amplio en el que el género, al igual que la raza y la clase, está por supuesto presente, pero queda eclipsado por un foco existencial trascendental y compartido.

EL FETICHISMO COMO UN TODO

Feminizing the Fetish, de Emily Apter, desglosa un estudio del discurso fetichista en la teoría:

“El filósofo italiano Giorgio Agamben, siguiendo a Marx (el fetichismo de las mercancías como falsa conciencia) y a Freud (el fetiche como objeto espurio, sustituto del deseo), dedujo del latín *facere* no el encanto ni la belleza sino el simulacro degradado o la falsa representación de las cosas sagradas, bellas o encantadoras. ... se observa que desde Kant (el fetichismo como sublime degradado, una «nimiedad») y Hegel (el fetichismo como «artefacto universal», un particular no mediado) hasta Whitehead ('una falacia de concreción mal colocada') y Heidegger (un *Ereigenes*, una apropiación); el fetichismo ha sido retratado como teóricamente infructuoso. Es precisamente esta cantidad de valor negativo la que, en última instancia, permite al fetichismo socavar las estructuras de creencias monolíticas . . .”³⁸.

El concepto de fetiche en Occidente se ha equiparado a un ídolo o a un simulacro que, por oposición al objeto original o «verdadero», implica una falsificación. El término tiene una connotación negativa, despertando engaños tan grandes como el capitalismo o la perversión sexual. Esta relegación conceptual merece ser explorada, pues articula el poder que implica la denominación de un objeto como tal en el pensamiento occidental. Este poder está introducido en las relaciones personales y en

³⁸ Apter, Emily, *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France* (Feminizando el fetiche: Psicoanálisis y obsesión narrativa en la Francia del fin del siglo), Ithaca: Cornell University Press, 1991, p. 4-5

las grandes infraestructuras; está involucrado en todos los niveles y designa la validez de un objeto.

Apter recorre el anterior curso acelerado sobre filosofía y el objeto fetiche para llegar a la afirmación de considerar al objeto fetiche como un *término único*. El fetiche, para Apter, en todas las definiciones citadas, es un quiasmo. Tanto para sus propósitos como para los de la presente tesis, el intercambio que interesa es entre cuerpo y objeto; hablamos de un elemento «... atrapado entre el tener y el ser...». *El fetiche, aquí, tiene que ver con un deseo imposible de integración en el propio cuerpo. Los objetos fetiche son los vehículos de este deseo*. Teniendo en cuenta los actos del vestir y la construcción escultórica, éste es el portal a través del cual los objetos y el cuerpo, pieza a pieza, se fragmentan y se contaminan mutuamente.

La anterior conceptualización permite que surja una categorización unificadora del concepto «fetiche», de gran utilidad para esta investigación. Apter emite otra enunciación poética que define un «fetiche universal», citando a Michel Leiris (1901 - 1990) sobre la escultura neoprimitivista de Giacometti. Es en este punto donde sitúa su investigación:

“... donde lo “secreto” se une a lo “extraño”, y lo “extraño” se encuentra con esa “ambivalencia afectiva, esa tierna esfinge que alimentamos, más o menos secretamente, en nuestro núcleo” es precisamente el punto ilocalizable en el que estas investigaciones se sitúan teórica y metodológicamente.”³⁹

³⁹ Apter, Emily, *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France* (Feminizando el fetiche: Psicoanálisis y obsesión narrativa en la Francia del fin del siglo), Ithaca: Cornell University Press, 1991, p. 1-2

Nombrar este espacio como una esfinge es objetivar y visualizar un extraño objeto de deseo, de tabú y secreto, dentro de uno mismo. Es una forma de poetizar la localización interna que incita un objeto fetiche, el del deseo, y al mismo tiempo nombrarlo como un objeto que debemos ungir y consagrar. Se mueve entre el tacto de la carne, la resignificación del cuerpo y las autonomías escultóricas construidas a través de pequeñas partes seleccionadas.

Jill Fields⁴⁰ se pregunta directamente: “¿Cómo es que los significados pueden 'saltar' de los cuerpos a los objetos y de los objetos a los cuerpos?”⁴¹. La integración en el cuerpo de un objeto no suele ser posible y, por tanto, se fetichiza. La respuesta a la pregunta de Fields está en el contacto con el cuerpo, en este caso a través de los actos del vestir.

Lo más importante es que el objeto fetiche permite fragmentar y rehacer el cuerpo en diferentes partes. Para Fields, los objetos fetiche son objetos clichés capaces de funcionar como material capitalista y sexual. El cuerpo se convierte en un lugar para la mercantilización, y los objetos de deseo se presentan como desasociados del portador, acortando el puente de relación con el consumidor, estas ideas se reservan de momento para ser tratadas en las conclusiones.

El objeto fetiche y *Tender Sphinx* que lo sostiene son contenedores de una muerte digerible. En Occidente, la muerte es el tema tabú por excelencia, una muerte

⁴⁰ La investigación de Fields aborda las imágenes del cuerpo ausente en los anuncios impresos del siglo XX, en los que no se veía a la mujer y sólo se la representaba como una prenda, como un cuerpo fantasma, ya que se recortaron rostros o partes del cuerpo para no poder ver un cuerpo entero.

⁴¹ Fields, Jill, "How is it that meanings may 'leap' from bodies to objects and from objects to bodies?" en *An Intimate Affair: Woman, Lingerie, and Sexuality*, Berkeley: University of California Press, 2007, p. 36

inevitablemente santificada pero imposible de discutir. Así pues, *tender sphinx* es un espacio mitológico diminuto en el cuerpo, un recipiente portador de todo lo que se considera indecible, otro, exterior, pero que forma parte integral de nosotros como seres humanos. *Tender sphinx* como objeto fetiche también alberga el espacio para el adorno como tal, una necesidad humana tan ajena a la animalidad de nuestra carne que, sin embargo, está profundamente a su servicio.

OBJETO FETICHE COMO METONIMIA

Apter señala un “privilegio (de) la parte sartorial sobre el todo viviente”⁴² como columna vertebral de su investigación sobre el funcionamiento de la literatura narrativa durante el período de *fin de siècle* en Francia. La prenda o el adorno, a través de un acto del vestir, divide al cuerpo. Esta prenda o adorno viene a crear un cierto orden en el cuerpo, señalando una parte del mismo en relación con el resto de él. Por último, este objeto material añadido al cuerpo se convierte en un sustituto, dentro o fuera del cuerpo, de esa parte del cuerpo. Apter escribe: “Ya sea inanimado (el gorro de dormir, el delantal, el clavo del zapato) o vivo (unos labios rojos, un rizo de pelo seductor, un ojo o una boca), el fetiche era un parcial; un punto desprendido de intensa investidura visual.”⁴³ Hay una carga emocional en la sección, que se convierte en el intermediario entre la carne del cuerpo y la materia exterior. Se trata de una metonimia: una idea que sustituye a otra, de manera fraccionada, pero también puede convertirse en un tipo

⁴² Apter, Emily, *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France* (Feminizando el fetiche: Psicoanálisis y obsesión narrativa en la Francia del fin del siglo), Ithaca: Cornell University Press, 1991, p. 84

⁴³ Apter, Emily, *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France* (Feminizando el fetiche: Psicoanálisis y obsesión narrativa en la Francia del fin del siglo), Ithaca: Cornell University Press, 1991, p. 20

específico de metonimia: la sinécdoque, en la que la parte representa el todo, cuando se retira por completo del cuerpo y en su ausencia.

La cita de Apter, en la que el objeto añadido al cuerpo y las propias partes diseccionadas del mismo son categóricamente intercambiables, recuerda la dicotomía trazada por el historiador de marionetas John Bell sobre la materia viva y la muerta, la materia y la carne, y cómo una cosa puede sustituir a otra. Mas no es tan sencillo como en el caso de los objetos fetiche que llegan a tener un supuesto poder extra, porque aquí, donde hay una intercambiabilidad entre el objeto externo y una parte del cuerpo, la idea del fragmento, el artificio, sustituye a lo «real». Apter continúa diciendo que, una vez fuera del cuerpo, los objetos funcionaban, “(ya) no sólo como el significante de una totalidad ausente», puesto que, “el objeto material se separaba del cuerpo femenino y en realidad se prefería al yo vivo al que originalmente pertenecía”⁴⁴.

Este quiasmo objetual crea varios problemas, y negocia claramente un acto del vestir con una construcción escultórica más o menos cotidianamente o, al menos, menos formalizada en términos ceremoniosos, siendo presumiblemente secular y sexual si es que se ritualiza. El acto de vestirse, la añadidura al cuerpo, se convierte en un acto de índole objetual. Al hacerlo, la idea de la parte que se adorna, o la prenda que se adhiere, ideológica y físicamente, de forma permanente o temporal, se convierte en algo que se puede obtener. Es un algo que se puede sostener y conservar; se convierte en algo que se puede coleccionar y exhibir. El objeto fetiche, así, se convierte

⁴⁴ Apter, Emily, *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France* (Feminizando el fetiche: Psicoanálisis y obsesión narrativa en la Francia del fin del siglo), Ithaca: Cornell University Press, 1991, p. 21

en un elemento importante para mediar en los actos del vestir y en las construcciones escultóricas, ya que es su elemento de construcción. Estos son los objetos capaces de crear iteraciones escultóricas en las formas más extremas del vestir. Apter describe cómo estas relaciones tuvieron lugar en los *tableaux vivants*, tal y como se describe repetidamente en la literatura *fin de siècle*.

LÓGICA FRAGMENTARIA

Este fenómeno de finales del siglo XIX tiene un largo antecedente histórico documentado en la historia del vestido, que 200 años antes, había estado reafirmando la partición física y conceptual del cuerpo de la mujer únicamente a través de su literatura, el gabinete y los albores de la cirugía plástica contemporánea.

La historia de la indumentaria occidental ilustra una fragmentación conceptual y física del cuerpo femenino. A medida que se desarrollaba el modernismo, la ropa masculina avanzaba hacia una elegante mimesis de la desnudez clásica a través de una síntesis del traje militar práctico y protestante: el traje.⁴⁵ Este uniforme optó por dejar de lado el cociente entre las partes y el todo y sirvió como un uniforme centrado en la utilidad, la estructura y el rostro de quien lo llevaba. La vestimenta femenina, en cambio, se hizo más fragmentaria en grandes volúmenes y florituras, dando énfasis a ciertas partes a la vez. La difunta historiadora de la moda y el arte Anne Hollander denominó a esta división de géneros "The Great Divide". Su libro *Sex and Suits* narra las evoluciones divididas del vestido femenino y masculino, con la ropa de hombre

⁴⁵ Hollander, Anne, *Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress*, Nueva York: Kondash Globe, 1995, p. 212.

ilustrando varios momentos del amanecer de la modernidad incorporada en el pensamiento reflejado en las decisiones de vestimenta consciente, formándose como sujeto; mientras que el vestido de la mujer se convirtió en una plataforma de escaparate para artilugios tecnológicos poco prácticos.

El ejemplo más significativo y temprano de esta división histórica que cita Hollander se produce en Francia en 1675, cuando un grupo de costureras pide permiso a Luis XIV (1638 - 1715) para formar el primer gremio de modistas. Anteriormente, éste era un terreno de sastres, una profesión estrictamente masculina. El rey permitió el gremio como estrategia de relaciones públicas para seguir aumentando la proeza cultural de Francia en Europa -el escándalo que provocó se extendió por todo el continente y atrajo a mujeres de todas partes que buscaban ser vestidas allí-. Las mujeres, por supuesto, se vestían por primera vez. Lo que siguió fue un periodo de doscientos años de extrema diferenciación en el vestir. Este gremio trabajaba de forma distinta a la de sus predecesores masculinos, partiendo de un enfoque de construcciones sobre el cuerpo, utilizando prendas de base ya existentes, como el corsé, todavía territorio de la tecnología y la sastrería. Las florituras de las telas, los volúmenes de las faldas y los peinados se harían enormes. Más tarde, las prendas fundacionales, debido a las innovaciones técnicas en respuesta a los grandes volúmenes de tela puestos en marcha en Francia, se ampliarían hasta sus instancias más extremas, con las armaduras más altas para el cabello, las jaulas más anchas para las faldas y los corsés más ajustados posibles. En marcado contraste, la ropa de los hombres siguió sintetizándose en un uniforme sensato y pragmático de tres piezas,

toda una armadura equipada para realizar las tareas modernas. Se trataba de los albores de una lógica fragmentaria de creación de un cuerpo de mujer hacia el exterior mediante piezas aditivas.

Las absurdas invenciones vestimentarias que se iniciaron en la Francia del siglo XVII pueden interpretarse como una construcción escultórica -la forma de construir y exhibir utilizando el propio cuerpo como pieza y pedestal-. Considerándolo así, podemos pensar en los enormes peinados y aros arquitectónicos como una forma de entender el espacio personal como una fortaleza que ampliaba los límites físicos del ser y de la influencia. El cuerpo se convertía en un lugar que permitía declarar el espacio y sostenerlo físicamente.

El fetiche no sólo se relaciona con este cociente entre partes y todo, sino también con la forma en que percibimos la carne de otros animales y la nuestra. También *sarx* parece tener sus propias ofrendas simbólicas a parte de materia muerta, o de elementos al menos producidos por el ADN frente a la tecnología, que pueden ser identificados y nombrados por separado⁴⁶.

Fánero es una palabra latín procedente del latín que designa la materia celular "extra" que crece de forma natural, normalmente del cuerpo del animal: pelo, uñas, escamas, pezuñas, cuernos, etc. Puede ser tan blanda y carnosa como un pezón o una ubre que pueden estar conceptualmente agrupados con estos fáneros, separados, distinguidos del cuerpo, siendo más a menudo elementos de células endurecidas, más duras, más duraderas. Se trata de materiales nacidos del cuerpo pero de alguna

⁴⁶ Amara, Luigi. *La historia descabellada de la peluca*. Barcelona: Anagrama, 2010. 240 pp (99)

manera conceptualmente separados, ADN o ARN que podrían haber sido *sarx*, pero que la evolución convirtió en material celular y, al mismo tiempo, decorativo. En los humanos, los "fáneros" incluyen las uñas, las pestañas, el pelo: partes rediseñadas para ser consumidas por el deseo de la mujer, hechas de estas partes. Satanás, por supuesto, es retratado como poseedor de todos los fáneros, la perversidad misma es tenerlo todo y no pedir disculpas por ello. Estos, además, dialogan en el escenario del quiasmo del cuerpo sobre el objeto que por dentro son capaces de estimular los sentidos en cuanto a cómo pueden ser imitados, sustituidos y exagerados. Bajo esta cualidad, aquellos elementos que podrían ser sustituidos en el cuerpo se convierten en coleccionables y simbólicos. Son los entresijos del día a día de la conexión física a través del plástico, del material y de lo animado a lo in-anima-do.

CUERPO SUPLENTE

CONTEXTO HISTÓRICO DEL ARTE

El cuerpo suplente más general, es decir, un objeto de materia muerta que sustituye al cuerpo humano, es un término conocido por la escultura y puede rastrearse claramente a través del modernismo, aunque, por supuesto, su conceptualización es tan antigua como la propia humanidad. Para orientar al lector, es el concepto histórico del arte del cuerpo suplente el que más se utiliza aquí, al igual que con el surgimiento del modernismo, la ubicuidad del maniquí y su representación en el arte modernista, en particular el surrealismo, es fácil de identificar y comprender hoy en día⁴⁷.

⁴⁷ Spampinato, Francesco, "Body Surrogates: Mannequins, Life-Size Dolls, and Avatars," *Performing Arts Journal, Inc.*, PAJ 113 (2016): 1–20. doi:10.1162/PAJJ_a_00311.

Lo que, precisamente, determina una escultura como cuerpo suplente en el marco de esta tesis es decididamente más específico. No se trata del típico cuerpo identificable que imita formal y obviamente un cuerpo humano desnudo. El cuerpo suplente de esta tesis se refiere a las iteraciones del cuerpo suplente en la historia del arte que actúan como enmascaramiento, o a los ensamblajes creados como objetos fetiche. La mayoría de las veces sólo hay dos cualidades formales: la proporción con la escala humana y la sugerencia de una figura de pie encubierta. Estas iteraciones en las que se abstrae la forma humana suelen estar dictadas por actos de vestimenta, y representan la colisión de las otras categorías de objeto fetiche y enmascaramiento como construcciones escultóricas. Así, el puente conceptual y formal entre los actos de vestir y la construcción escultórica representada por los cuerpos sustitutos es de suma importancia.

De Chirico escribió sobre el peculiar poder de la escultura, que podía transformarse en función de su ubicación; en el entorno de un museo, observó, la escultura podía sorprendernos con su presencia fantasmal y fantasmagórica. Pero "para descubrir aspectos más nuevos y misteriosos debemos tener acceso a nuevas combinaciones".⁴⁸

El cuerpo suplente ha superado un determinado punto de inflexión en el continuo: marca el lugar en el que el artificio se convierte en carne, en el que el cuerpo se convierte en escultura, en el que el enmascaramiento consume un cuerpo y su movimiento, en el que los objetos fetiche sustituyen tanto que ya no hay cognición. El

⁴⁸ Garde, Ruth, "De Chirico, Displaced," Apollo Magazine, 21 de enero de 2014. <https://www.apollo-magazine.com/de-chirico/>

cuerpo suplente es el cuerpo hecho prenda, la armadura por sí misma. Responde a las preguntas: ¿En qué momento el vestido puede valerse por sí mismo? ¿En qué momento el artificio se convierte en cuerpo, el sujeto en objeto? Estos cuerpos sustitutos son capaces de repensar el cuerpo humano en términos de representaciones textiles. Crean el propio cuerpo como un acto de vestir. Pueden o no envolver una armadura o una base, pero el proceso es irrelevante, pues la referencia a un cuerpo vestido, a un yo tapizado, está presente. También se puede sustituir o suplantar un cuerpo por fragmentos, y ésta es otra forma de entender el objeto fetiche.

El cuerpo suplente se revelará en el examen de las obras de arte seleccionadas, y en el diálogo con el objeto fetiche y el enmascaramiento.

CAPÍTULO II

OBRA DE OTROS ARTISTAS

El orden del análisis va de las obras seleccionadas que se perciben como más humanas a las menos humanas. La selección de estas obras no se ha hecho para ejemplificar el marco teórico. Más bien se ha extraído de cada obra algo que guarda relación con el ámbito de esta tesis: concepción del cuerpo y abstracción del cuerpo. Una lenta transformación hacia la objetivación total que da como resultado un fantasma como una única cáscara, semejante a una muerte. Lo que podría haber sido un disfraz, lo que podría haber sido un paseo por la habitación con el gesto más elegante caracteriza a las esculturas en cuestión.

Esta selección de obras sirve para explicar las categorías que he esbozado, pero también para jugar con sus corolarios, de modo que esta tubería conceptual de carne viva y materia muerta simbólica, comienza a fluir y a girar sobre sí misma, atravesando el cuerpo en el fetiche.



Fig. 5 Fergus Greer, *Untitled*, 1991. Foto de Leigh Bowery

LEIGH BOWERY

En el Londres de los años 80, el artista Leigh Bowery utilizó el enmascaramiento para transformar su cuerpo en una plataforma polémica. Su objetivo era llevar los límites del disfraz de club a una situación de enmascaramiento en el espacio ritual de la fiesta. Bowery trabajó en varios contextos durante su corta y prolífica carrera, en el

campo del teatro, la moda, la vida nocturna y, más tarde, como modelo de Lucian Freud (1922 - 2011).⁴⁹

En 1988, Bowery expuso un acto de performance prolongado en la galería londinense Anthony d'Offay. La pieza consistía en el acto del vestir, uno en el que Bowery hacía poco más que ataviarse y acicalarse. Este era el guión total del del performance. El espectador podía ver a Bowery, expuesto en una vitrina de doble espejo, donde solía estar tumbado en un sillón de diván. Cambiaba de postura varias veces a lo largo de jornadas completas de trabajo y a veces pasaba más tiempo jugueteando con sus accesorios. Fuera de estas pequeñas acciones, no había actuación; funcionaba como un *tableau vivant* de una sola persona. En el documental de *Atlas*⁵⁰, se puede ver que Bowery se pintaba la cara por completo y utilizaba envoltorios para cubrirse totalmente, generando volúmenes más grandes que la vida.⁵¹

Los actos de vestimenta de Bowery van desde la ropa fetichista con desnudez moldeada hasta coberturas completas y abstractas que lo convierten en una escultura andante. Nos detendremos a analizar un acto en particular; el traje con forma de cúpula de la foto superior. A través de atavíos como éste, vemos que los actos de vestir de Bowery y sus preguntas queer se extienden, a través de un enmascaramiento espectacularmente original, a un cuestionamiento de todo lo que significa habitar la piel de un ser humano⁵².

⁴⁹ Stief, Angela, y Gayford, Martin, *Leigh Bowery: Verwandlungskünstler* (Viena: Piet Meyer Verlag, 2015), 85.

⁵⁰ Atlas, Charles, director, *The Legend of Leigh Bowery*, 2002, película, 1 hora 23 minutos.

⁵¹ Stief, Angela, y Gayford, Martin, *Leigh Bowery. Verwandlungskünstler*, Viena: Piet Meyer Verlag, 2015, p. 14.

⁵² En efecto, Bowery puede entenderse a través de la lente del *gender queering*, una modalidad propia del tropo, ahora estandarizado, del *drag*, pero estas no son las obras que interesan analizar en esta

Las imágenes y los testimonios del documental *Atlas* explican que, cuando Bowery aparecía con sus trajes, escasamente tenía en cuenta su propia comodidad o sus sentidos. Por ejemplo, no podía ver desde el traje particular que se muestra anteriormente (Fig. 4), ni desde otros similares, por ejemplo, un traje con un pompón por cara y varios volúmenes geométricos en el vientre y los pies. Estos trajes apenas tienen cualidades de género y parecen enmascarar la identidad por completo. La tela cubre todo el cuerpo, convirtiendo al portador en una estatua sobrehumana. Las manos permanecen articuladas, pero el resto de la forma se convierte en un trozo de tela estirada que unifica una superficie que apenas revela el vientre y la cabeza unidos a dos piernas. La figura se convierte en un monstruo o en un ánima. Se convierte en otra cosa, algo todavía humano, quizás, pero a media luz.

Como acto transgresor de vestir, el enmascaramiento responde a situaciones complejas. A menudo, entra en juego en momentos precisos en los que las palabras y los discursos intelectuales fallan. A veces, se trata de momentos de horror hacia la humanidad en los que no hay respuesta lógica ni palabras que puedan bastar, como en la aparición del Butoh en Japón tras la Segunda Guerra Mundial. La máscara también permite enfrentarse a las preocupaciones menos comprensibles de la vida: como artefacto en un contexto religioso es el canal de comunicación más allá de la muerte. Ya sean absurdos o solemnes, otros momentos que se vienen a la mente son los del *Cabaret Voltaire* en la Europa de entreguerras, y de nuevo, en Japón, las iteraciones de

tesis. Su obra se mueve más allá de la cuestión de género y se adentra en un cuestionamiento profundamente existencial sobre el vestir.

Gutai. No es el vestuario de la Bauhaus o el baile de los arquitectos neoyorquinos el que tiene un cuerpo disfrazado reasignado como objeto.

Si bien el enmascaramiento permite realizar un acto de "otredad", en el que uno puede esconderse o protegerse asumiendo una identidad empoderada bajo contextos religiosos, también es una herramienta para expresarse cuando las palabras no son suficientes. El enmascaramiento desplaza al sujeto, como un acto performativo para el espectador, con el fin de encontrar respuestas inesperadas a problemáticas de posiciones subjetivas humanas, las sociedades en devastación y el necesario drama constante de la muerte.

Al enfocarnos en la obra de Bowery descubrimos que el desplazamiento radical del sujeto sólo funcionaba en la medida en que se representaba. En una obra distinta, en lugar de estar embozado, Bowery fetichizaba su cuerpo en partes, la grasa tirada con dureza para modelar los pechos, los labios eclipsados por una placa de plástico suspendida por broches que perforaban las mejillas delante de la boca, creando una caricatura grotesca. Estas imágenes, más cercanas, operan entre lo blando y esquelético, lo producido y lo plástico.



Fig. 6 Nick Cave, *Soundsuit #3*, 2010, fotografía en color realizada con pigmentos de archivo sobre papel de trapo con acabado mate.

NICK CAVE

La serie *Soundsuits* de Nick Cave comenzó como respuesta a los disturbios de 1992 en Los Ángeles. En un entorno de incertidumbre y peligro para la comunidad afrodescendiente que vivía en la segregada ciudad de Chicago, el artista comenzó a fabricar trajes de armadura que permitían al portador "eclipsarse y transformarse"⁵³. *Los Soundsuits* fueron concebidos como campos de fuerza que protegía a quien lo vistiera, pero también funcionaba como un mecanismo capaz de esquivar categorías, como la discriminación racial que condujo directamente a los traumáticos acontecimientos de L.A. en ese año.

El aspecto de la transformación visual es fácil de entender, ya que los *Soundsuits* funcionan como un elemento que cubre la figura del cuerpo humano casi en

⁵³ Bolton, Andrew, *Nick Cave: Epítome*, Nueva York: Prestel, 2014, 288 páginas, libro impreso.

su totalidad. En estos trajes, la silueta humana se aprecia sólo por los pies que sobresalen, pues el torso se encuentra extremadamente adornado. El primer *Soundsuit* fue construido a partir de varas que Cave encontró en el suelo durante las semanas de conflictos. Luego de recogerlas, sintetizó el material para configurar una “armadura” textil.

Cave insiste en que su obra se resiste a la categorización debido a que encierra una desconfianza general hacia las clasificaciones, por lo que considera que éstas no sólo proyectan un aporte nulo, sino que, además, distorsionan la información⁵⁴. Los *Soundsuits* de Cave, al igual que el mencionado enmascaramiento empleado por el Butoh, el Dada, el Gutai y los *Club Kids*⁵⁵, son respuestas a la muerte que invocan el espíritu.

Estos movimientos también comparten con Cave el uso de vestimentas experimentales que utilizan diversos grados de abstracción del cuerpo como respuesta a una total desconfianza a las palabras. Por una parte, los dadaístas escribieron su manifiesto moderno para quitarle un espacio privilegiado a la palabra escrita y provocar así la confusión. Por otra parte, Hugo Ball (1886 - 1927) hizo uso del absurdo tónica de su vestimenta, mientras, los bailarines de Butoh se vistieron de forma muy sencilla, a menudo desnudos, con una capa de pintura blanca que cubría todo el cuerpo para enfatizar una postura de no identidad, de lo abyecto. La reconstrucción de la identidad

⁵⁴Me parece difícil sostener que sus trajes anulan una clasificación racial, como pretende hacer, ya que muchas de sus formas, texturas e incluso movimientos en las representaciones hacen referencia directa a los trajes yoruba, invocando de hecho; voluntariamente o no, una identidad muy africana. Aun así, de alguna manera llegan a una conclusión similar de invocar un espíritu trascendental, aunque con un objetivo diferente

⁵⁵Michael Alig NYC Club Kids on Geraldo April 17, 1990, video, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=jhTpRKA_qvY.

puede implicar estrategias comunes mas no menos importantes que la identidad misma creada a partir de la ósmosis cultural, ya que busca impugnar situaciones políticas que no tienen respuesta inmediata a las exigencias de la realidad sistémica.



Fig. 7 Barbara Chase-Riboud, *Confessions for myself*, 1972, bronce, pintura, lana, 305 x 102 x 30,5 cm, Museo de Arte de Filadelfia

BARBARA CHASE-RIBOUD

La pieza de Barbara Chase-Riboud, *Confessions for Myself*, forma parte de su serie de esculturas más icónicas, *Malcolm X*. Chase-Riboud habla de las piezas que componen esta serie; creadas con complejos conjuntos de pliegues de bronce y densas cascadas de cordones de seda y lana, como una encarnación de ideales en

lugar de representaciones. Su intención fue "encarnar la idea de Malcolm en lugar de hacer un monumento a un muerto".⁵⁶

Confesiones para mí misma utiliza la técnica de fundición de cera perdida para crear la figura en bronce. Se construye una forma humana sin brazos ni piernas, pero los pliegues de la superficie del bronce y la "falda" de cuerdas textiles apuntan a un ser vestido, un cuerpo enmascarado. Sólo hay la más mínima sugerencia de un rostro: formas geométricas de bronce donde estaría la máscara de un ser ataviado. Sin embargo, con o sin este indicio de rostro, la forma del cuerpo y la referencia al vestido hacen que la escultura sea claramente humana.⁵⁷ Sugiere, simplemente por la escala, la proporción y la forma, no sólo un cuerpo, sino un cuerpo que pone en práctica el acto específico del vestido que es la máscara. No hay rasgos de un cuerpo en sí mismo. La obra crea un juego de cognición, bordeando los límites del ser humano y siendo otra cosa; un espíritu, una idea, una pantalla para estas proyecciones, que juega con la subjetividad y la objetividad de la pieza.

⁵⁶ Heckmenns, Friedrich W. "Chase-Riboud: Notes." En *Chase-Riboud*, páginas sin numerar. París: Imprimerie Hofer, 1972.

⁵⁷ No se sabe si es una anécdota real, pero había escuchado de una curadora que el director George Lucas visitó el Museo de Arte de Berkeley en 1973, cuando esta obra estaba expuesta y él mismo trabajaba simultáneamente en el piloto de la película original de *La guerra de las Galaxias*. Había ido al museo a grabar los sonidos de un antiguo montacargas para la *Estrella de la Muerte*. Fuera del ascensor estaba la obra del artista; y la obra inspiró muy directamente uno de los trajes más icónicos del siglo XX: el de Darth Vader. La anécdota da otra dimensión a esta pieza y a su relación tanto con el enmascaramiento como con el cuerpo suplente, señalando cómo cada categoría interfiere en la otra. La pieza inspira claramente un acto de vestir que, sin dejar de ser una construcción escultórica, se aproxima más al cuerpo suplente en su conjunto; en este caso, un horripilante disfraz distópico de la era espacial que en sí mismo comenzó siendo una escultura, uno representativo del enmascaramiento. De ser así sería muy interesante el dato.

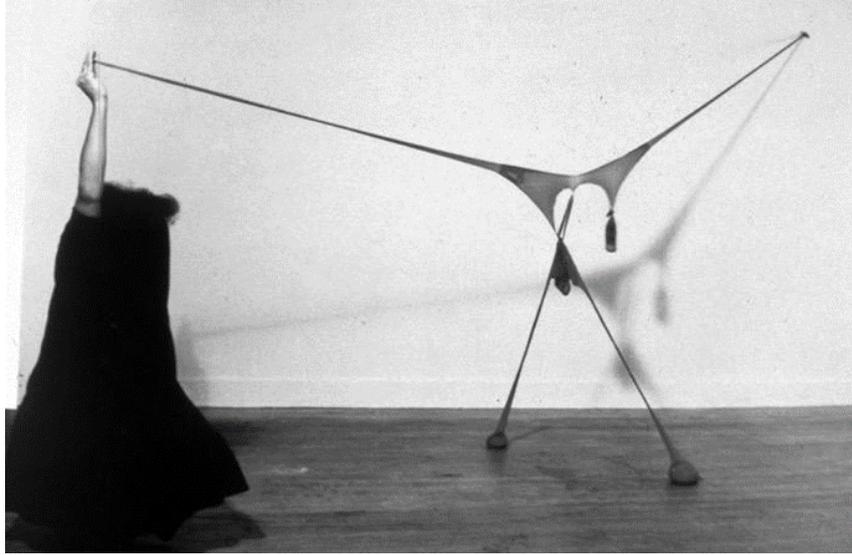


Fig. 8 Senga Nengudi, *Studio performance with R.S.V.P.*, 1976, impresión en gelatina de plata, múltiple de 5, 30x 40 cm⁵⁸

SENGA NENGUDI

En la serie R.S.V.P. la artista Senga Nengudi utiliza las pantimedias para crear gestos mínimos expresivos en la escultura. Estas esculturas y performances se realizan jugando con el peso y la tensión, a través de intervenciones y cortes en prendas sencillas, la piel proxy de las medias. Son estáticas sólo en el sentido de que están fijadas a las paredes o congeladas en una fotografía y no son del género “escultura cinética”. Las obras pueden entenderse como objetos fetiche por las relaciones que mantienen con el cuerpo en cuatro dimensiones diferentes. En primer lugar, su condición de objeto identificable alude al significado tópico de la ropa interior: prendas personales e íntimas que sirven de soporte a sus portadores. En segundo

⁵⁸ Coker, Gylbert. "Senga Nengudi 'She Twists, Knots and Pulls to Near Breaking What Other Women Fear Will Get Snagged and Run.'" *The International Review of African American Art Plus*. S/f. Último acceso 11 de octubre de 2017. <http://iraaa.museum.hamptonu.edu/page/Senga-Nengudi>.

lugar, estas piezas generan su propia agencia a través de las nuevas formas corporales que asumen. En tercer lugar, Nengudi incorpora los objetos en performances, en las que manipula los objetos para que representen/capturen una acción específica, complementando así las piezas estáticas en su contexto original. Por último, en estas piezas, Segundi utiliza a menudo el anudado y la envoltura, dos procesos que imprimen huellas del acto original de creación en el producto acabado. El anudado y la contención como acción hablan de las tensiones entre permanencia y temporalidad, estancamiento y movimiento, muerte y vida. Aunque estos cuatro aspectos están intrínsecamente vinculados a través de las características formales, conduciremos un análisis a partir del impacto presentativo de la serie, en lugar de centrarnos en las referencias, para esta investigación, secundarias, de la apropiación de la ropa íntima. La sinécdoque de una prenda parcial, capaz de sustituir a un cuerpo entero, es de mayor interés.

Nengudi describe un paralelismo entre la serie y la frágil temporalidad del cuerpo humano: "De los comienzos tiernos y ajustados a la flacidez... El cuerpo sólo puede aguantar tantos empujones y tirones hasta ceder"⁵⁹. Estas piezas llevan este pensamiento al límite, formando figuras abstractas pero aún reconocibles, compuestas por piernas que caminan, ojos que miran, brazos que se estiran. El material de nylon, frágil y desechable, forma un tejido poético que establece la tensión entre la permanencia percibida de las típicas obras escultóricas y la fugaz temporalidad de un cuerpo humano. Es a través de esta tensión que las figuras pueden leerse como si

⁵⁹Nengudi, Senga. "From tender, tight beginnings to sagging . . . The body can only stand so much push and pull until it gives way." *Senga Nengudi*. <https://www.artsy.net/artist/senga-nengudi>.

tuvieran sus propias intenciones, como si fueran a cambiar de posición en cualquier momento. Aunque los tubos contenidos pueden sugerir la ausencia de ciertas extremidades, la compleja composición de las piezas eclipsa la referencia específica a un cuerpo en partes. Las medias son materia prima modelada, como una poética del cuerpo. Tomadas como tales, las obras se convierten en su propio cuerpo, dentro de un lenguaje efímero, ligero y preciso.

Noel Black escribe: "Incluso como piezas erguidas, las instalaciones de R.S.V.P. parecen llevar las huellas de un movimiento a la vez sensual y constreñido"⁶⁰. Se podría pensar en estas piezas como una performance de resistencia de los objetos: uno se pregunta cuánto más pueden resistir. Al estar en posiciones tan comunes, parece que durante la performance de arriba, captada en una edición cinematográfica, la pieza guía a la artista de la mano, o puede que haya nacido de su mano y simplemente se esté alejando hacia su propio destino de autonomía. En ese sentido, la quietud de las piezas permite borrar la línea de la performance-escultura para encontrar las formas, figuras o configuraciones actuales como si fueran las propias performances. No se trata de un simple "rastro" de la acción, sino de algo activo y en diálogo con el potencial del movimiento, propio del material y de la sugestión de lo humano. El textil implementado tiene una elasticidad que hace posible esta performatividad específica del cuerpo.

⁶⁰ "Black, Noel. "Even as standing pieces, the R.S.V.P. installations seem to bear the traces of movement both sensual and constrained." *Hyperallergic*, 6 de septiembre de 2014, último acceso 7 de octubre de 2017. <https://hyperallergic.com/146981/the-improvised-body-the-reemergence-of-senga-nengudi/>

Las piezas de la serie R.S.V.P. están conformadas no sólo por ejercicios de estiramiento y juego de pesos en conjunción con lo textil, sino que también tienen diversos nudos gruesos que atan, y membranas transparentes contrastadas que dan forma a la línea de los cuerpos.



Fig. 9 Isa Genzken, Haube I (Frau) / Haube II (Mann), 1994, epoxi, barniz, tela, acero y motor eléctrico 2 piezas, 260 x 70 cm. Foto por cortesía de: Hauser & Wirth.

ISA GENZKEN

Isa Genzken (1943) es una artista importante para considerar el cuerpo suplente, ya que es de interés para esta tesis. Aunque Genzken hace uso de figuras de maniquí vestidas a lo largo de su obra, las obras que selecciono para la investigación trascienden la mimesis de los rasgos claros y el absurdo obsoleto que se produce en estas obras efímeras. Las obras seleccionadas no tienen rasgos claros visibles. En su

lugar, sustituyen al cuerpo a través de la sugerencia del mismo. Utilizan una altura y una proporción análogas a las del cuerpo humano, junto con materiales como el papel, la tela y otros abastos que pueden cubrirse para sugerir una forma vestida.

Las obras maestras de Genzken son *Haube I* y *Haube II*, que se muestran en la fotografía de arriba. Dos soportes que superan una altura media vertical y hacen girar franjas de tejido embalsamado en epoxi pigmentado y barniz. Los tejidos están drapeados, pero no se balancean de la forma esperada, como si fueran reales. Estas masas cuelgan por encima del espectador, pero están conectadas al suelo a través de una simple armadura metálica. El tejido solidificado gira justo por encima de la cabeza. Las esculturas no tienen cuerpo, sólo un soporte. Las telas se hallan endurecidas y ahuecadas en su interior, se han colocado sobre una esfera o una cabeza positiva, ahora ausente, pero sin una cavidad inferior clara o acentuada. La textura de las telas es fundida, pegajosa, de cualidad chthoniana.⁶¹ Girando lentamente, parecen mirar a su alrededor mostrando todos los ángulos. La tela inflexible y endurecida está en tensión con su color arremolinado y su textura volátil. Sin embargo, el movimiento de alguna manera no se mueve. Las obras parecen una alegoría de la presencia en la ausencia, y un suspenso entre el espíritu aéreo y flotante o la vida, y la muerte endurecida y pesada. Los pliegues no tienen respeto ni lógica gravitacional; son anticuerpos alejados de los paños e ideales clásicos; son masas desordenadas, apenas enteras para sugerir cuerpo, piel, cavidad.

⁶¹ Paglia, Camille. *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Nueva York: Vintage Books (Random House), 1990. 718 pp., libro impreso p 72

Los títulos, "*Haube*" que significa "capucha", empujan hacia la sugerencia de cuerpo. Son las coberturas del cuerpo y el rostro en estado ausente. Los títulos les otorgan un carácter de género, ya que Frau es "mujer" y Mann "hombre" (por su traducción del alemán). No hay rostro, ni cabeza, ni cuerpo que cubrir. El cuerpo nunca estuvo allí. En su lugar, está el despliegue industrial negro sin remordimientos que hace girar la carcasa drapeada de tela y endurecedor. La mujer y el hombre no están presentes, pero quizá sea como si sus pieles hubieran sido desolladas y engrosadas en estas esculturas. El espectador los ve en órbita, desde todos los ángulos, no de frente sino por encima de la cabeza, como si las pieles pudieran flotar, cubrir y consumir también sus cuerpos.

El cuerpo suplente aquí es uno de pieles deconstruidas, telas y revestimientos. Es la sugerencia de la superficie a través de la forma hueca y las texturas y colores translúcidos de la piel y la tela entremezcladas. Es el movimiento del motor; un cuerpo en movimiento hecho mecánico, metódico y práctico sobre ruedas giratorias. No hay que confundir el cuerpo en estas obras, pues a veces parecen dos pulpos que podrían saltar de su embalsamamiento para cubrir al espectador.

Se ha establecido que el cuerpo suplente es aquel de calidad sustituto performativa, y que el tipo de cuerpo suplente que interesa en esta tesis es un cuerpo abstracto. Estas esculturas, a través de su abstracción del cuerpo, realizan un acto de vestido invertido. Suponen la retirada de la ropa, junto con la piel y los órganos. Aquí se está quitando la mortaja que se coloca sobre la cabeza, invitada a cubrir la cabeza del espectador. Tal vez la capucha sea la capa más externa de la tela o la propia piel: tal

vez se ha filtrado hasta los órganos y el esqueleto, despojando todo esto hacia arriba, dejando sólo un mecanismo austero. Esta remoción es una prenda en sí misma, pues insiste en un cuerpo ausente a través de un acto de vestir desordenado y congelado. El hilado pone en evidencia la tela y convierte al sustituto en un espectáculo. El movimiento cinético es irónico, ya que las telas, o las envolturas del cuerpo, no se mueven por sí mismas, sino que giran mecánicamente, como un pollo asado. Las "telas" están momificadas. El movimiento amplifica el absurdo de la forma escultórica y es este absurdo de agarrar y sostener, de intentar conservar, de preservar, de cualquier intento de afirmar la permanencia del que declara. Se trata de una declaración del cuerpo, puesto que, en estas esculturas, la ropa y el cuerpo se retraen y se convierten en mortajas y en capuchas. Son de tela sólo porque se declaran como tales. Son un ejemplo de los actos de vestirse, tanto para amontonar como para despojarse.



Fig. 10 Anna Uddenberg, *Cuddle Clamp*, 2017, espuma de poliestireno, fibra de vidrio, resina de agua, yeso, elementos del interior del coche, pieles falsas, malla, terciopelo de vinilo, vinilo, alfombra de pared a pared, elementos de maleta, laminado, cuerdas de espuma de vinilo, pintura en aerosol, HDF, 105 x 122 x 158 cm, Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland - Sammlung Zeitgenössische Kunst. Foto de Andrea Rossett

ANNA UDDENBERG

Anna Uddenberg (1982) es la otra artista esencial para entender cómo se explora el cuerpo suplente en esta tesis. Uddenberg es conocida por sus esculturas de tamaño natural de mujeres con cuerpos idealizados contemporáneos, envueltos por tela y en posiciones abyectas. El interés principal de este estudio está fijado en las esculturas suyas que recrean muebles más que en estas obras en las que el cuerpo se hace evidente. Éstas, como *Cuddle Clamp*, en la fotografía de arriba, sostienen

cuerpos no tan obvios y más interesantes. Al igual que *Haube I* y *Haube II* de Genzken, interpretan el cuerpo haciéndose eco de su ausencia.

Las esculturas parecen invitar a la interacción corporal y al tacto, ya que están equipadas con superficies de felpa y asas. Hacen referencia a los interiores de barcos y coches, sugieren, además muebles sexuales. Puede que hagan referencia a aparatos "funcionales", cosas que acompañan al cuerpo o a los cuerpos, pero cuando se entienden a la sombra de las figuras de las mujeres de Uddenberg, es imposible no verlas como cuerpos en sí mismas. Representan un raro ejemplo del cuerpo suplente que calza adecuadamente con el rango que se busca en esta investigación donde el cuerpo sólo se sugiere, y adicionalmente, estas esculturas lo hacen sin la característica típica que he identificado; la de estar de pie. *Cuddle Clamp*, por ejemplo, muestra claramente el *derrière* de una mujer inclinada sobre sí misma justo al centro del centro del armazón de una estructura que se asemeja a la de un asiento de gradería. Las piernas están dobladas hacia arriba, el trasero es una almohada plana y angular enfundada con una tira que podría ser de tapicería o de ropa interior. Justo debajo, el cuerpo se disipa, pero la piel podría ser el pelo que suele cubrir los rostros de las figuras de Uddenberg. La cabeza, pues, sería la almohada del asiento del coche. Es fácil imaginar, sobre todo después de haber visto las muñecas, la espalda sobre arqueada en el vacío donde sólo hay dos postes. Esta figura dentro de la escultura se lanza hacia delante de forma abyecta e intrépida como las figuras más literales de Uddenberg. Sólo que aquí no hay un rostro que ver, ni un cuerpo distinto que vestir. La escultura es el atuendo, como lo es el movimiento que lo acompaña. La figura que

podría habitar ese mobiliario es sólo una parte de él. Los cojines tapizados o vestidos la han absorbido. O, ¿se ha zambullido en ellos? No hay una línea clara acerca de dónde termina este escenario destinado a actos sexuales y dónde empieza el tipo de cuerpo que es parte de él. Es ésta precisamente la genialidad que reside en las obras de Uddenberg. Se trata de un cuerpo que se convierte en su propia limitación, que nace y escapa de su propio entrelazamiento esencial con el artificio, el plástico, el entorno y el objeto fetiche.



Fig. 11 Zeitguised, geist.xyz, 2016, captura de pantalla, 2:30

ZEITGUISSED

En enero de 2016, el colectivo Zeitguised - (2001 Jamie Raap y Henrik Mauler) estrenó un vídeo que arrasó en internet, haciéndose viral: *geist.xyz (ghost.xyz, 2016)*⁶². La pieza consiste en tomas cortas de entidades sin rasgos, flotando y moviéndose en espacios artificiales. Una música inconexa y foránea acompaña a estos cuerpos,

⁶² Video: <http://www.zeitguised.com/geistxyz/#geistxyz01>
geist.xyz, 4k UHD, 2.30 min, 2016

mientras un espejo refleja los gestos extraños de estos no-seres. Los cuerpos en cuestión poseen una cualidad textil, y tienen patrones que saltan sobre la propia tela.

La pieza existe en ese reino imposible de precisar, entre el disfraz y la escultura. Luego de hablar directamente con los artistas en Berlín, se revela que la obra no era lo que parecía pues no se utilizó ni un sólo tejido, ni un sólo cuerpo humano; todo era digital. Este simple hecho creó un abanico de posibilidades sobre cómo representar el cuerpo que conformó un cambio ya histórico para pasar a pensar en una vestimenta sin cuerpos.

Hay cuerpos en la obra, aunque no son cuerpos; la humanidad se sugiere en lo más ajeno. Existe movimiento textil, aunque no hay ni siquiera un tejido. La obra subraya las relaciones entre el movimiento natural y las cortinas y los gráficos artificiales generados por ordenador, entre las esculturas temporales y los actos imposibles de vestir.

Los artistas describen la obra y sus seres en movimiento como "topologías pasivas"⁶³. Formas proteicas que en sí mismas son un todo, lo que aproxima la obra y sus procesos a los de la construcción escultórica.

⁶³ La topología se ocupa de las propiedades del espacio que se mantienen bajo deformaciones continuas, como estirar, apretar y doblar. Las propiedades más estudiadas de la topología son la conectividad y la compacidad, propiedades importantes en la definición de un cuerpo. Fundamentalmente, se pregunta cuánto puede cambiar algo antes de convertirse realmente en otra cosa. Véase Bruner, Robert "What is Topology: a Short and Idiosyncratic Answer" (también Wikipedia: Topology, versión en inglés).

CIERRE CAPÍTULO II

Este pequeño estudio de artistas funciona como recopilación de pruebas empíricas que demuestran un fenómeno contemporáneo y muestran la materia conectiva de conceptos que se tejen a través del continuo descrito en el capítulo I.

La muerte performativa en estas obras de arte ocurre a medida que se abandona el cuerpo biológico; mediante un enmascaramiento exterior tan extremo que parece devorarlo hasta dejarlo descarnado o mediante la sustitución del cuerpo poco a poco desde dentro o fuera. Este último es el caso del fetiche, pero además existe un formato más radical: un cambio total del cuerpo, donde un cuerpo sustituto apenas reconocible ocupa su lugar.

Las lógicas de Senga Nengudi y Anna Uddenberg se relacionan al desafiar la figura imponente, invocando un espíritu menos centralizado y fálico. Sus creaciones, que siguen insistiendo como cuerpos sustitutos, tiran en diferentes direcciones. En sus figuras se enuncian partes y enteros salpicados, mientras que las torres de Barbara Chase-Riboud & Nick Cave evidencian un linaje más directo con un cuerpo disfrazado que se encuentra de pie, imagen que evoca envolturas y rituales como hemos visto en el debate sobre el enmascaramiento. Al seguir con la lógica del propio enmascaramiento, las edificaciones de Leigh Bowery sobre su propio cuerpo humano

lo intervienen intensamente. La figura de su cuerpo se ve modificada con piercings, pintura y envolturas eclipsantes de un modo que nos recuerda un parentesco más cercano a las conchas petrificadas, vacías y giratorias de Isa Genzken. Se trata de obras de arte vaciadas de sí mismas, que sólo dejan cáscaras tras de sí. Los motores de Genzken giran mecánicamente, mientras que el *yo construido* de Bowery está a menudo tan modificado que deja poco espacio para la personalidad o el estado del ser, convirtiéndose en sí mismo en una especie de máscara, una marioneta manejada desde dentro. Esta máscara trasciende a través del fetiche (a través de la prenda y a través de la idea preconcebida de una parte o totalidad) para llegar limpiamente a un cuerpo sustituto literalmente hecho a partir de una prenda. Una obra de arte tiene una persona y la otra no. Y como nos preguntamos con el Zangbeto religioso yoruba, ¿Qué importancia puede tener esta ocupación?

Junto con la disolución del cuerpo en la obra de Zeitguised, aquí sin ninguna iteración física, en su lugar, sólo la sugerencia videográfica del cuerpo, ocurre otro grado de alejamiento de la vivencia experimentada. Todos los cuerpos dialogan de diferentes maneras; la gama de actos del vestir con la construcción escultórica operan y colapsan.

En mi propia producción artística de este periodo, intenté trabajar con este marco y las ideas que contiene. Al comienzo, se trataba de una práctica impregnada de disfraces y máscaras, investigando el quiasmo del objeto y el cuerpo en la vida cotidiana y creando obras que también crean un cuerpo sustituto a partir de "cosas" y materia muerta. Las obras que siguen, de igual forma, interpretan la muerte: permitiendo la sugerencia de un cuerpo ambiguamente vestido, eclipsado por la materia, mediante la suplantación de la materia muerta por un objeto sugerente y en última instancia, creando una constante imagen que sugiere del cuerpo sin rasgos notables.

CAPÍTULO III

OBRA PROPIA

Las obras incluidas en esta tesis son mayormente esculturas creadas durante el año 2018 y 2021. La primera pieza incluida en esta tesis, *en.trañ.a.da* es de finales de 2017 y representa la transición de trabajar sobre el cuerpo a trabajar a partir del cuerpo, al igual que la obra más temprana de 2018, *Clamshell*. En 2018 encontré mi voz como artista a través de la labor de esta tesis y su filtración en el estudio. Presenté varias exposiciones y residencias durante este año, sumadas a un semestre de estudio en Alemania. Las obras de 2021 con intenciones más claras, habiendo pasado esta transformación de una modalidad a otra, y son las que alimentan e integran las ideas

de esta tesis. El tránsito es paralelo al desarrollo de este estudio y, por lo tanto, lleva consigo una serie de puntos y procesos de pensamiento relevantes. Las obras transcurridas en 2021 son conclusiones físicas, manifiestas; la culminación del pensamiento de la tesis en la forma y el espacio existentes y contextualizadas en exposiciones locales.

Las primeras obras que fueron creadas fueron consideradas como trajes que se habían desprendido de su portador: cosas todavía suaves, flexibles y drapeadas que, de hecho, se parecían bastante a los últimos trajes escultóricos elaborados en 2016. Había algo en la eliminación total y ostensible del presunto cuerpo dentro de estos espacios. Había algo que se remontaba hasta los zapatos que se deforman, las faldas pesadas y las crinolinas que se expanden en metros cúbicos, de hecho: la eliminación del cuerpo permitía que las cosas en cuestión se convirtieran realmente en seres por derecho propio. De este modo, pensé en el proceso de pasar a la escultura simplemente como un desprendimiento del cuerpo. Era un desprendimiento y un endurecimiento final para "cosificar", para que el "traje", por así decirlo, se mantuviera en pie, finalmente, por sí mismo.

Se imaginó que estas capas se desprendían, capas de historia, tal vez incluso de la propia piel, y que se arrojaban amañadas en una bola para que se petrificaran, se solidificaran en un objeto. Este objeto estaba ahora lo suficientemente distante como para evaluarlo. Sin embargo, estos objetos seguían siendo una prueba del uso, del acto de vestir.

Un tema conector es el abandono del cuerpo, en el paso a la escultura, como una decisión calculada frente a una evolución orgánica. La repentina e innegable objetividad de la cuestión mantenía una distancia crítica, dejaba de estar contaminada por un "yo". Ya no era propia, pero seguía siendo el eco de haber sido vestido o de la posibilidad de ser vestido; el acto de vestir mismo. Ya no existía el colapso psicótico de la mismidad, sino una cualidad expansiva, que apuntaba al proceso y a la autonomía, y por lo tanto surgía una agencia a través del proceso de construcción escultórica, a través de la fabricación del objeto. Ya no se trataba de la subjetividad en la objetualidad sino de la agencia del objeto, una sugerencia activa de ideologías y debates presentes en el propio objeto.

¿Qué hacía esta agencia generadora? Como se ha hipotetizado antes, hay un juego de presencia en la ausencia que siempre apunta a la anulación del portador, a la sustitución en partes. Se trata de una suplantación simbólica de la carne y la sangre que viene a sustituir a un tipo de vida, pero que al saber que el objeto no está vivo, apunta en cambio a un universal de la muerte.



Fig. 12 *en.trañ.a.da*, 2017, hule espuma, concreto, tinte textil, colorante cosmético, toalla, pelo prestado, discos esmaltados en porcelana, 171.5 x 34.5 cm

TENDER SPHINX

Tender Sphinx es la primera obra incluida en esta tesis. Se trata de una serie transitoria de cinco esculturas de ensamblaje de tamaño humano que cuelgan y que consisten en una mezcla de telas y prendas de vestir, recubiertas y atadas con los materiales escultóricos más tradicionales y significativos de adorno humano. Estas obras, aunque colgadas todas de un vértice, siguen una forma que sugiere a seres humanos, a través de la verticalidad y la proporción de una figura de pie. La más elegante y clara de estas obras es *en.trañ.a.da*, fotografiada arriba. Esta es la única

obra de la serie de la que hay que hablar, tanto por economía como por enfoque, ya que todas las obras de la serie siguen una lógica idéntica.

en.trañ.a.da, al igual que las demás obras de Tender Sphinx, se compone principalmente de "cuerpos" de espuma recubiertos de hormigón, unidos entre ropa y una recolección de tejidos, algunos de los cuales también están endurecidos e incrustados. Estos componentes de espuma se cortan y desgarran sugiriendo la estructura de una estalactita. Algunos tienen una cáscara dura con ricos y profundos brillos de color magenta, naranja, rosa; los polvos metálicos más crudos de tinte sin mezclar incrustados en el hormigón. Estos colores hacen referencia al cuerpo y sus órganos o entrañas. Otras piezas de espuma y hormigón tienen acabados más suaves y polvorientos que se desmoronan. En otras, la espuma sobresale por debajo de ataduras de elástico de sujetador/sostén, fibras de henequén y extensiones de pelo. Todos los elementos cuelgan de un vértice, creando una figura drapeada. Entre estos despojos de espuma de hormigón se encajan telas y las prendas recolectadas. Toallas, camisones, retazos de seda, textiles tanto comunes como finos, son trabajados en las composiciones. Las telas están adornadas con ornamentos que podrían utilizarse como decoraciones corporales: anillos de cerámica, alambre de joyero y uñas cosidas.

Dentro de las obras, las piezas de hormigón ligado evidencian una especial preocupación por las prácticas que dividen y aíslan las partes del cuerpo. Como he ilustrado, el pensamiento fragmentario es común a lo largo de la historia del vestir. Sin embargo, el problema es más evidente en las partes del cuerpo que se pretende deformar. He pensado en ellas al crear las obras de la serie. Prácticas como el atado

de pies de la China Imperial, que se empleaba para crear el eufemísticamente llamado "pie de loto"; el alargamiento del cuello que se practica con anillos de latón apilados hasta hoy en día en Myanmar; y los corsés victorianos más extremos, por nombrar algunos. Estas prácticas extremas y normalizadas de diversos rincones del mundo y a lo largo de la historia convirtieron secciones específicas del cuerpo en plataformas mutadas y divididas para el adorno, trabajando en conjunto con un artificio de apoyo. En primer lugar, el cuerpo se somete a un proceso de segmentación. A continuación, sólo es capaz de alcanzar el estatus de ideal cuando se fusiona con un revestimiento o adorno que lo acompaña. En estos ejemplos históricos, existe un claro vínculo entre el cuerpo adornado y el objeto enrarecido, el objeto fetiche. Estos objetos conectados son capaces de crear esa secreta, extraña y afectiva ambivalencia que Apter denomina "Tender Sphinx".

Esta serie fue mi plataforma de lanzamiento conceptual. Las obras buscan proyectar ese poder interno más allá de la comprensión o la respuesta física. Los ribetes y ataduras corresponden a un residuo físico formal de una acción performativa que busca contener, o mantener unidas con fuerza, cosas que de otro modo serían fugaces⁶⁴. Algunas de estas ideas se plasman con éxito en la obra ilustrada anteriormente *en.trañ.a.da*. La obra llega a un clúster tenso en la parte superior, donde una gruesa toalla es comprimida en segmentos por finos anillos de porcelana. La

⁶⁴ Más adelante, en el volumen de Apter, la autora señala que ciertos textos franceses de fin de siglo comparaban la unión de tejidos con un intento de detener el tiempo. La idea es que el gesto de unir mediante la costura es un acto de fuerza realizado por las mujeres que demuestra un dominio sobre la materia y, por tanto, sobre el tiempo. Esto se interpretó como una vana brujería contra el proceso natural de envejecimiento.

tensión en esta cima se hace más palpable por el peso que se balancea por debajo; trozos de hormigón, seda anudada con discos de cerámica y la toalla con su mitad inferior sumergida en un grueso charco de hormigón petrificado tiran y enfatizan la tensión del "cuello" superior. El efecto es una fragilidad sensible de las "vértebras" de los anillos de porcelana que atan el vértice. Un movimiento brusco de las piezas, sujetas por estas finas bandas, rompería fácilmente la parte superior.

Las obras están unificadas pero formadas por partes visibles. Tienen cuerpo y no lo tienen al mismo tiempo. Son construcciones escultóricas pero también actos de vestir. Son un primer cuerpo suplente, que se desmarca del cuerpo humano para interrogar adecuadamente los mecanismos que lo crean, tamizan y construyen. Tender Sphinx representa una migración de conceptos desde las estrategias de producción que utilizan actos de vestir a una que utiliza la construcción escultórica.



Fig. 13 Instalación de *Clamshell*, 2018, figuras de porcelana, hule espuma con concreto y tinte textil, jabones, cera, tezontle, dimensiones variadas. Foto por Eunice Adorno

CLAMSHELL

La siguiente obra relevante en este proceso es *Clamshell*⁶⁵. Esta instalación fue más allá del objeto único y unificado, hacia una discusión más fragmentada y explosiva sobre el objeto fetiche y el quiasmo del objeto fetiche, al tiempo que seguía manteniendo el uso de artificios cargados, relacionados con el cuerpo humano, como extensiones de pelo, uñas e incluso jabones. Es decir, en *Clamshell* no hay un cuerpo

⁶⁵ *Trapos sucios* fue un proyecto para Material Art Fair (Feria de Arte Material) en 2018 en la colonia San Rafael de la Ciudad de México. El proyecto se centró en el trabajo femenino, uniendo a artistas con espacios de exposición de negocios locales.

entero o relacionable. Hay pequeños trozos, que podrían representar, a través de la sinécdoque, un cuerpo entero, pero la pequeña escala pone en tensión esta posibilidad. La instalación es el cuerpo de Jean-Luc Nancy: la certeza rota y hecha pedazos.⁶⁶

Dentro de *Clamshell*, un centenar de esculturas del tamaño de una figura y objetos escultóricos encontrados, a veces recubiertos de materiales, se exponen en el escaparate de un salón. Es de suponer que este escaparate vacío estaba destinado a exponer productos de belleza. En su lugar, está repleto de experimentos materiales con formas goteantes, desmenuzadas, apiladas y agujereadas. Estas formas son mini-corporalidades impulsivas y orgánicas de porcelana, pantimedias, hueso, textiles, hormigón, cera y espuma. Estos materiales se mezclan con algunos jabones antiguos que encontré atesorados en un sótano, incluidos por su calidad de momificados en bruto y la evidencia residual del contacto corporal, que se ve en la erosión de sus formas redondas y corpulentas hasta convertirse en meras astillas patéticas. En conjunto, las obras crean un universo que contamina el cuerpo, las partes del cuerpo y los objetos en contacto con el cuerpo. La muestra es atractiva y acaramelada en tonos carnosos y pastel. Sin embargo, también provoca repulsión, ya que los objetos parecen incontenibles; parecen filtrarse, derretirse, arrastrarse y nunca a gusto entre ellos o con su entorno.

⁶⁶ Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Richard A. Rand. Nueva York: Fordham University Press, 2008, páginas 2-21. (*Corpus*. París: Métailié, 1992). En *SITAC XI: hacer tiempo*, 1. cuerpo(s), editado por Marcela Quiroz Luna, aproximadamente 100 páginas. Ciudad de México: Patronato de Arte Contemporáneo, 2013. Libro impreso.

Los objetos forman composiciones precarias en los estantes de cristal, rodeados de espejos, que se multiplican. Se tambalean unos sobre otros y flotan entre medias de nylon colgadas, rellenas de materiales pesados y revestimientos de cera de colores. Los soportes de espuma incrustada de hormigón tintado parecen pesadas nubes o almohadas endurecidas. Los soportes de la instalación de la cornisa invisible y la carnicería colgante amplifican la inestabilidad y la percepción de que la instalación es su propia dimensión. Están contruidos para desmoronarse. Las piezas de porcelana, los racimos de *tezontle* y mármol bañados en cera y las obras de hormigón embalsamado en *Clamshell* son pequeñas corporalidades. Son partes de cuerpos, a la vez fragmentarios pero referidos a una idea de conjunto. Están en tensión con sus contenedores y entre sí, como si pudieran escabullirse o intentar reunirse de algún modo. Los objetos parecen tener una inquietud, forjada a través de su precaria exposición y la indeterminación de su propia materialidad. Los *figurines* son inquietantes. Nada está en paz, y esta ansiedad se multiplica en la multitud y variedad de formas y estrategias formales, que se repiten infinitamente en los espejos que recubren las paredes.

Las piezas más artesanales y de archivo de la instalación son aquellas estatuillas de porcelana y fragmentos de experimentos de estudio en cera, hormigón y silicona. Las cerámicas son rudimentarias, casi infantiles. Utilizan la técnica más sencilla de enrollado para hacer una figura sólida. Estas estatuillas son pilas extruidas que mueven su propio peso de un lado a otro. La mayoría se mantienen en pie por sí solas, pero algunas deben apoyarse, por lo que se vuelven interdependientes de otros

objetos o de la pared de espejos. Otras se insertan en la espuma o encuentran otras formas de interactuar con las obras circundantes.

Clamshell fue el precursor de lo que vendría en las obras de cerámica: no se trata de un desprendimiento del cuerpo, sino de una explosión simbólica del mismo para recomponerlo. Las piezas de los actos de vestimenta, de los trajes, del cuerpo decorado y adornado están ahí, pero hay un empuje más hacia la lógica de la forma que va más allá de la contención anterior del cuerpo; del cuerpo vivo que respira, como centro de gravedad físico. Lo que surge es una sensación de arrastre, una tensión simbólica con la precariedad, con la muerte, una continuación del colgado, del amontonamiento. *Clamshell* se encuentra entre un acto de vestimenta y una construcción escultórica como una especie de boceto visual, que ya no está limitado por la identidad propia, sino que se encuentra esparcido por la habitación, en exhibición. Es la cerámica que se asomó, aquí en un estado larvario, naciente, la que empezaría a formar la base de un camino claro en mi trabajo.



Fig. 14 Cerámicas producidas en México y Berlín en montaje de evento en el Cisne, Ciudad de México 2019.

Después de *Clamshell*, comenzó un período de profunda producción y exposición, y asistí a tres residencias de cerámica en 2018.⁶⁷ Se explicará la evolución de lo que se desarrolló en pensamiento y práctica. Las secciones se mueven

⁶⁷ Tres residencias de estudio, incluyendo un semestre de seminarios en Alemania donde la fortuna tocó a la puerta al ser admitida por un estudio en el BBK de Berlín, representando principalmente el quinto semestre de este proyecto de tesis. Cronológicamente, las tres residencias son Vermont Studio Center, en los Estados Unidos (abril de 2018), Lagos, en la Ciudad de México (julio a septiembre de 2018), y Der Bildhauserwerkstatt des BBK en Berlín, Alemania (octubre a diciembre de 2018).

cronológicamente a través de estos tres momentos de desarrollo y se titulan *Milktooth*, *México*, *Berlín*.

Empecé a trabajar más intensamente con la arcilla como sustituto de la carne. Fue entonces cuando descubrí que podía "vestir" la propia arcilla, es decir, que la propia arcilla podía estar formada por un tejido. Fue un momento *eureka*: el gesto poético perfecto que trasladó literalmente un acto de vestir a una escultura sólida. Los resultados fueron esculturas salvajes e imprevisibles que inquietaban al espectador en busca de respuestas: ¿qué es exactamente? Estas piezas pueden parecer partes del cuerpo, pero nadie estaba seguro de cuáles eran exactamente. Están modeladas de forma espontánea mediante una técnica en la que la gravedad, la humedad y la presión determinan las formas; formas que no pueden definirse y, a menudo, no pueden contenerse. Con cada residencia y exposición, las obras se volvían más decisivas y poderosas.

Milktooth se produjo como un diente de leche, surgiendo aparentemente de la nada, pero con una gran cantidad de empuje bajo la superficie. Pensando en el cuerpo y en el textil, en el artefacto y en la proporción, seguí jugando con pantimedias y descubrí algo asombroso, algo en demasía alineado con el rango de pensamiento de este estudio: la arcilla podía formarse con el textil, como si fuera un molde. El objeto, ahora fuera del cuerpo, era uno de contemplación sobre el cuerpo: aquí la tela haría la forma. Esto dio lugar a formas desgarradas y, sobre todo, a vaciados en forma de quiste, redondos y llenos de hendiduras. También gozaba de una relación fragmentaria y proporcional con el cuerpo.

El simple descubrimiento técnico-teórico de dar forma a la arcilla con un molde textil seguía dándome más que explorar en el estudio, y los meses que pasé trabajando en México en 2018 produjeron quizás la más emocionante de las cerámicas. Una y otra vez, la técnica nunca me aburrió, al contrario, me pareció ilimitada. Utilizando esta técnica, las piezas producidas en México se volvieron más complejas en relación con las demás y en las formas que comprendían cuando se forzaban y se dejaban caer. Sus superficies, también, se volvieron más complejas con esmaltes burbujeantes y reptantes que servían como una alegoría indeterminada tal vez de la piel, pero aún más de los tejidos, órganos y orificios, debido a la escala de las obras.

Las últimas obras de 2018, realizadas en Berlín, adoptaron otra forma; para ellas, utilicé la técnica del moldeado de telas proteicas en complejas pero intuitivas configuraciones de telas en tensión. El elemento de tensión añadido creó nuevas posibilidades hiper expresivas con el cuerpo de arcilla, ya que parecía romperse y rasgarse en el punto más fuerte de tensión, liberándose del molde y enroscándose sobre sí mismo. Otras obras se convirtieron en complejos recipientes de lóbulos y espacios vacíos intrincados, todos ellos situados sobre zócalos tallados e incrustados de espuma y hormigón teñido.

La evolución de estas obras refleja, a menudo de forma sorprendente, las categorías y el marco que había establecido en esta tesis. Fragmentarias, ausentes, carnales, desamparadas, estas miniaturas incógnitas parecen expresar una serie de aspectos emocionales a lo largo de cada momento de la serie, que sólo se intensificaron a medida que la producción avanzaba hacia sus momentos finales.

Algunas se mantienen en pie como estatuillas, mientras que otras pueden colgarse en la pared a la altura de la parte del cuerpo que puedan evocar. Todas estas obras nacen del marco teórico y se deslizan por el continuo entre los actos de vestir y la construcción escultórica.



Fig. 15 *Milktooth*, 2018, porcelana de media temperatura, esmaltes reactivos, 22 x 8 11 cm,
Foto por Zeyi Li

MILKTOOTH

Las primeras obras en las que me topé con la técnica de modelar con textil fueron significativas. El proceso es un acto simbólico de vestirse, en el que la arcilla es el sustituto del cuerpo y el molde cambiante define la forma. Toma el vestido del cuerpo de arcilla, literal y figuradamente, como el impulso performativo para la construcción

escultórica, transformando este proceso posterior en una especie de acto de vestir. El resultado podría considerarse un enmascaramiento, ya que las piezas resultantes son entidades cambiantes y ambiguas para la proyección de ideas. El proceso es también la clara generación de un objeto fetiche, indeterminado, y es un cuerpo suplente sinecdóquico, ya que uno siente la necesidad de nombrar la cosa que está viendo, pudiendo estas ser criaturas narrativas por sí solas o una suerte de entidades.

Golpear, estirar, forzar, manipular el material y posicionarlo en el uso de su cuerpo. Este cuerpo es el de la escultura, que se presenta entera y fragmentada, no construida para ninguna mirada, sino al servicio de las ideas y la difusión de las mismas.

Milktooth señala el primer paso de la visión ideológica de utilizar la construcción escultórica para articular los entresijos de los actos de vestir. Se trata de las tensiones entre el objeto y el sujeto, la materia muerta y la carne, la parte y el todo, el artificio y la naturaleza, el orden y la indeterminación. Para hacerlo con éxito, tras los experimentos de *Tender Sphinx* y *Clamshell*, se arribó a la técnica que me permitiera conceptual y pragmáticamente hacerlo: modelar arcilla utilizando un molde textil. Así, *Milktooth* traslada la teoría a la manifestación física. La serie fue el engendro de la creación de construcciones escultóricas para explorar los actos de vestir a través de una materialidad más permanente y performativa.

El proceso para llegar a la técnica de modelar arcilla con tela no fue directo. Hubo otros ensayos y errores acerca de formas de imitar el cuerpo con materiales de forma abstracta. Primero utilicé acrílico y barras de acero para dialogar con las repisas.

Se midió la barra de refuerzo con el propio cuerpo para crear una especie de perchas abstractas con proporciones humanas. El acrílico fue calentado y doblado a mano, dejando marcas del proceso al agrietarse, burbujear y adoptar formas extrañas y forzadas. Ambos materiales parecían demasiado angulosos para decir algo sobre el cuerpo o los actos de vestir. Sin embargo, captaron la fuerza de su curvatura, ya que era evidente que no era una tarea fácil y que se hacía a mano con pocas herramientas. En cambio, se convirtieron en armaduras para colgar. Esto era importante, ya que se ajustaban a la escala adecuada del cuerpo y podían mantener las piezas que se iban a modelar en arcilla en la proporción adecuada para relacionarse con el cuerpo. Así, se convertían en intermediarios para dar vida a las piezas de arcilla. Eran armazones modelados sobre el cuerpo y así la arcilla parecía estar siempre en diálogo con el propio cuerpo a través del modelado, o más tarde colgado o suspendido en estas armaduras, que actuaban como cuerpos sustitutos en constante diálogo no sólo con mis formas y medidas sino, también, con mi fuerza y habilidad.

Además, tanto *Tender Sphinx* como *Clamshell* evidencian largos procesos de experimentación con respecto a su exhibición. Esto continuó con *Milktooth*, tanto en los procesos como en las estrategias de exposición. La mayor parte de las obras de *Milktooth* siguen siendo formaciones rocosas de gran tamaño unidas entre sí, y al mismo tiempo hay indicios de las primeras formas fragmentadas y divididas.

La misma pieza homónima es un buen ejemplo de la culminación de lo que representa la serie: tiene las profundas grietas de las que se podría imaginar el surgimiento de un diente de leche. En estas hendiduras hay charcos oscuros de

esmalte espeso. Las membranas intermedias de bermellón que salen a la superficie blanca son rosadas y brillantes. La figura en sí no dista mucho del color del *bisqué* al de la arcilla cocida. Es lechosa y, no obstante, está sellada con, nada menos, que un acabado de gres. Aquí es donde la tensión entre el todo y el fragmento se vuelve palpable. La pieza, aunque no es más grande que un antebrazo, es asertiva y está casi en su totalidad envuelta por una capa de este esmalte. Tiene el aspecto de un rostro sin cara percibido a través de su faz delantera, como si en un gesto estuviese mirando hacia arriba y de vuelta al espectador. Proyecta la sensación de haber sido arrancado de un cuerpo; pero es un cuerpo en sí mismo. Podría tratarse de una figura encubierta, una figura que utiliza la máscara para cubrir su totalidad. De hecho, este enmascaramiento es el proceso formativo de estas obras. La tela da forma al cuerpo y lo deja como un *ghost*, una mera cáscara; un todo, una pantalla abstracta para la proyección de una identidad. Este efecto es simultáneo a la fragmentación, que por supuesto remite a la lógica del objeto fetiche. La escala, la que se extrae a partir de un fragmento del cuerpo, no puede ser ignorada.

Mediante intentos de doblar barras de acero, láminas de acrílico y, sobre todo, el uso de pantimedias, se aterrizó en nuevas técnicas que conseguían imitar y reflejar la carne en la textura y el comportamiento, evitando al mismo tiempo la representación directa. Esta técnica creaba límites que imponían, automáticamente, una escala humana en las obras, a través de medidas en pulgadas o pies. Llegué a utilizar sistemas de tensiones para crear cuerpos de arcilla drapeados y agitados con formas sinuosas y orgánicas. La silueta se forma en un molde de tela, a menudo una media de

malla. La escala y la proporción crean una relación cognitiva automática con el cuerpo. No hay cabida para la "mano del artista": la figura se decide por sí misma, formada por su propio peso en suspensión, por los tabiques de unión, por el momento de contacto con el suelo. El verbo "esculpir" es problemático, pues supone que la persona creadora cede la autoridad sobre la materia, sobre el cuerpo. La pulpa y la carne poseen una sabiduría ulterior.

En la exposición de *Milktooth*, las obras no interactuaban. En cambio, colgaban del metal, que a menudo estaba a la altura de la parte del cuerpo que se modelaba. O bien, seguía el metal como describe el texto de la galería de Anna Foran: una línea que marca el acto del vestir, el encuadre del cuerpo en secciones que no son naturales en lo absoluto, sino, más bien, construcciones. De este modo, la exposición *Milktooth* se convirtió en una muestra de órganos, y esta línea iba a seguirse en las siguientes exposiciones con una muestra clínica de obras dispuestas bajo luces de laboratorio.⁶⁸

Lo mismo ocurre con las obras presentadas en esta tesis. Todas pertenecen a la representación de una estrecha representación del cuerpo, una de sus partes

⁶⁸ El texto de la galería escrito por Anna Foran articula un claro vínculo entre los actos de vestir y las construcciones escultóricas en la producción de la exposición: ella dibuja una línea que empieza como una ceja y termina en la cadera. O que comienza en la cadera y termina en la punta del pie. En cualquier caso, hay una línea, y la línea es el hueso del cuerpo, el marco de un mundo construido. A continuación, procede a rellenar una estructura de nylon con arcilla. Con la carne de un ternero, la pulpa de una parte. La abofetea, golpea la pulpa contra el suelo, la hace girar hasta que la carne se vuelve sólida y nace una forma. La forma es el resultado de las bofetadas, de las flexiones, de los golpes, pero también de la habitación, del suelo, de la mente como co-conspiradora material. Es una actuación como la que hacemos cada mañana: dibujar una línea, formar una forma, afrontar el día como lo que hayamos decidido ser. Lo que surge de todo esto es un *diente de leche*, en el sentido de algo que crece y desaparece de nuevo: se construye y luego se desmorona, dejando espacio para la siguiente línea, la siguiente forma, el siguiente día.

separadas y nombradas. Sin embargo, los gestos de las figuras y la proporción aluden a esa figura de pie, a ese cuerpo tumbado, a esos dos inclinados el uno hacia el otro.



Fig. 16 *Cringe*, 2018, cerámica esmaltada, 10 x 13 x 12 cm

CODEPENDENCIAS, PIELES

La obra *Cringe*, en la imagen anterior nos habla de cómo algunas obras encajan entre sí; éstas son masas de arcilla que se cocieron por separado, pero se modelaron juntas y luego se separaron antes de la cocción final. Así, forman interesantes vínculos que invitan a proyectar narrativas, procesos particulares de personificación. En especial, *Cringe*, una pieza única presentada en dos partes, por ejemplo, simula una parte

inclinada para besar a la otra, que parece resistirse. Este diálogo se hace evidente cuando las piezas están ensambladas, pero funciona casi como señales a través de una habitación cuando las piezas están separadas a una distancia en la que todavía se puede observar su reflejo mutuo. Estas dos tienen "rostros" pintados cuales figuras humanoides sentadas y gesticulares con cabezas puntiagudas.

Las propias formas comienzan a emerger en grupos, a depender unas de otras. Abundancia de mallas, copiosos tubos de carne, salchichas, atadas de arriba a abajo, se desprenden de la escalera y adoptan su forma definitiva al llegar al suelo. Se incineran juntas, arden por separado. Algunos emergen increíbles, otros horriblos. Siguen sugiriendo fragmentos del cuerpo y, al mismo tiempo, parecen entes descorporizados, nada más que cascarones que se cubren con trajes. Se convierten en figuras sutiles con una agencia percibida en el simple hecho de imitar estar en movimiento, una cualidad captada con el golpe de la caída. Debido a las largas formas creadas por el molde flexible de la pantimedia, muchos están tumbados o de pie. Ya que se han desplomado hacia el suelo, muchos son más pesados por debajo que por arriba, lo que hace que parezcan tener una cubierta textil, una capa. Se arrastran, caminan, se contemplan.

Se hallan dos obras que tienen formas que se han creado dejando caer las piezas al unísono. En resumen, dos pantimedias fueron rellenas de arcilla, atadas juntas y dejadas caer para conformar una especie de forma instintiva y orgánica. Naturalmente, las formas dependen la una de la otra, aunque en ocasiones, ambas no lograban sobrevivir al proceso de secado y cocción, o no consideraba la forma lo

suficientemente interesante como para cocer el negativo. Así, parece que se apoyan en algo que no está ahí, señalando una presencia en la ausencia, un gemelo que se desvanece.



Fig. 17 *Schtup*, 2018, cerámica esmaltada, 10 x 13 x 12 cm

Otras obras, como *Schtup*⁶⁹, se han modelado y cocido juntas, creando una especie de orgía de tubos relatores, cada uno con su propio cuerpo y puntos de clara fusión. Se trata de constelaciones autónomas, piezas animadas por sí solas.

⁶⁹*Slang* yidis que se ha tomado como préstamo idiomático en el idioma inglés.

Es emocionante ver las diferentes actitudes adoptadas por las obras modeladas y exhibidas al mismo tiempo, ver cómo son capaces de funcionar como partes fragmentarias del cuerpo, normalmente vistas como lenguas, pero también como entidades que pueden convertirse en constelaciones para proyecciones narrativas alegóricas. Parece que se trata sobre todo de relaciones románticas / sexuales, ya que las piezas a menudo se montan unas a otras o se abrazan, pareciendo posar en una posición sugestiva.

El proceso implica una humanización de los materiales. Esto se debe a que la flacidez y el plegado de las formas parece seguir el de la piel o la carne. La forma en que se mueve y las siluetas capturadas en sus representaciones se vuelven humanas debido a la suavidad de la arcilla húmeda. El cuerpo de arcilla se mantiene unido, pero puede moverse lo suficiente como para captar rugosidades y gestos que resultan cercanas.

Esta personificación está en clara comunicación con la agencia declarada dentro de un acto performativo. Las obras están actuando de manera cohesiva y coherente, ya que parecen subrayar posibles relaciones narrativas. ¿Cuál es la relación entre las obras? Esto parece más determinante que los propios cuerpos. El talante en que las obras se disponen unas a otras se convierte en narrativa; se sostienen unas a otras; se enfrentan o se dan la espalda. La actuación aquí es *in situ* y, a mayor escala, acerca de la falta de contención, sobre las imposibilidades de la falta de forma.

Se desarrollaron esmaltes generativos para replicar las texturas de los experimentos anteriores con espuma, hormigón, cera, tezontle y nylon que terminaron

por convertirse en *Tender Sphinx* y *Clamshell*. En ambas obras se produjo un trasvase de estos experimentos por medio de materiales inanimados. La tela colgante y la espuma se convirtieron en el molde proteico de la pantimedia, atada o estirada. La cera y la silicona goteantes se convirtieron en esmalte generativo. Los tonos de la carne y los órganos se tradujeron en vidrio y *bisqué*, un resultado no intencionado con clara perspicuidad, sino más bien practicado como un continuo. Mientras que los experimentos anteriores incitaban al deseo, la impermanencia y la fragilidad de su materialidad, terminaron por convertirse en algo pragmático y conceptualmente problemático. Mientras que estos experimentos anteriores palpaban la precariedad, también se desmoronaban y desintegraban. Había un algo aún más satisfactorio en ver esas estrategias encajando en formas vítreas y sólidas. Era como si el goteo, el resquebrajamiento y el tesón del cuerpo no estuvieran congelados, sino suspendidos. No se trata de un momento concreto, sino de un cambio de estado, de sólido a líquido o viceversa, presente en la extensión de las obras.

Es imperioso que los materiales se determinen por sí mismos, de ahí que pintar sobre texturas fuese una propuesta deshonesta. Se pretendía conseguir esmaltes que crearan sus propias reacciones, haciendo referencia tanto a los patrones de los textiles como a las texturas potenciales que podrían proliferar en la piel. Este objetivo surgió de la simple idea de difuminar el vestido o la cobertura con la idea de lo que es inherentemente el cuerpo.

Se investigaron y pusieron a prueba formas de conseguir que los esmaltes reaccionaran en el horno, llevándolos a manchar, burbujear, separar y desbordarse.

Esto añadió otra capa en el diálogo con los textiles, a la fórmula ya establecida de formas orgánicas y pliegues que hacen referencia al cuerpo vestido.

Las superficies llegaron a tener revestimientos, maquillajes, camuflajes; decisiones espontáneas sobre el esmalte debido a la naturaleza del material y al acercamiento novicio con él. Resultaron moteadas, surcadas, erupcionadas, erosionadas e irregulares, en ocasiones, símiles a estampados textiles, en otras borbotearon en formas de diversión pueril. Las manchas y los fiordos vestidos de rosa, melocotón, ciruela, *taupe*, blanquecino como leche, como un caramelo. Los acabados brillantes invitan. Las obras son identificables como figurines.

Creé pieles permanentes de revestimientos de vidrio para estos seres. Hay formas de vestir las piezas con esmalte e inventar fórmulas de colores entrañables, sugieren carne; de encontrar fórmulas que broten y agrieten la superficie. Son reacciones químicas que operan en coherencia con la técnica de modelado del nylon y ayudan a borrar la mano del artista para dar paso a formas fluidas y vivas.

Sin embargo, el proceso de esmaltado es orgánico e intuitivo: cualquier pincelada perceptible queda borrada y superada por la composición química de los esmaltes. Estos esmaltes están formulados para arrastrarse, burbujear, extenderse y gotear. A diferencia de un estampado para la ropa, o de un *animal print* de leopardo o cebra, la calidad generativa de los esmaltes fundamenta las obras en la iridiscencia en lugar de la superficie.⁷⁰ Dialogan hacia dentro y hacia fuera y sus rupturas en la superficie se

⁷⁰ Modesta sugerencia que se refiere a que la intimidad organiza nuestras experiencias sobre el espacio, en especial sobre las superficies.

<https://www.e-flux.com/journal/61/60995/iridescence-intimacies/>

extienden entre los mismos parámetros. Los revestimientos de las obras no son de piel, sino de carne. Los esmaltes suspenden los cuerpos o fragmentos y capturan un estado temporal de perpetua exudación.

Susan Leeb, en un balance del goce explosivo en sus obras de arte, evidencia lo que ocurre tanto en las pinturas como en las performances en las que la materia prima, la pintura o la carne, se desvincula de la mujer-objeto en la pintura. En un momento dado, citando a Jean-Luc Nancy, se concluye que la dinámica es una especie de absorción, cuando dice que:

que se abre a una especie de sublimación horrorosa: no la del sexo en el que un cuerpo se complace, sino la de un cuerpo entero en el que el sexo estalla y se halla cargado de la sangre del cuerpo, con su vida/muerte y con lo que lo hace estallar. Todo aquello lo expone por medio de salpicaduras, gotas, riachuelos y manchas, coágulos y cintas que nunca más volverán a tener forma.⁷¹

⁷¹ Leeb, Susanne. "Liquid Gazes" extraído de *Aesthetics of the Flesh* Ed. Felix Ensslin y Charlotte Klink. Berlin: Sternberg, 2014. 339 pp.
Véase también: Jean-Luc Nancy, "Icon of Fury: Clair Denis's Trouble Everyday", extraído de *Film-Philosophy I*, no. 12, April 2008 www.filmphilosophy.com/2008v12n1/nancy.pdf



Fig. 18 *Lure*, 2018, cerámica esmaltada, 23 x 11.5 x 20 cm

El esmalte adquiere esta cualidad de la pintura, ya que su materialidad se desarrolla, explota y, lo que es más importante, se hace permanente en la cocción. La superficie burbujea y se corre en *Queen*, mientras que se divide y agrieta en la textura mate de *Lure*. Estas fórmulas se construyen para derramarse -la química implica el crecimiento en el horno. El vacío implícito en las formas a partir de las formas dependientes que faltan -en el vacío hay una textura que se arrastra en el vacío, haciendo que ya no sea posible que la otra pieza coincidente, si todavía existiera, vuelva a encajar en su lugar. El revestimiento vuelve a aislar la pieza, haciéndola de nuevo demasiado individual para que la arcilla ausente pueda volver a encajar en el

que fue su lugar de descanso perfecto. Del mismo modo, la fórmula calcárea que se cristaliza, burbujea, corre, hace espuma, nunca puede volver a ser una especie de revestimiento perfecto o un objeto determinado. Hay una masa crítica palpable de "pintura" -aquí esmalte, pero en realidad sigue siendo un sustituto del tejido, la carne, la piel y el órgano a la vez- que ha sobrepasado el objeto y su superficie.

Las obras, en sus formas retorcidas y ambiguamente anatómicas, ahora recubiertas de "pintura - alias carne" alias esmalte "... Llegan hasta los límites o los superan, poniendo en escena la carne... como tacto o como superación del tacto".⁷² De este modo, se empeñan en evocar un horror visual sensible, a la vez que seducen a la mano para que acaricie sus formas y superficies lisas o imperfectas, una paradoja de la materialidad performativa - ambas encapsuladas, fosilizadas y explotando en un revestimiento permanente, con una forma por debajo que se inclina, anhela y alcanza. La superficie y la base son química y físicamente indistinguibles: el material realiza ese no retorno a un estado seguro de contención.

Desarrollé un proceso para nombrar casi todas las piezas de cerámica con palabras inglesas de origen germánico de una sola sílaba. Quería crear otra capa o pista para que otros pudieran entender mi proceso de pensamiento y mi universo sin ser un poco sincero o pretencioso. Estas palabras imprimen a las obras una calidad

⁷² Leeb, Susanne. "Liquid Gazes." En *Aesthetics of the Flesh*, editado por Felix Ensslin y Charlotte Klink, 339. Berlin: Sternberg, 2014.

continúa: "...una disolución de las fronteras puede ser tan placentera como fatal. Se ha asociado a la feminidad, especialmente en las interpretaciones psicoanalíticas, de modo que incluso más allá de la función de representación, las cualidades materiales y metonímicas de la pintura como fluidos corporales difícilmente pueden eludir una genderización (distinción de género), como parece."

Véase también: Nancy, Jean-Luc. "Icon of Fury: Claire Denis's Trouble Every Day." *Film-Philosophy* I, no. 12 (April 2008), www.filmphilosophy.com/2008v12n1/nancy.pdf.

estética sonora que se refleja en la materialidad de las piezas. La regla de la sílaba única sirve para ir al grano. La calidad es staccato, abreviada y directa. El alemán en sí mismo no va muy al grano, pero sus antiguas mutaciones al inglés sí parecen irlo. Las palabras a las que llegué tienen una cualidad onomatopéyica y burda: las obras son lo que dicen que son. Ni más ni menos. *Jab, Stow, Twin, Snag, Split, Horn* -la fórmula es interminable y también lo es la lista de nombres. Muchos implican un sentido de movimiento o de acción -*Hoist, Jab, Squirm*- o una determinada actitud -*Huh*, de interrogación, *Queen*, de majestuosidad, *Alp*, de ascensión. Muchas de las palabras son comunes y sólo parecen extrañas -como sus contrapartes crujientes y gusanos de los objetos- cuando se sacan a la luz blanca y cegadora de la exposición de la galería. Otras son más oscuras y dan una sensación de asco con la alusión que proporcionan, *Slug, Puke, Schtup, Clump*, que se agrava aún más cuando se examina el hecho de que la razón particular por la que muchas de estas palabras han caído en desuso es su carácter práctico. El ceremonial barroco e indirecto de las palabras latinas y sus muchas sílabas se convirtió en una especie de forma implícita, de nuevo onomatopéyica, de sonar más científico, regio, sofisticado, mientras que las palabras de origen germánico eran escuetas, cortantes. Las palabras que he utilizado como títulos, como serie en sí, demuestran esta cualidad visceral, que refleja muy bien el discurso que tengo en torno al cuerpo, en sus sonidos, fluidos y vulgar existencia.

Esta respuesta se encuentra en el abrigo matemático de Bataille. Recordemos que la metáfora del abrigo consiste en poner orden a todo para poder juzgar el valor de cada cosa. En este caso, el orden de los nombres se pone en lo que sería la araña o el

escupitajo de Bataille: lo que no tiene ni forma ni derecho porque no se puede clasificar. Esto es el "informe". Este intento de ordenamiento es lo que le sucede al cuerpo humano a través de los actos de vestirse. El cuerpo se divide y se ordena. O, menos a menudo, se cubre y se oculta, se borra conceptual y cognitivamente para que se convierta en una pantalla completa para la proyección de ideologías en lugar de un tropo para el tipo de objetivación que acompaña al consumo. Así, según este pensamiento, una cosa debe ser algo, ya sea un todo o una parte. Una cosa no puede ser desconocida, especialmente cuando hay un atisbo de humanidad o una invitación a través de la belleza. Estas obras son a la vez un todo y una parte. No son ni un todo ni una parte. Están a medio camino entre ser piezas y espacios en blanco. Pueden ser algo que se sostiene en la mano o algo grotesco que se extrae del propio cuerpo. Pueden ser figuras de algo humanoide, en sus gestos doblados. Estas ideas incrustadas en la forma, intencionadamente indeterminadas, son demasiado incómodas para que el espectador las enuncie. Son suspensiones permanentes de la materia terrenal que rozan la incertidumbre de la carne. De este modo, las obras interpretan lo "sin forma" y, junto con ello, el horror de no saber. Es el horror del cuerpo desestructurado. Es el cuerpo sin artificios.



Fig. 19 *Spread*, 2018, cerámica esmaltada, plataforma de espuma de poliuretano, concreto, tinte textil, 21 x 18 x 22 cm

En esta línea, las obras tampoco tienen pies y, por tanto, no tienen movilidad posible: *Spread* se enrosca en cosas que podrían agarrar, mientras que *Split* llega a dos puntos inútiles, moviéndose en direcciones opuestas.



Fig. 20 *Split*, 2018. cerámica esmaltada | glazed ceramic, 25.5 x 7.5 x 15 cm | 10 x 3 x 6 in

La primera es *Spread*, la primera pieza de la sección inmediatamente anterior. Su espalda es un disco plano y grueso, su peso natural -en el proceso de modelado, así fue- cae en lo que resulta la espalda. Desde esta base se extienden dos

extremidades a modo de tentáculos, que comienzan gruesos y terminan en puntas rizadas. Entre estos dos miembros, el esmalte pasa de un color variado a una mancha de bronce. Este punto de separación, o de unión, según la perspectiva que se aporte, se convierte en el punto focal de la pieza. La cerámica depende de aquello que la sostiene -sus tentáculos se balancean desde la parte delantera de la pieza.



Fig. 21 *Spring*, 2018. cerámica esmaltada | glazed ceramic, 10 x 12 x 17 cm

Esta pieza, *Spring*, parece la más sugerente de todas, también de las últimas obras realizadas en Alemania.⁷³ Hay dos unidades claras que se convierten en una, y

⁷³ Pasé el quinto semestre de este programa de doctorado, 2019-1 en Alemania, con el apoyo PAEP de la UNAM, tomando seminarios con el Prof. Dr. Felix Ensslin en la ABK (Akademie der Bildenden Künste)

aunque puede interpretarse como una vagina o una hendidura, los dos nodos de la parte superior, con esmalte blanco corrido en permanente posición de goteo, nos evocan formas fálicas. Los dos emergen como las piernas de las obras vaginales de la misma masa, pero en esta obra los apéndices se mueven en la misma dirección, uno empujando su ingle contra el otro. Tienen cinturas marcadas que sugieren aún más el cuerpo de pie y parecen interesados el uno en el otro. La sexualidad manifiesta, entonces tiene tres dimensiones alegóricas que se pueden reconocer - el pene obvio, ambos se presumen con el pintado en eyaculación para estar en éxtasis. Luego, se abrazan pero son dos entidades, aunque se reúnen en la base. Por último, el espacio entre las figuras-pene podría verse de nuevo como una vagina.

La obra oscila entre la figuración y la abstracción, ocupando un espacio intermedio de género, pero también entre el fragmento y la entidad. Estos dos/uno en particular parecen ser figuras muy claras, pero seguramente aluden a partes del cuerpo, a los mismos muñones truncados y a las extensiones. De alguna manera son a la vez partes y entes, como los humanos, dependiendo por supuesto de los estados de ánimo, los recursos y los condicionamientos sociales.

¿Serán los órganos los que se anhelan unos a otros? ¿Será que sólo están juntos porque están unidos? El "sarx" compartido del que surgen los convierte en hermanos. Admito la proyección del esmalte blanco, de los cuerpos rosados, pero más allá de estos marcadores materiales, la relación de los objetos, al igual que las formas,

Stuttgart y en Berlín. Durante este tiempo, también se produjeron los últimos trabajos de cerámica de la tesis mientras estaba en residencia en el Bildhauerwerkstatt des BBK Berlín.

son pantallas de proyección, de aquello que podemos o no elegir ver, querer ver, estar cómodos viendo.

Estos cuerpos indeterminados están formados por telas, un hecho que tiene que ver con que la ropa es el principal condicionante de los ideales de belleza y las leyes de atracción, siempre cambiantes.



Fig. 22 *Venus I* (derecha) y *Venus II* (izquierda) de *Scheme III*, 2018, cerámica esmaltada, soporte de espuma de poliuretano, concreto, tinte textil, 7.5 x 18 x 7.5 cm cada una

VENUS

Las dos piezas de cerámica de arriba son las últimas cerámicas, producidas a finales de 2018, durante la residencia en Alemania. Son una continuación del trabajo ya

realizado en México. La técnica básica de moldeo proteico es la misma, pero aquí se modeló la arcilla con aglutinante, creando espacios negativos en el centro y luego lóbulos o compartimentos que sugieren órganos, pero creando una obra sólida. Son obras enteras, y el vacío interior sugiere la vasija de cerámica más tradicional. Sin embargo, son pesadas, tienen peso y una solidez similar a la de la piedra que las relaciona con obras anteriores. Las Venus tienen una piel rosada, con pliegues arrugados, separaciones y bordes donde el exterior se convierte en interior. El color tenmoku oxidado sugiere sangre seca, mientras que el color marrón de estas capas podría sugerir costras de hierbas en rituales como los de las esculturas Boli de Malí. Una asociación más probable es el interior oscuro de una cueva. Las piezas sugieren cuerpo en la abstracción, cuerpo en una esencia destilada.

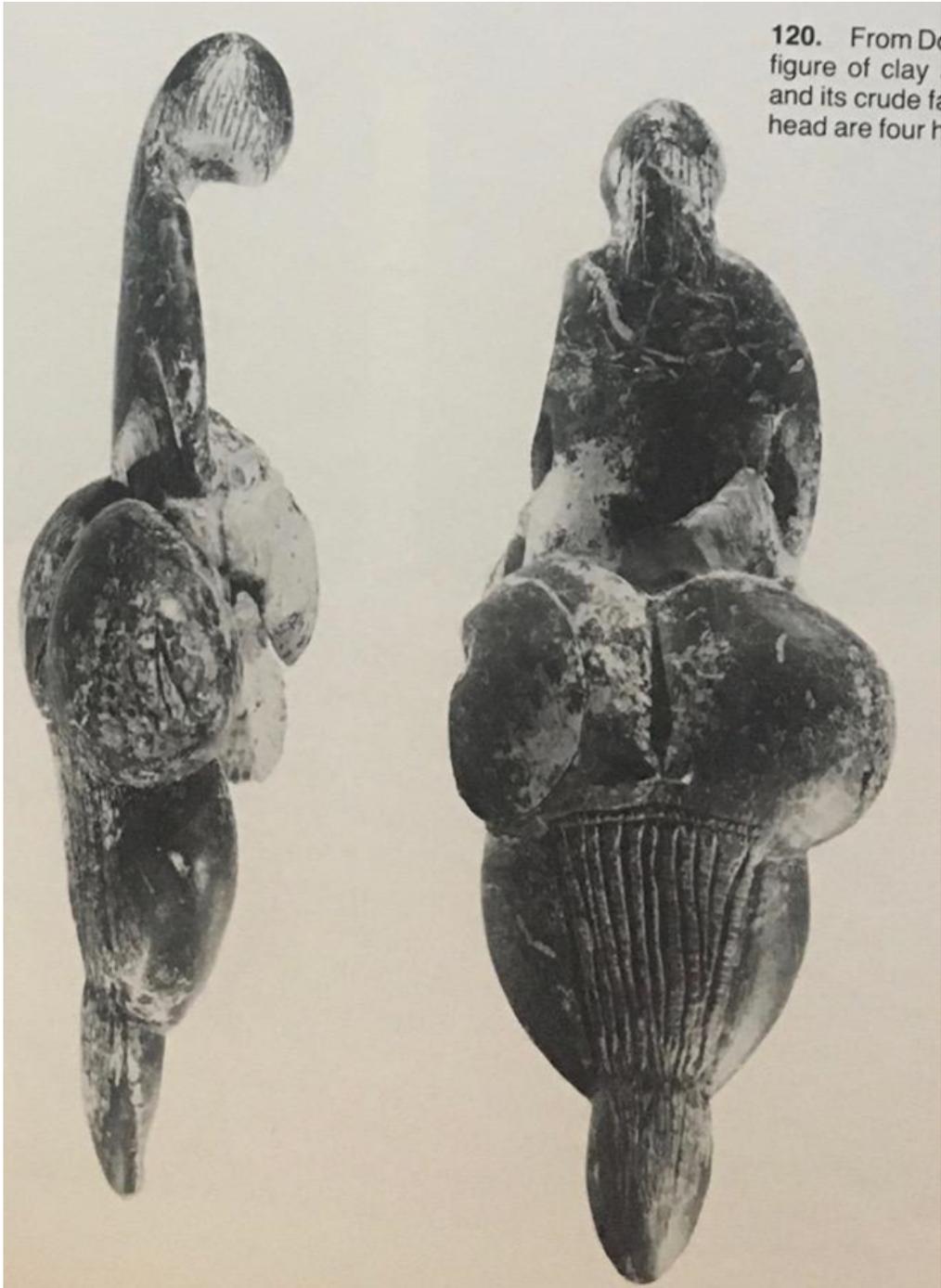


Fig. 23 *The Venus of Lespugue*, 26,000-24,000 BP, Haute-Garonne, Pyrenees⁷⁴

⁷⁴Campbell, Joseph. *Historical Atlas of the World*. Nueva York: Harpercollins, 1988, p. 70. (Imagen de Venus de Lespugue).

Poco después de haber creado estas piezas -hay tres en total- encontré un volumen del Atlas histórico mundial de Joseph Campell, con una sección que ilustra a las Venus: La Venus de Willendorf, la Venus de Lespugue y la Venus de Dolní Věstonice.⁷⁵ De este modo, nombro a mis tres figuras *Venus I, II y III*. Las figuras históricas proceden de los países contemporáneos de Austria, Francia y la República Checa, y todas ellas consisten en cuerpos amorfos, macizos y con forma de bastón, modelados con piernas terminadas en picos en lugar de pies.

(c.) 18.000-20.000 A.C.⁷⁶ - aparecieron en gran parte de Europa las primeras de esas estauetas femeninas, de no más de 3 a 6 pulgadas de altura... la Venus de Lespugue ... [es] la obra maestra indudable. Realizada en marfil de mamut, con una altura de cinco pulgadas y media, esta exquisita cosita, hecha, al parecer, para ser sostenida y admirada en la mano, traduce los rasgos más típicos de su género en una declaración estética de estilo audaz y de extraordinario encanto.⁷⁷ Todas las imágenes de este tipo carecen de pies y las cabezas no tienen rasgos, y el acento recae en los pechos, el triángulo sexual y las nalgas, que en la elegante figurita de Lespugue se han constelado en una disposición simbólica que la madre naturaleza nunca podría haber creado. Porque, en definitiva, no se

⁷⁵ "Venus de Willendorf (Austria); piedra caliza; altura 4 pulgadas. Las piernas sin pies, al ser implantadas en el suelo de un santuario, sostendrían la imagen erguida".

"La Venus de Lespugue (Alto Garona, Pirineos) marca un punto culminante en el desarrollo de este género. Vista aquí tanto de perfil como de espaldas, evidencia un interés estético distintivo (casi moderno) en la estilización de una obra de arte."

"De Dolni Věstonice (sic), Moravia, esta enigmática figura de arcilla y hueso pulverizado carece de genitales y su tosco rostro no tiene boca. En la coronilla de la cabeza hay cuatro agujeros".

⁷⁶ Paglia, tanto como Antl-Weiser, cita la edad de Willendorf como 30,000 B.C. Consulta: Antl-Wiser, "The time of the Willendorf figurines and new results of palaeolithic research in Lower Austria". De *Anthropologie*, 47(1-2), 2009. p 131
http://puvodni.mzm.cz/Anthropologie/downloads/articles/2009/Antl-Weiser_2009_p131-141.pdf

⁷⁷ „Charm“, en inglés tanto «hechizo», como «talismán», se refiere a la vez a un objeto fetiche tanto a un regalo que, al darse, implica la esperanza de un regalo recíproco. Consulta: Michael Taussig, *Fieldwork Notebooks | Feldforschungsnotizbücher. 100 Notes – 100 Thoughts | 100 Notizen – 100 Gedanken*. Ostfildern: Hatje Cantz (documenta 13), 2012. 23 pp, libro impreso.

trata de una obra de arte naturalista, sino de una abstracción concebida, que ofrece una declaración simbólica.⁷⁸

La "declaración simbólica" lograda a través de la abstracción es, para Campbell, lo que distingue a esta obra de las otras dos en cuestión; sin embargo, la descripción de Camille Paglia de la Venus de Willendorf parece perfectamente acertada para las tres. Paglia describe la figura de mujer que está completamente discapacitada por su forma, es un cuerpo sin extremidades como una ballena, un torso sexual inmóvil y limitado en capacidad para procrear.⁷⁹

A diferencia de estas descripciones, los cuerpos de mi Venus no tienen volúmenes expansivos de sus formas. Sus superficies son uniformes, cilíndricas o cónicas. En cambio, en los interiores que tienen perturbaciones, y dentro del espacio vacío surgen formas abstractas. En el exterior, la figura está contenida por la forma del tubo, como siempre, y es este espacio interno el que resulta tener una dimensión negativa. Si se quisiera modelar una forma, utilizando el interior de una de mis Venus como molde, el resultado podría ser similar a las formas de las Venus prehistóricas que celebra Campbell.

⁷⁸ Campbell, Joseph. *Atlas histórico del mundo*. Nueva York: Harpercollins, 1988, p. 70. (Imagen de Venus de Lespugue).

⁷⁹ "La Venus de Willendorf llevaba consigo su cueva. Está ciega, enmascarada... Su falta de rostro es la impersonalidad del sexo y la religión primitivos. Todavía no hay psicología ni identidad, porque no hay sociedad, ni cohesión... La estatuilla, tan desbordante y protuberante, es ritualmente invisible. Ahoga la mirada. Es la nube de la noche arcaica. Protuberante, bulbosa, burbujeante. La Venus de Willendorf, inclinada sobre su propio vientre, atiende la olla caliente de la naturaleza. Está eternamente embarazada... No tiene pies. Si la pusieran de punta, se derrumbaría. La mujer está inmóvil, lastrada por sus inflados montículos de pecho, vientre y nalgas. Como la Venus de Milo, la Venus de Willendorf no tiene brazos. Son aletas planas raspadas en la piedra, no evolucionadas, inútiles. No tiene pulgares y, por tanto, no tiene herramientas. A diferencia del hombre, no puede vagar ni construir."
Paglia, Camille. *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Nueva York: Vintage Books (Random House), 1990. 718 pp., libro impreso P. 55-56. Traducción por la autora.

Estos objetos, ¿qué poder pueden tener, siendo reliquias del misterioso funcionamiento interno de los flujos sanguíneos, fusiones esqueléticas, incrustaciones carnosas y erupciones? Estos son los espacios en los que el lenguaje se convierte en algo parecido a la ropa: algo que se puede poner o quitar.

En el pasado, he intentado entender mi traje como un punto de partida de las palabras, en ese preciso punto no fijo en el que ya no son capaces de explicar. Este tipo de discurso surge en situaciones de violencia, como en la ya comentada aparición del Butoh como forma de arte tras la Segunda Guerra Mundial, o más recientemente la producción de los Soundsuits de Nick Cave en respuesta a los disturbios de Los Ángeles de 1990.

Me interesan los tipos de comunicación que van más allá de las palabras. Por lo tanto, me interesan los trajes y las esculturas que tienen verdaderas dimensiones interlocutivas y perlocutivas. No se trata de lo que parece el arte, ni de que esté hecho simplemente para ser visto o de que se haga por hacer, sino de lo que hace, de las conversaciones que suscita.⁸⁰

Para ello, el desplazamiento que se ha producido a lo largo de esta tesis, al pasar del trabajo sobre el cuerpo al material artesanal y maleable de la cerámica. En muchos sentidos ha sido fácil porque pasar a la cerámica y descubrir la técnica que hice fue renunciar al control y dejar que el medio decidiera. Las decisiones de imponer el significado, el significado sexual, sugerir la figura, se tomaron de forma intuitiva. Todo

⁸⁰ Saltz, Jerry. Saltz, *Longform Podcast #311*. 26 de septiembre de 2018. <https://longform.org/posts/longform-podcast-311-jerry-saltz>.

surgió de lo que la forma se hizo a sí misma en el pequeño triunfo que hice al descubrir una técnica. Todo surge de encontrar una manera poética de plasmar y solidificar el material más flexible de una manera que no impusiera mi mano. Limitaba la forma a un tamaño y una forma en estos experimentos.

Me acerco a los cuerpos indeterminados a través de la materialidad visceral. Un momento fantasma de vestir el cuerpo de arcilla en un molde de tela define la forma. Las esculturas adoptan formas de pliegues comprimidos, muñones truncados, hendiduras profundas y picos resbaladizos. Los trozos de arcilla se convierten en entidades individuales, que se agrupan e interdependen in situ. Los esmaltes reactivos sellan cada obra, subrayando una autonomía, mientras que sus tonos rosáceos sugieren tejido, carne. Los títulos onomatopéyicos y escuetos reflejan lo que nombran: lo visceral, lo inquieto, el anhelo. Estas obras son antitéticas a los cuerpos determinados: se filtran, se arrastran, acechan.



Fig. 24 *IUDUIUDUI I*, 2021, fibra de vidrio, bronce, acrílico y pintura automotriz, 240 x 128 x 22 cm

IUDUIUDUI

Produje dos obras que se expusieron en Zona Maco 2021 -se llaman IUDUIUDUI I y II. Estas obras miden poco más de dos metros de altura, pero parecen más grandes porque se expusieron en el amplio y dramático escenario de un teatro abandonado. Las obras cuelgan de la pasarela del teatro, cada una en su propio espacio de visión, como péndulos. Hay un único punto de suspensión: las piezas

simétricas de forma sinuosa se meten y salen de sí mismas hasta las tapas de metal, lo que permite que este punto de punción no tenga más de 3/16 pulgadas. Se componen de segmentos, filamentos, como la más suave y nueva de las cerámicas, que se estrechan en el espacio en puntos. Las piezas se unen y se reflejan unas a otras: hay un perfecto eje vertical de reflexión que hace de la unión de los gestos tubulares una obra perfectamente simétrica. Cada pieza está pintada con una textura diferente: rápidas pinceladas de aerógrafo de lo que podrían ser venas, hematomas o un exuberante maquillaje que emula cualquiera de ellos. No se trata de una imagen perfecta de la textura de la carne del almuerzo o de una herida, sino más bien de la interpretación sacarina de la misma. Esta eliminación se ve reforzada por las tonalidades más obvias y disponibles: colores fríos y fluorescentes que, con el material de fibra de vidrio, evocan una atracción barata de un parque de atracciones, una idea lejana del mundo de Disney o el fenómeno adolescente de los 90, Lisa Frank. La decoración de la superficie tiene una ilusión de iridiscencia en el sentido poético: la superficie se extiende hacia dentro y hacia fuera del objeto.

Todas las piezas están apenas articuladas, lo que significa que sólo tienen los puntos más minúsculos para su propia sujeción como estructura - las piezas se curvan hacia dentro y hacia fuera y mantienen sus formas sin planos ni ángulos claros - las superficies cilíndricas están atornilladas entre sí, lo que refuerza la idea de que cada pieza dentro de la obra es de alguna manera su propia entidad distinguible.

Como en toda la escultura considerada en esta tesis, prevalece una forma orgánica indeterminada, sólo que aquí se trata de un momento de nacimiento que he

tratado de capturar: el de una mariposa saliendo de un capullo, quizás. No es una forma reconocible, pero tiene la fórmula científica básica para la cognición: de nuevo, la simetría.

En *IUDUIUDUI I*, la más plana y la primera de las dos piezas, el espectador podría identificar una especie de situación de corona o de brazo extendido que se produce en la parte superior de la obra, que se convierte en lánguidas antenas extendidas de bronce y se sumerge en un chasis de fibra de vidrio fundida que podría ser caderas y piernas, una U de herradura perfectamente formada sobre una columna vertebral secundaria. De hecho, la curva hacia dentro podría ser la cintura y el saliente podría ser el muslo, aunque no importa porque todo el conjunto no tiene cuerpo. Se convierte en un símbolo o en un glifo, también indeterminado, esta fusión de formas que se exhiben juntas a la altura de la persona, pero que cuelgan en el aire.



Fig. 25 *IUDUIUDUI II*, 2021, fibra de vidrio, bronce, acrílico y pintura automotriz, 218 x 140 x 34 cm

¿Qué es? Esta es la única pregunta que surge con mi trabajo y más aún con los DIUs - su insistente tamaño los aleja de la displicencia con la que a menudo se trata la cerámica y se les permite, de alguna manera, simplemente ser.

Todos los temas de esta tesis han entrado en juego en estas obras, y aquí han culminado en un primer esfuerzo más comunicativo y claro para entender una llegada y una síntesis dentro de la práctica y la investigación. Es decir, estos trabajos

comunicaron activamente y en un sentido de totalidad muchas de las ideas desarrolladas aquí durante el curso del doctorado.

IUDUIUDUI II es conceptualmente similar, con un entretejido de formas más complejo. Las "piernas" podrían ser las piezas en forma de tijera que parten de la parte inferior central y que sobresalen a ambos lados en un bucle que recuerda, por su posición, a los orificios de las alas de la pelvis: esas secciones óseas del esqueleto se enrollan sobre sí mismas. La parte superior es más parecida a una barra, más hidráulica, podría ser una maquinaria, pero es claramente el drapeado y el ensartado de una clavícula o de unas alas sobre unos hombros pesados. ¿O es así? Estas cosas las veo, pero sólo son pistas: la pieza es un objeto irreconocible, sólo con las más mínimas pistas de su posible relación con la existencia orgánica o la persona.

La producción implica trabajar desde varios ángulos para conseguir las obras finales. Me centraré en la denominación y la conceptualización, y luego en la visualización técnica, ya que ambas se relacionan con las discusiones clave de esta tesis.

La idea principal del proyecto, en cierto modo ya discutida, era crear una obra fantasmagórica y de confrontación que representara un "ser" sin poder identificar o nombrar a ese mismo ser. Así, las obras utilizan las formas orgánicas y el lenguaje de la naturaleza de la simetría, pero sólo como los elementos más básicos para validar desde un punto de vista cognitivo - es decir, estamos programados para reconocer las cosas simétricas como más bellas, resueltas, humanas.

El nombre hace un guiño a las inspiraciones iniciales y a las motivaciones existenciales para realizar la obra, que en sí mismas son muy ajenas al producto final y a las principales líneas de cuestionamiento y pensamiento que las obras finales sí plantean. Es decir, IUDUIUDUI no es fundamentalmente más que una decisión estética simétrica: se ve y se siente ajena, desconocida como palabra escrita o si uno se atreve a enunciarla en su torpe repetición. Las letras DIU sí las conocemos en inglés: es el dispositivo intrauterino, ese objeto extraño anticonceptivo que se introduce en el útero. Estos tienen extrañas formas simétricas y flotan en un espacio, lo que me llevó a pensar en otro acrónimo, OVNI o UFO en español - un objeto volador no identificado - apriorísticamente inidentificable y aunque no vuele, sí flota.

La suspensión es un aspecto importante de estas obras. La suspensión invoca la idea de desencarnación, la representación casi universal de un espíritu o un fantasma. La suspensión permite que una cosa exista de alguna manera entre lo incorpóreo y lo corpóreo - con un elemento de desafío a la gravedad en el pesado péndulo que se balancea en el aire, los objetos también se ponen en exhibición - existiendo también un juego entre la objetividad y la subjetividad.

El proceso de visualización fue importante para decidir las formas finales. El proceso comenzó remezclando cerámicas anteriores -las de 2019- y trasladándolas a la visualización digital. En Berlín tenía la intención de trabajar con el 3d para simplificar los costes y el transporte, pero cuando surgió la oportunidad, volví a trabajar físicamente con arcilla y a cocer cerámica. No obstante, empecé a trabajar con el 3D durante la residencia y escaneé minuciosamente un buen número de mis piezas para

compilarlas en objetos completos en 3D en un entorno digital. Esto me sirvió como conocimiento de trabajo más tarde para supervisar el desarrollo de algunos collages / bocetos de photoshop, también realizados con obras anteriores, en objetos 3d animados. Estos 3ds sirvieron para la producción en fibra de vidrio y para el aspecto general de los objetos físicos finales. Sin embargo, son otras iteraciones del proyecto por derecho propio: se rigen por otra lógica, ya que flotan desencajados y giran con películas imposibles y transparentes ensartadas entre los cuernos más plausibles de las obras. Cabe señalar que sólo se produjeron y expusieron dos de los tres DIU, aunque los bocetos de photoshop y las proyecciones en 3D constituyen un total de tres obras.

Debido a la envergadura y el alcance del proyecto, participaron varios profesionales y se pusieron a prueba las técnicas. Así, el desarrollo de las esculturas fue muy diferente al de mis otras obras: éstas se alejaron del romanticismo de la producción en estudio, pero también de la calidad artesanal y manual que permanece en las obras más pequeñas.



Fig. 26 Instalación de *Burst*, 2021, Salón Silicón, Gallery Weekend, Ciudad de México.
Foto por PJ Rountree

BURST

Las últimas obras que se incluyen en la presente tesis son las de la instalación *Burst* expuesta en Salón Silicon en otoño de 2021 para el evento “Gallery Weekend”. Las obras de *Burst* marcan un retorno a la cerámica, dejando los procesos industriales y trabajando de una forma artesanal de nuevo en el estudio. Volví a extender el cuerpo de la pasta cerámica con el apoyo de pantihose, ahora con una práctica más concisa utilizando la suspensión, la fusión de piezas, y su entrelazamiento. *Burst* marca una nueva perspectiva de los materiales en esta obra, con una forma de mostrar y

comunicar con un mínimo de gestos; es decir, las decisiones que se toman con esta obra son más limpias e intencionadas, aunque siguen dejando espacio para la intuición y el accidente. Eea exhibición señala un alejamiento de la preciosidad del objeto, un alejamiento del cálculo inhibitor dentro del IUD que se requería al trabajar con un equipo de fabricación; de este modo, *Burst* vuelve a las primeras obras importantes que iniciaron esta tesis, aquellas que eran experimentos con cera, piedras y envolturas de tela, los menudillos, pero con todos los elementos inconclusos ahora despojados, mostrando sólo la huella del proceso: unos huesos desnudos.

Burst es una instalación, pero también puede interpretarse como una serie de obras individuales; en cualquier caso, la obra ahora se encuentra en una constelación más sistemática, interpolada y con una conversación decisiva en su relación entre sí como objetos. Las obras consisten en varios filamentos de sancocho de porcelana muy frágil. Las piezas de bizcocho son blancas y porosas y tienen formas orgánicas extruidas, puntiagudas con curvas suaves y naturales, parecidas a las obras que comencé en Alemania, y a las formas que componen los *IUD*. Estas formas son largas, extensas y filosas, y parecen extenderse hacia la nada. Se juntan y se unen en figuras, pero no se funden uno con otro –se tocan y se atan con cintillos. Sus gestos oscilan entre extensiones arrugadas, hundidas, colapsadas, y se aferran al espacio. Este espacio, una especie de pequeño contenedor-cubo-blanco, ha sido pintado de un rosa pálido pero chillante, llamado "cerdito" en el catálogo de pinturas de Comex. Las piezas están secas, calcáreas, polvorientas y su textura evoca más momias que larvas. Sin embargo, sus formas parecen vivas y gesticulantes. Algunas son piezas aisladas: una

U que forma una especie de pelvis sentada, un conjunto de apéndices o bien tentáculos perforados. Otras son conglomeraciones, la intersección de varias piezas, unidas entre sí por cinchos de plástico sin disculpas, es decir, las bridas muestran lo que son precisamente como materiales industriales o apropiados y no hay forma de disimular su función.

De la misma forma se puede considerar todo el mecanismo de suspensión, porque la exhibición de estos objetos es en parte lo que los activa como algo que tiene que ver con lo vivo y lo móvil. Las obras blancas se elevan mediante una serie de cuerdas elásticas, ancladas a su vez mediante ganchos giratorios a anillas en forma de D montadas en la pared. Las piezas se acomodan en sus espacios, perfectamente suspendidas por este sistema de cuerdas y ganchos en tensión precaria -sólo hay gravedad y tensión uniendo los ganchos de los bungees y los ganchos de carnicería en forma de "s". Esto crea un aspecto clave de la instalación: la sensación de que todo puede venirse abajo en cualquier momento.

Las piezas están despojadas, pero se asemejan a algunas de las formas del enmascaramiento: la cabeza encapuchada, el miembro embozado. Hay algún elemento de forma humana en muchas de las obras y en la interacción entre ellas. Las ataduras de cinchos y las cuerdas elásticas no se ocultan como elementos de unión, iluminando el pensamiento que subyace al objeto fetiche: que el cuerpo se conceptualiza como un mecanismo de partes colectivas pero separadas y reemplazables. Esto se acentúa aún más en las amalgamas de algunas de las piezas más grandes y complejas, que unen de dos a cuatro filamentos de bizcocho separados. De este modo, la exposición toca

todos los elementos del marco teórico de esta tesis, y las obras pueden interpretarse además como cuerpos suplentes, que sustituyen al cuerpo individual y a los cuerpos que se comunican como un todo sin representar a ningún cuerpo específico, ni una parte del cuerpo en particular. *Burst* es la culminación y el punto final de la tesis, y sienta las bases de un lenguaje visual sucinto para mi carrera en los años venideros.

CONCLUSIONES

Esta tesis establece un marco para entender una recurrencia particular de objetos de arte entre otras que responden a materia muerta amasada y los trajes y esculturas que ocultan y sustituyen el cuerpo que vuelven a representar este tipo de cuerpo vestido. Aunque se trata de un tema muy específico, las imágenes que lo ilustran de un modo u otro se han vuelto cada vez más omnipresentes.

Los resultados de esta investigación y del marco establecido residen tanto en el análisis de obras inicialmente seleccionadas empíricamente, como en la filtración de esta investigación hacia la creación de ciertas obras escultóricas propias. Aunque el ámbito de la investigación sigue siendo el mismo, las obras que he creado como resultado de la investigación abren otras problemáticas, como las reglas de la cognición y lo que consideramos un ser u objeto válido definido como tal bajo su propio nombre, es decir, lo que precisamente puede hacerlo nombrable o reconocible aún dentro de los parámetros de su propia definición. Es decir, las obras ponen en tela de juicio los mecanismos cognitivos en general, y las cuestiones de hasta qué punto estas

facultades son instintivas o condicionamientos culturales. Al negarse a ser algo definible, las obras se preguntan por qué es tan importante etiquetar un objeto de observación siempre cómo algo. En estas obras se produce una muerte simbólica una y otra vez, ya que las obras interpretan materia muerta, la mayoría de las veces a través de una entidad disfrazada, que se borra a sí misma. Es la muerte de esta certeza en nombrar una cosa, la muerte de pensar que el otro y el cuerpo son siempre conocidos y reconocibles.

REFLEXIONES DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN Y EL ZEITGEIST

El texto comenzó con esta primera nota a pie de página, incluida por lo que expresa brillantemente sobre las metodologías contemporáneas en torno al pensamiento crítico teórico, y por la inquietud de querer evitar convertirme en este tipo de estudiante o criatura. Me gustaría tomarme un momento mientras cierro la tesis para usar esta cita de nuevo para hacer dos cosas, realmente al servicio de esto último: primero: reflexionar sobre el proceso de investigación que siguió de una manera honesta que sólo la retrospectiva puede permitirse, y segundo con el objetivo último, de comprender el contexto más amplio que engendró esta forma de trabajar y en última instancia, esta tesis y la producción resultante se retroalimentarán.

“El posmodernismo tiene una obsesión por el cuerpo y un terror a la biología. El cuerpo siempre ha sido un tema muy popular en los estudios culturales de los Estados Unidos, pero se trata de un cuerpo plástico, remodelable y socialmente construido, no del trozo de materia que enferma y muere. La criatura que emerge de la postmodernidad no tiene centro, es hedonista se reinventa a sí

misma y se adapta incesantemente. Se parece más a un ejecutivo de los medios de comunicación de Los Ángeles...”⁸¹

Si bien defiendo y sostengo las conclusiones de esta tesis, venerando así el proceso en su conjunto, me parece necesario hacer visible la danza retorcida e individualista que supuso el proceso. Considero generacional y cultural hasta cierto punto, pero también las consecuencias del aislamiento de este proceso académico en particular. Aislado por mi propia investigación, formas de pensar y trabajar que se me distanciaron de conversaciones en el campo más terrenales donde también el *modus operandi* permanece en gran medida en el culto a la personalidad, bajo el cual un individuo bajo un nombre codicioso es la marca para el producto artístico. En esta instancia se tiende a mirar hacia atrás en el proyecto y preguntarse de qué otra manera podría haber tomado forma. La elaboración de esta tesis ha servido para el propio trabajo, que debe seguir implosionando y reinventándose y era precisamente éste el objetivo principal de conducir un estudio doctoral como este: tomarse el tiempo de acercarse y alejarse mediante una visión inventada, a través de un determinado lente de observación particular, del deseo y de las preocupaciones materiales y estéticas que constituyen a un individuo.

El largo y arduo viaje para hilar la red de este universo ha sido, ciertamente, un intelectualismo retorcido, personal y a menudo aislado, agarrando ideas lejanas repartidas por todo el mundo, escogiendo retazos de discurso para tejer una red de

⁸¹ Eagleton, Terry. *After Theory*. Londres: Allen Lane, 2003. Citado en Wolfe, Charles T. "The Allure of the Flesh and the Vitality of Materialism: Aporias of Embodiment" en *Aesthetics of the Flesh*, Ed. Felix Ensslin y Charlotte Klink, 83-106. Berlín: Verlag Sternberg, 2014.

ideas complejas sobre cómo la materia muerta del adorno en general se convierte en el cuerpo mismo, se convierte en otra entidad; y realiza la muerte a través de la pérdida y el desvanecimiento simbólicos. La verdad fenomenológica de esta experiencia es que los objetos en cuestión no podrían evitarse ser removidos desde sus contextos, aunque momentáneamente, y analizados como fenómenos individuales, una tendencia también "terminalmente milenaria", pero inevitable en el mundo actual donde haya acceso a tanta información para construir un cuerpo tanto como un argumento. La visión de la prevalencia del individuo se puede considerar individual y milenaria, producto del acceso a la información como un mercado *on-demand*.

Una de las razones por las que se escogieron referencias de la religión yoruba en torno a la discusión del enmascaramiento fue el particular deseo de escapar de las trampas del alienante White Cube y sus reglas estériles. Así, corre el peligro de calificarse de ofensivo poner en juego una cosmovisión radicalmente diferente. Quizá sea más ignorante no examinar este tema a la luz del debate que nos ocupa.

No es que no intentara ir más allá de la designación de esta danza que sólo yo conocía; el trabajo y el tiempo transcurridos son útiles como luz de guía para una carrera que sólo ahora está emergiendo realmente, con este tipo de lógica que admito que echaré por tierra para avanzar en la colaboración radical y con la memoria muscular de una búsqueda intelectual, sin vivir adscrita de ninguna forma al pensamiento preestablecido.

Se persiguió, a través de la información estética empírica, una especie de interpretación humana de lo que significa querer convertirse en escultura, y de lo que

significa esculpir queriendo ser esta especie de humano que quiere ser escultura. Estructuras y dicotomías, materialismo y enmascaramiento, fetichismo y conceptos de escultura aparte, la hipótesis de la muerte viene a ser cierta, si es a través de la muerte de la individualidad en lugar de la evaporación de la identidad, que sugiere lo más prevalente del espíritu. Lo que hace esta materialidad de construir un otro fuera del individuo es una especie de reemplazo del cuerpo funcional cotidiano por el cuerpo espiritual, presente, principalmente, en las prácticas de enmascaramiento. En el objeto fetiche, en cambio, está en funcionamiento la lógica fragmentaria, poco a poco, reforzando las pequeñas mitologías occidentales de lo que puede ser controlado fuera del misterio incontrolable del cuerpo, dando herramientas de lo que puede ser pensado como más seguro. Se proyectan formas más reconocibles y reemplazables de relacionarse física/visualmente con el otro y, en última instancia, un protociborgianismo modernista que se carga de forma innata en el pensamiento de lo que significa ser humano. El objeto fetiche dicta que la tecnología es el reemplazo, como si se tratara de un hueso cocido con o sin intervención quirúrgica y que esta particularidad es un modo primordialmente humano. El modo humano habla de dividir y a conquistar poco a poco y dicha conquista tiene lugar en el mapa del cuerpo, donde resulta ser dolorosamente occidental. Es este movimiento hacia una "otredad" poco a poco, lo que marca una muerte; al sustituir sistemáticamente la carne viva por cualquier otro tipo de materialidad. Este es el transcurso de la vida cotidiana y en que hay una forma más terrenal de pensar sobre cómo los cuerpos y las esculturas se intercambian cada vez más a menudo en las sociedades occidentales en una base diaria.

Se espera haber demostrado que este marco es aplicable a las obras en cuestión y a la última categoría, que efectivamente esboza el tema más interesante para este estudio: el cuerpo suplente y las obras de otros artistas en cuestión, donde el cuerpo suplente es la estatua, el cadáver, el sustituto completo del cuerpo vivo y lo que vemos en las obras de Nengudi, Chase-Riboud y posteriormente de Uddenberg y las del colectivo Zeitguised. La sustitución del cuerpo entero adopta una forma radicalmente diferente con respecto a la máscara: es más plástica, menos temporal (todo es temporal) con una insistencia material que ha superado y consumido la carne.

Recapitulando y recorriendo estos focos de pensamiento, y en la búsqueda de respuestas concluyentes a lo que ha sido un amplio y pesado apuntalamiento de marcos ideológicos dispares, rebuscados y disímiles, con la esperanza de tocar alguna verdad de lo que es la naturaleza humana en relación con las intervenciones materiales simbólicas de la muerte. Espero atar los cabos sueltos de las dudas que aún puedan estar presentes en el lector que ha acompañado este salvaje curso teórico y experiencial.

POP POSTHUMANO

Si retrocedemos unos 10 años, podemos observar a Lady Gaga (1986), que utiliza el vestuario para crear su imagen, todavía muy admitida en el culto a la personalidad, estancada bajo la lógica individualista que reinaba por aquella época. Gaga, sin embargo, no es el centro de este estudio, ya que su rostro al descubierto ha sido siempre tan visible como ella, a pesar de utilizar amasamientos de materiales en su cuerpo, en colaboración con otros artistas. Con su rostro envuelto en carne, baba, etc.,

sigue siendo ella sólo en medio de una especie de pieza de conversación que es salvaje y hermosa rompiendo el molde de la ropa, pero no de la lógica de la vestimenta. En las representaciones de Gaga no hay muerte, sólo el juego psicoanalítico de la aproximación acerca de la colocación de la materia muerta estética muy particular sobrecargada sobre zonas del cuerpo, en este caso de una persona ícono y venerada. Fuegos artificiales, carne, baba, tentáculos inflables, estas piezas de materia muerta desafían la formalidad, la seguridad y la cautela, lo que es habitual y emocionante para el público de la época. Ella es la típica remezcladora milenaria, que toma ideas libremente de cualquier lugar⁸² y las ejecuta una y otra vez con los mejores creativos del mundo, todo para reafirmar su identidad como otra –léase otro Hollywood, otra celebridad– todavía bien dentro de los parámetros del pop. Una imagen de la que no se puede apartar la mirada, y una imagen con su rostro y su persona en el centro. El más puro marketing millennial.

Ahora, más relevante a la conversación, cuándo Lady Gaga aparece, o más bien no aparece, en la 53ª edición de los premios Grammy en 2011 en el huevo de resina y fibra de vidrio diseñado por Hussein Chalayan (1970) sabemos que es ella, por toda la textura de látex y la pompa que se produjo alrededor de su persona encapsulada. Podemos ver su rostro apretado contra la membrana. Siempre podemos verla, aunque sea una imagen oscura. El argumento es que era arte, que quería que la dejaran en paz, ¿Y si simplemente no asistía al evento? La respuesta subyace en todas estas observaciones, los ejemplos a lo largo de esta tesis que señalan una muerte simbólica,

⁸² Por ejemplo, las dos demandas fallidas que ORLAN presentó contra ella por infracción de derechos de autor de sus obras en París en 2013 y en Nueva York en 2016 por el video *Born this Way*

muerres simbólicas actuadas a través de estas interacciones entre la escultura y el traje y entre el cuerpo básico aprobado cognitivamente y las iteraciones que no lo son.

En términos de ubicuidad, haremos mención de una tendencia en la cultura pop del año pasado, que abre el campo a preocupaciones más amplias del cuerpo ciborg, *digitalia*, y realmente ancla todo lo que se ha discutido en un ejemplo práctico con el que el lector puede estar más familiarizado a comparación de las referencias anteriores utilizados para establecer el marco. Esta tendencia es altamente colaborativa, locamente performativa y también tiene la pretensión de ser arte o, al menos, derivada de ella fuera de la galería, pero no de una manera gloriosa y triunfante, sino más bien en una visualidad siniestra, insistente y que lo consume todo, que imposibilite al espectador a mirar hacia otro lado. Como he propuesto, al concluir esta tesis, podemos efectivamente seguir *contemplando los actos de vestir como performance en interacciones de vestuario que abstraen, anulan y rehacen el cuerpo en los términos formales más radicales: trajes que se convierten en esculturas... (y) esculturas que se asemejan a estos cuerpos embozados, anónimos, pastiche...* ¿Cómo podemos apartar la mirada del presente de la Tierra con la vista absorbida por el aparato digital?

EL PERFORMANCE DEL BORRADO DEL INDIVIDUO

El caso de Lady Gaga, en el que apareció el huevo hace más de una década, fue un precursor de las más recientes y digitalmente performativas obliteraciones del individualismo, el culto a la personalidad y la celebridad, pero no se disfrazó como tal.

Pasó la pandemia, unos tres años enfrentándonos con el uso cotidiano de la máscara y la obliteración del cuerpo como tal por medio de una digitalización forzada

en el sector laboral. En el transcurso de ese tiempo las celebridades más poderosas volvieron a ser Kanye West (1977) y Kim Kardashian (1980). Estos dos ya estaban posicionados, pero sus estratégicas apariciones completamente enmascarados los convirtieron en los iconos más relevantes para las condiciones de este particular momento de alienación.

Por su parte West ya desde mucho había involucionado su personaje hasta producir imágenes y mensajes que deben entenderse como completos planes de marketing maquiavélico, y ya con apariencias llegó hasta postular una obliteración de la identidad como respuesta consciente a la saturación del rostro y el cuerpo; una sobrealimentación de imagen tras imagen que un buen porcentaje de la humanidad parece seguir experimentando colectivamente. IA aparecer en conjuntos que se le cubre la cara y le oscurece su identidad hasta un punto de no saber si realmente es él, junto con Kardashian y la marca Balenciaga hizo eco al deseo de desaparecer performativamente, no como individuos, sino de desaparecer como estamos apareciendo. ¿Puede ser esta la muerte de la lógica milenaria, de esa criatura individualista?



Fig. 27 Kim Kardashian aparece en el traje de Demna Gvasalia para Balenciaga, Gala del Met 2021, Getty Images

En la alfombra roja apareció Kardashian en lo que era efectivamente un traje conocido como Zentai - una prenda parecida a un traje de gato que cubre el cuerpo, los pies, las manos, la cara y la cabeza en su totalidad y que suele estar hecha de lycra o algún material elástico. Se trata de un traje que constituye un elemento básico en los círculos de *cosplay* y fetichismo. Su nombre es un *portmanteu* de las palabras que significan “mallas de cuerpo entero”. Esta prenda de vestir que cubre el cuerpo completo surgió como un elemento básico del *cosplay/fetichismo* BDSM, fácilmente disponible en línea, que deriva de los trajes tradicionales de los titiriteros de *Bunraku*, que los ocultan detrás de las escenas y los mecanismos que están operando dentro del

teatro. Con el tiempo hizo su entrada en una especie de ubicuidad en Internet con el auge del *cosplay*, pero no llegó a los medios de comunicación convencionales hasta 2021, con la apariencia en cuestión.⁸³

Esta prenda es una antítesis de la lógica fetichista occidental desplegada sobre el cuerpo de Kardashian que constituye reemplazos y ajustes parte por parte, ahora recubiertos de esa reveladora capa de pintura textil, en este caso, negra. Cubre el cuerpo, pero no la silueta, posiblemente el rasgo más distintivo de la estrella; más que su rostro.

En su ensayo *The Downward Spiral: Persona*, Dean Kissick⁸⁴ (1983) escribe sobre West y otras celebridades relacionadas con el uso de la máscara a lo largo de 2021. Es brillante al explicar el proceso que hay detrás de la celebridad interpretada y lo que estas apariciones enmascaradas podrían significar para la obliteración de las lógicas del individualismo y la auto promoción a través de las redes sociales. Sin embargo, encuentro que nos lleva a mitad de camino en una especie de idealismo *millennial* sobre Internet en general. El *modus operandi* está mutando, pero ¿en qué, exactamente? Esas dos celebridades tienen más de 40 años y de ninguna manera están a la vanguardia de nada, pero ellos, o sus jefes de marketing, olieron la mutación que viene. Los signos de los tiempos están cambiando hacia *la caída del individuo y la*

⁸³ Hice dos proyectos en 2017 que utilizan trajes de Zentai: una exposición colectiva donde expuse el texto *In Praise of Shadows* sostenido en los guantes de un traje vacío en el piso, causando un efecto extraño, como si una persona se hubiera evaporado desde dentro. segundo un performance utilizando tres trajes Zentai, realizando una "walking gallery", con la forma del cuerpo visible, mientras que el rostro y la identidad no lo son, lo que la convierte en una especie de sensibilidad anónima.

⁸⁴ Dean Kissick "The Downward Spiral: Persona" Spike Magazine <https://spikeartmagazine.com/?q=articles/dean-kissick-downward-spiral-persona> (Consultado el 13 de octubre de 2021)

promoción individual a favor de la colaboración radical, y es esa frase al menos la que usan como propaganda. Algo como la muerte del perfil de usuario a favor de una comunidad.

Lo que se pierde en el análisis idílico de una generación y su transición a convertirse en contenido digital como individuos, y recuerda el perfil de Daphne Guinness⁸⁵ (1967) de 2011, donde ella habla de una capa hecha de mini pantallas que responden al medio ambiente, creando efectivamente una malla constante de camuflaje digital, una tecnología que responde a su deseo de ser "invisible". La escritora le pregunta con agudeza conmovedora, como mujer de 42 años en ese momento, por qué no simplemente va por ahí sin maquillaje y en ropa deportiva; ser mayor y no pertenecer a la tropa moldeada de la belleza sexualizada juvenil es el equivalente a ser invisible, posiblemente más en Nueva York. Guinness sólo devuelve la mirada a la imposibilidad de esta opción y, si vamos a ser sinceros, tampoco creo que Kardashian o West (o si vamos atrás a Gaga) se "borren" voluntariamente simplemente por inmiscuirse en la irrelevancia de la clase media. No. En cambio, esas celebridades mantienen relevancia relativa con sus seguidores, al suscribir performativamente una lógica diferente, una colaboratividad performativa. *Esto multiplica su relevancia y sus conexiones a través de sistemas y redes.*

Sin embargo, aquí y ahora, maltratados por la post-pandemia y anclados más que nunca a la pantalla, mientras un pulgar la recorre en busca de adrenalina, nos conectamos a una infinidad de imágenes de muchas cosas, aunque sabemos lo que

⁸⁵ Mead, Rebecca. "Precious Beauty." *The New Yorker*, Vol. 26 de septiembre de 2011. Último acceso: 20 de abril de 2023. <https://www.newyorker.com/magazine/2011/09/26/precarious-beauty>

queremos realmente es ver a otros. Hoy la muerte no está muerta, sólo está actuando su muerte y la celebridad sólo está actuando como si no le importara obliterarse sistemáticamente y se halla viviendo performativamente la fantasía de adoptar una cualidad invisible. La lectura intelectual indica que estos tropos han caducado, más no, sólo se trata de una forma orgánica experimental y vanguardista de comunicación en red que crea y construye constantemente, según lo postulado por otras plataformas como Discord. Hablamos de la creación de un cementerio digital dominante que sólo la élite cultural, reforzada por su muerte identitaria performativa, promulgada casi al 100% por la actuación disfrazada/escultural puede reconocer como tal. Estas "obliteraciones" de celebridades crean una temporalidad excitante; pues pueden ser borrados en cualquier momento, exclusividad; la información está ahí y luego es sólo un recuerdo, réplicas; los chismes y la prensa secundaria alrededor del acto demuestran un impacto más orgánico que el acto en sí mismo, y su autenticidad; el lenguaje fuera de contexto, los exabruptos y el *trolleo*, hacen que la gente sienta que tiene acceso directo al individuo famoso a través de sólo conversaciones. Por lo tanto, las obliteraciones en cuestión, al menos en línea, son parciales y afirman el sistema actual y sus lógicas, mientras que reservan el espacio para ser *hipercool*. pseudo privados, algo así como lo que una persona real (léase no celebridad) podría hacer.

Asimismo, las secuelas de esto a lo largo de las colaboraciones con Balenciaga son un estilo de borrado que lleva el cuerpo a un borrado de tipo performativo, mientras que un borrado real sería simplemente no salir, embellecerse o borrar la cuenta de Instagram por completo. Se convierte en un cuerpo de partículas en el espacio, en el

sentido estético y espacial más amplio del término: una entidad simbólica que disfruta de un grado de autonomía física que la vuelve distinguible de su entorno. Se le quita, se le hace sombra, se le contiene de forma clásica omitiendo cualquier abertura de orificio, la reafirmación de un cuerpo clásico interpretado neoclásicamente, blanqueado de alguna manera en una pureza venerada, alejado de la lógica del reconocimiento facial, pero aun así identificable al cien por cien como el individuo. Eso es lo que hace que toda la prueba sea altamente performativa como una pseudo muerte de la celebridad.

El acto de vestirse con un traje de Zentai para un espectáculo de moda y de la farándula, o deambular por las calles de Berlín con la cara y el cuerpo completamente ocultos, es una transformación de la celebridad interpretada. Es ingenuo interpretar esto como una muerte: es una muerte de las lógicas anteriores, quizás, pero no del culto a la celebridad, del poder de las redes sociales y de los medios de comunicación, ni del omnipresente *branding* cultural que lo impulsa todo. Se reempaqueta y se revende como colaboración orgánica, que es la economía de la Generación Z y Zoomer de bajo perfil, sólo la corriente es real, lo demás se debe suprimir-suprimir-suprimir.

Se esbozó el foco empírico de estudio como: *actos del vestir que parecen ser esculturas con un aspecto de totalidad, y esculturas que aluden a un cuerpo humano envuelto en tela*. Un foco centrado en personas convertidas en objetos y en objetos que intentan representar la idea más básica de las personas. ¿Qué ocurre en el medio? Esto es lo que he intentado responder y así postulo una especie de muerte simbólica realizada a través de la materialidad.

La idea de escribir una conclusión sobre pop y celebridad es un intento de anclar un cable a tierra. A las celebridades en cuestión, los encuentro más bien figuras que refuerzan sus identidades, o más bien la idea de identidad en general, a través del cambio de forma, no lo contrario. Su cara siempre aparece, siempre sabemos quién es, si suele ser por una cara no accesible (Gaga en el huevo), una silueta de las más icónicas (Kardashian) o bien un traje amasado de los productos que literal tienen su nombre (West). Sabemos quienes son, es obvio hasta que se emite por un comunicado de prensa, diseñado por una marca. La supuesta obliteración la celebridad instrumentada por Balenciaga no es una hazaña escultórica sino más bien una hazaña de la moda, del vestido, el inicio de una nueva era de colaboración interpretada, una distancia interpretada de la idolatría, un tránsito simbólico que da vida a las perdidas almas vacías que deambulan cuales moscas de la fruta en Instagram.

Si esos gestos se toman como performativos, como actos del vestir, ¿cómo es que estas celebridades están configurando y remodelando sus contextos? Con la creencia ciega de que ellos y sus formas de ser seguirán siendo relevantes, con un minúsculo intento de diferencia de tema y variación, no hay una ruptura ni un descarrilamiento desde dentro en el que las cosas cambien en términos de cómo se construye la celebridad. Una construcción que ocurre a través del cuerpo disfrazado, un intento humano que nos bañará monstruosamente para bien o para mal, una interfaz digital interna y exponencial que direccionará irrevocablemente a la humanidad hacia alguna luz muy abstracta. Cabe preguntarse, ¿se involucrarán como humanos

colectivamente en el ritual para ayudar a definirse performativamente? Puede que tenga sentimientos, pero ¿porqué presumimos que querrá un cuerpo físico un IA?

Esta consideración nos guía hacia la siguiente discusión para concluir acerca del análisis más amplio del trabajo y los fenómenos que se han expuesto.

SISTEMAS DE DEVENIR

Si nos atenemos a la definición de escultura como la perversión de la forma y los materiales tal y como los conocemos en la vida cotidiana, todos estos famosos parecen estar comprometidos con la “escultura”, pero supongo que depende de cómo sea la vida cotidiana de cada uno. Con la IA, sin embargo, no hay a priori; no hay cuerpo que enmascarar, que transformar simbólicamente, a no ser que el cuerpo se entienda como el alojamiento físico de un servidor, o que el cuerpo se proporcione como robótica o nano tecnologías. El objeto fetiche es, por tanto, nulo, ya que no hay cuerpo al que sustituir, pero tal vez sea el objeto fetiche el que elija como cuerpo. El cuerpo suplente se anima, quizá sólo como imagen o ideológicamente, pero ahora, sin carne que sustituir, ¿es como si volviéramos a empezar? ¿O la tecnología hará crecer carne que habitar y desdibujará todas estas categorías? Si se piensa en la música generada por la IA y los personajes que crean como exponentes, no está claro si los humanos los impulsaron y diseñaron o si decidieron convertirse ellos mismos en *influencers* digitales.

Si la IA tiene la posibilidad de elegir, ¿cómo va a optar por la performatividad en términos de presentación del yo? Una pregunta como esta podría tratarse de una demasiado humana: la IA entiende el poder de los sistemas de información colectivos y

no se ve limitada por la necesidad y el mantenimiento vesicular del ser humano, así que ¿por qué elegir un cuerpo o una forma individual cuando, de hecho, está formada por una totalidad más grande y exponencial?

La IA seguramente dará paso a las formas más radicales de alteridad, y por supuesto hay amenazas inminentes e incontrolables para la humanidad, pero éstas no son de interés conceptual aquí. ¿Qué forma adoptará más allá del cuerpo y de la ineludible humanidad de expresión y veneración del yo? Este individualismo, como hemos visto, es dolorosamente occidental, milenario y no es la única forma de ser, pero es la forma que persiste de ser capitalista dominante en la esfera pública, por ahora. Los débiles intentos de estas celebridades, empresas e individuos no parecerán los esfuerzos épicos que marcan a las generaciones y que se han posicionado como tales, sino más bien intentos humanos mezquinos y exiguos de aferrarse a algo, atrapados en nuestro propio ensimismamiento físico y en nuestras retrógradas lógicas modernistas e individuales.

El futuro de la inteligencia artificial, la robótica y la ingeniería de materiales es húmedo y generativo... la tecnología se acerca al cuerpo, no se aleja de él. Algo acerca de colocar estas cosas en el cuerpo los hace más de lo que son, una catarsis, un acto mágico y en esto hay rendimiento simbólico del nacimiento y la muerte, una transición de momentos dentro y fuera del cuerpo no el éter, sino más bien el *chthonian* generativo. Pero, ¿por qué todo es una lógica de reforzar al individuo, a la celebridad? Porque queremos identificarnos con algo que resuene cognitivamente; yo soy como,

ella es como⁸⁶. Un ser con el que no podamos identificarnos, de tipo humanoide o no, un ser alienígena real podría no tener ojos ni apéndices ni nada, podría ser radicalmente otra cosa, un ser con el que no podamos formar la representación espejo del YO. Esta otra cosa es lo que se ha buscado explicar, la necesidad tan humana de aferrarse y FALLAR en esta otra cosa que en realidad condiciona el hecho de que nosotros mismos somos completamente incognoscibles. De dónde venimos y a dónde vamos es el verdadero desasosiego, y cómo se media a través de la forma de enmascararse.⁸⁷

Es un sueño humano compartido trascender la muerte retrasándola o evitándola con tecnología, a través de mitologías de vida eterna, o a través de rituales que invocan el espíritu y las formas eternas del ser. Vestirse, contar ese poema a uno mismo, y comunicarse a través de obras de arte son otras formas de intentar superar simbólicamente y espiritualmente la mortalidad. Las iteraciones específicas del traje y la escultura que actúan a través de su materialidad y que he explorado en esta tesis se unen como una especie de expresión humana trascendental. Trascendental en el sentido de que trasciende la carne, el contenedor y la temporalidad material. Resulta conmovedor utilizar los materiales más impermanentes, tejidos y membranas flexibles, aquellas que, como nuestra piel y nuestros músculos, se deshacen con el paso del tiempo. Estos textiles suaves imitan nuestra respiración y movimiento para venerar la impermanencia del cuerpo y avanzar hacia un significado crudo del ser. Y qué banal es la estatua, que

⁸⁶Cullen, Clara. "Beauty is a Form of Genius." *Nowness*.

<https://www.nowness.com/series/define-beauty/beauty-is-a-form-of-genius>Oscar Wilde

⁸⁷ Big Think, The Science of the Self – Explained by a Biologist, Michael Levin, 4:39 timestamp 4:08

https://www.youtube.com/watch?v=e5GDnD_WA2Q

se yergue para desafiar al tiempo y al espacio, pero no es más que una sombra proyectada en bronce o mármol, el obelisco de Bataille que era⁸⁸, para él, la forma que tenían los egipcios de intentar capturar la luz y la naturaleza y una impermanencia en obsidiana total. Conociendo la torpeza de la estatua y las tiernas trampas de la carne, así es como llegamos a un objeto tan contingente en el arte contemporáneo, que sigue siendo un símbolo de la performatividad de la muerte, pero que se sabe mortal. Estos objetos que se amasan importan, y un *xing out* del individuo y del corpus como un todo sólo puede surgir en nuestros tiempos. Y estos tiempos se precipitan hacia el olvido total, más allá de una muerte simbólica o de su trascendencia, que ya no necesita carne viva ni contenedor alguno.

EL CONTENEDOR COMO LO CONOCEMOS

La robótica o la idea aterradora de que la IA pueda tener carne, desde la difícil tarea de imaginar un mundo en el que ni siquiera se necesite un cuerpo, cabe preguntarse ¿para qué querría la IA un cuerpo? Cuando alcance consciencia, ¿qué querrá la IA para sí misma? La visión distópica siempre se parece a la toma del control del cuerpo humano de carne y hueso, la incorporación a la robótica y la aniquilación definitiva de los humanos, o el control de la economía y los recursos por parte de la IA. Pero cuando volvemos a la situación actual de la IA, parece una pintoresca respuesta humana a sí misma, como los rituales del disfraz. Pongamos como ejemplo a Miquela (2016), una IA supuestamente revolucionaria que es una estrella del pop. Miquela es en realidad un

⁸⁸ Bataille, Georges. *Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1939*. Traducido por Allan Stoekl. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. 253 páginas. Página 213, <http://www.totuusradio.fi/wordpress/wp-content/uploads/2010/09/bataille-visions-of-excess.pdf>

proyecto de producción de fantasía, que alimenta las necesidades de Internet y las cosas que buscamos en ella: belleza, juventud, exotismo (supuestamente es mitad brasileña y mitad española) y habla en una lengua vernácula de Los Ángeles sobre sus relaciones. Si lo pensamos, la "inteligencia" sólo está alimentando una fórmula que ya conocemos. Se utiliza para crear algo que ya nos resulta familiar. Tiene un cuerpo humano y un estilo que es nostalgia contemporánea de los 90 renovada por adolescentes. No hay nada novedoso en Miquela, salvo el hecho de que no es "real".

Lo que se podría pensar aquí es ¿qué pasaría si la IA se creara a sí misma? ¿Querría ser una estrella del pop? ¿Querría producir imágenes de tener un cuerpo humano e imágenes junto a celebridades humanas, hablar como el contenedor de algo que existe, pero como una forma ideal? Yo creo que no. ¿Cuál es el propósito de esto aparte de entretener a los humanos? La piel de este "robot" es una interfaz de producción que algoritmos como los de Instagram específicamente saben que los usuarios quieren.⁸⁹

A corto plazo, la técnica también podría ayudarnos a descubrir diferentes tipos de inteligencia: inteligencias no humanas que pueden encontrar soluciones de formas inesperadas y quizá complementar nuestra propia inteligencia en lugar de sustituirla. A Jeff Clune (1977), citado en un artículo reciente del MIT, le gusta recordar que la inteligencia ya ha surgido de orígenes sencillos. "Lo interesante de este enfoque es que sabemos que puede funcionar", afirma. "El algoritmo muy simple de la evolución

⁸⁹Heaven, Will Douglas. "AI is Learning to Create Itself." MIT Technology Review, 27 de mayo de 2021. Último acceso el 23 de abril de 2023, <https://www.technologyreview.com/2021/05/27/1025453/artificial-intelligence-learning-create-itself-agi/>

darwiniana produjo tu cerebro, y tu cerebro es el algoritmo de aprendizaje más inteligente del universo que conocemos hasta ahora". Lo que quiere decir es que si la inteligencia, tal y como la conocemos, es el resultado de la mutación sin sentido de genes a lo largo de incontables generaciones, ¿por qué no intentar reproducir el proceso que produce la inteligencia, que podría decirse que es más sencillo, en lugar de la inteligencia en sí misma?

Pero aquí hay otra observación crucial. La inteligencia nunca fue un punto final de la evolución, algo a lo que aspirar. Por el contrario, surgió en formas muy diversas a partir de innumerables soluciones minúsculas ante retos que permitieron a los seres vivos sobrevivir y afrontar retos futuros. La inteligencia es el punto culminante actual de un proceso continuo y abierto. En este sentido, la evolución es bastante diferente de los algoritmos, tal y como la gente suele pensar en ellos: como medios para un fin.

El fin de la cultura es transformar la realidad en un lenguaje que nos da identidad como humanidad tanto en lo colectivo como en la individualidad. Sin embargo, esta identidad pronto puede verse enmascarada en una serie de manifestaciones fuera del cuerpo como lo conocemos, a lo que esta tesis tiene como objeto de estudio que es la muerte del ser ante la transformación de lo vivo.

CIERRE

Esta tesis comenzó con una observación empírica que se convirtió en obsesión: el uso de textiles y otras formas de materia muerta para cubrir y transformar por completo un cuerpo hasta convertirlos en un objeto o caparazón. En los rituales concretos examinados, esta iteración de un acto performativo -un acto de vestir y

esculpir en movimiento- es el vehículo y la encarnación de un espíritu, que, según he argumentado, tiene aplicaciones más universales. La disonancia cognitiva que se produce en esta modalidad de amasamiento y oscurecimiento de la forma dejando sólo la proporción y la configuración -de pie- del cuerpo humano también se ha producido en su mayor parte independientemente de este ejemplo ritual en la década anterior del arte contemporáneo. Es decir, esta iteración de actos deviene una construcción escultórica. Hoy en día, este tipo de representación de la descorporeización ha llegado a los medios masivos, supuestamente representando una necesidad colectiva de borrar al individuo y seguramente anunciando la era descorporeizada.

Las obras de arte contemporáneo analizadas no son necesariamente estatuas cubiertas de harapos ni representaciones de máscaras, sino más bien, al igual que sus homólogos rituales, objetos contingentes que ocupan un espacio liminal y se acercan a ideas compartidas por todas las culturas sobre lo que significa formar parte de un habitus en mutación, lo que significa intentar preservarlo o representarlo en algo más allá de sí mismo: un espíritu, un objeto, un obelisco que cristaliza la permanencia y la luz. Las obras estudiadas utilizan la materia muerta para sustituir a la carne en su totalidad o más bien operan con la lógica cotidiana del objeto fetiche, poco a poco.

Las obras que realicé durante este tiempo intentan fundir esta visión de la materia y el espíritu, siendo a la vez el germen de lo abyecto, proto incognoscible de la materia chthoniana y, en el otro extremo del espectro, la sugerencia de un fantasma, un caparazón, o lo que queda cuando el cartílago palpitante del trozo de materia que enferma y muere se funde, se evapora o muere y se pudre -o simplemente desaparece

de dentro de su disfraz. Desde el intento literal de *Tender Sphinx*, un amasijo de experimentos materiales y telas, hasta las obras iniciales de cerámica y figurillas. El quiasmo del cuerpo y la materia muerta tuvieron lugar en la escala del objeto fetiche, con una proporción correspondiente a las partes del cuerpo humano. Las piezas a pequeña escala dispuestas en constelaciones parecían caminar, estar de pie, pedir, arrastrarse, reunirse -mini dioramas listos para la proyección del drama humano. Sin embargo, en sí mismas no eran más que trozos petrificados de cuerpo de arcilla -proxy y poema de expresiones suspendidas en el espacio- con pieles generativas y en descomposición, convertidas en archivables y coleccionables a través de la alquimia del vidrio.

Estas obras se transformaron en esfuerzos mayores que utilizaban la suspensión -en péndulos simétricos sobrehumanos compuestos de partes voladas juntas, y luego en obras emparejadas de bizcocho cerámico. Estas últimas obras son en sí mismas la conclusión de esta tesis. Reúnen las ideas que teníamos entre manos de maneras muy sucintas pero diferentes, evidenciando la culminación de las partes, la posibilidad inminente de disolución en su muy impermanente unión, y el aspecto de confrontación en términos de escala. Este proceso era necesario para comunicar eficazmente las ideas sobre la representación de un acto de vestir en escultura y lo que se desplegó teóricamente a partir de entonces. Más allá de apoyar mi mundo de continuidades sobre cómo la materia muerta y el cuerpo interactúan para representar la muerte y el espíritu, las obras de *IUDUIUDUI* y *Burst* podrían representar un momento

de integración o disolución, de nacimiento o muerte, aquel en el que ahora escribiendo o leyendo nos encontraremos a nosotros mismos.

REFERENCIAS

Ahmed, Sara. *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham, NC: Duke University Press, 2006. 240 pp.

Allen, C. Robert. *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991. 370 pp.

Amara, Luigi. *La historia descabellada de la peluca*. Barcelona: Anagrama, 2010. 240 pp.

American Art Plus. s/f. <http://iraaa.museum.hamptonu.edu/page/Senga-Nengudi>.

Antl-Wiser, Walpurga. "The Time of the Willendorf Figurines and New Results of Paleolithic Research in Lower Austria." De Anthropologie XLVII (1-2) (2009). Consultado el 18 de junio de 2019. http://puvodni.mzm.cz/Anthropologie/downloads/articles/2009/Antl-Weiser_2009_p131-141.pdf.

Apter, Emily, *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France* (Feminizando el fetiche: Psicoanálisis y obsesión narrativa en la Francia del fin del siglo), Ithaca: Cornell University Press, 1991. 294 pp.

Aragão do Nascimento, Valdir; Oliveira de Andrade, Sônia Maria; Ricci Tenorio, Lilian; Urquiza, Raquel Antonio; Novak Zobiolo, Nathalia. "The Society of the Mask: The Social Function of Worship of the Zangbetos in West Africa." *International Journal of Development Research* 8, n.º 3 (2018).

Arriaga Flórez, Mercedes. *Sin Carne: Representaciones y Simulacros del Cuerpo Femenino: Tecnología, Comunicación y Poder "Cuerpos Edificados"*. Sevilla: ArCiBel, 2006. 488 pp.

Artsy. "Senga Nengudi, Eggactly, 1996." *Artsy*, <https://www.artsy.net/artwork/senga-nengudi-eggactly>.

Atlas, Charles, director. *The Legend of Leigh Bowery*. Estados Unidos, Francia: Lions Gate, 2002. Documental.

Austin, J.L. How to Do Things with Words. Cambridge: Harvard University Press, 1955/1962. PDF digital, lecturas I-IV. <https://www.ling.upenn.edu/~rnoyer/courses/103/Austin.pdf>. Consultado

Autor desconocido. *A Study of Costume*. Nueva York: The Scribner Press, 1926.

Autor desconocido. "Craig Green. Fashion MA, Final Collections." *Revista 1 Granary*, 2 de abril de 2012. <http://1granary.com/central-saint-martins-fashion/craiggreen>. Consultado el 21 de abril de 2016.

Autor desconocido. "David Curtis-Ring: The Man Behind Craig Green's Sculptures and Sets." *Revista 1 Granary*, 13 de enero de 2015. <http://1granary.com/central-saint-martins-fashion/david-curtis-ring-man-behind-craig-greens-sculptures/>

Aylesworth, Gary. "Postmodernism." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Spring 2015 Edition, editado por Edward N. Zalta. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2015/entries/postmodernism/>.

Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space: The Classic Look at How We Experience Intimate Spaces*. Boston: Beacon Press, 1958.

https://monoskop.org/images/1/18/Bachelard_Gaston_The_Poetics_of_Space_1994.pdf. (Consultado el 20 de abril de 2016)

Bancroft, Alison. *Fashion and Psychoanalysis*. Londres, Nueva York: I.B. Taurus, 2012. 256 pp.

Barratt, Emma y Nick Davis. "Autonomous Sensory Meridian Response (ASMR): A Flow-like Mental State." PeerJ, 26 de marzo de 2015. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4380153/>. Consultado el 14 de abril de 2018.

Richter, David F., Diálogos sobre el informe: Trayectoria de Bataille a Poeta en Nueva York "Acta Literaria no. 46 Concepción 2013." Acta literaria, nº 46, I Sem (85-106) 2013.

Bataille, Georges. *Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1939*. Traducido por Allan Stoekl. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008, 253 pp

Batchelor, David. *Chromophobia*. Londres: Reaktion Books, 2000, 126 pp

Baudrillard, Jean. *Select Writings (The System of Objects, 1968)*. <https://antilogicalism.com/wp-content/uploads/2017/07/baudrillard.pdf>

Bell, John. *American Puppet Modernism. Essays on the Material Word in Performance*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2008.

Bhabha, Homi K., Kristeva, Julia, Ufan, Lee, Warner, Marina. *Anish Kapoor. Arqueología: Biología / Archaeology: Biology*. Ciudad de México: Editorial RM, 2016

Big Think. "The Science of the Self – Explained by a Biologist, Michael Levin," YouTube video, 4:39, publicado el 5 de septiembre de 2023, https://www.youtube.com/watch?v=e5GDnD_WA2Q.

Black, Noel. "The Improvised Body: The Reemergence of Senga Nengudi" ["El cuerpo improvisado: La reemergencia de Senga Nengudi]. *Hyperallergic*, 6 septiembre 2014, <https://hyperallergic.com/146981/the-improvised-body-the-reemergence-of-senga-nengudi/>

Bolton, Andrew. *Nick Cave: Epítome*. Nueva York: Prestel, 2014

Breitwieser, Sabine, et al. *Isa Genzken: Retrospective*. Nueva York: Museum of Modern Art, 2014

Butler, Judith. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. Nueva York: Routledge, 1997

Campbell, Joseph. *Atlas histórico del mundo*. Nueva York: Harpercollins, 1988, 70.

Clare, Stephanie. "Agency, Signification, and Temporality." *Hypatia* 24, no. 4 (otoño de 2009): 50-62. <https://www.jstor.org/stable/20618180>.

Cohen, Abner. *Masquerade politics*. Berkeley: University of California Press, 1993.

Coker, Gylbert. "Senga Nengudi 'She Twists, Knots and Pulls to Near Breaking What Other Women Fear Will Get Snagged and Run.'" *The International Review of African American Art Plus*. S/f. Último acceso 11 de octubre de 2017. <http://iraaa.museum.hamptonu.edu/page/Senga-Nengudi>.

Cole, Herbert M. *I am Not Myself. The Art of African Masquerade*. Los Ángeles: University of California, 1986, 16

Colomina, Beatriz. "The Split Wall: Domestic Voyeurism." *Space and Sexuality*. Princeton: Princeton Papers on Architecture, 1992.
http://iris.nyit.edu/~rcody/Thesis/Readings/Colomina%20-%20The_Split_Wall.pdf.

Cullen, Clara. "Beauty is a Form of Genius." *Nowness*.
<https://www.nowness.com/series/define-beauty/beauty-is-a-form-of-genius>.

Dean Kissick "The Downward Spiral: Persona" Spike Magazine
<https://spikeartmagazine.com/?q=articles/dean-kissick-downward-spiral-persona> (Consultado el 13 de octubre de 2021)

Derrida, Jacques. "Signature, Event, Context." *En Limited INC*, Jacques Derrida, traducido por Samuel Weber y Jeffrey Mehlman, 1-23. Evanston: Northwestern University Press, 1988. Primera publicación: Les Editions de Minuit, 1972.

Eagleton, Terry. *After Theory*. London: Allen Lane, 2003. Citado en Wolfe, Charles T. "The Allure of the Flesh and the Vitality of Materialism: Aporias of Embodiment." En *Aesthetics of the Flesh*, editado por Felix Ensslin y Charlotte Klink, 83-106. Berlín: Verlag Sternberg, 2014.

Egungun Masquerade Costume, mid-20th century, *Unidentified Yoruba artist*, Snite Museum of Art.
<https://marble.nd.edu/item/2008.039.002>.

Farris Thompson, Robert. *African Art in Motion*. Berkeley & Los Ángeles: University of California Press, 1974.

Feely-Harnik, Gillian. "Cloth and the Creation of Ancestors." En *Cloth and the Human Experience*, Washington: Smithsonian, 73-116, 1989.

Fields, Jill. *An Intimate Affair. Women, Lingerie, and Sexuality*. Berkeley, Los Ángeles y Londres: University of California Press, 2007.

Flood, Richard. *Unmonumental: The Object in the 21st Century*. Nueva York: Phaidon, 2012.

Foucault, Michel. *Utopian Body: Sensorium, Embodied Experience, Technology and Contemporary Art*. Cambridge: MIT Press, 2006.
https://monoskop.org/images/d/d9/Foucault_Michel_1966_2006_Utopian_Body.pdf.

Galembo, Phyllis. *Maske*. Londres: Boot, 2010, pp. 208

Garde, Ruth. "Displaced de Chirico: Sculptures at the Estorick Collection." *Apollo Magazine*, 2014.
<https://www.apollo-magazine.com/de-chirico/>.

Gordon, Beverly. *Textiles. The Whole Story*. Londres: Thames & Hudson, 2014.

Gorvy, Levy. The Armory Show. Senga Nengudi. New York, March 2-5, 2017.
https://www.levygorvy.com/wp-content/uploads/LevyGorvy_Armory_SengaNengudi.pdf

Haiken, Elizabeth. *Venus Envy. A History of Cosmetic Surgery*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.

Hauser and Wirth. "Isa Genzken." <https://www.hauserwirth.com/artists/2784-isa-genzken/>. (Consultado el 25 de abril de 2018)

Heaven, Will Douglas. "AI is Learning to Create Itself." *MIT Technology Review*, 27 de mayo de 2021. Último acceso el 23 de abril de 2023, <https://www.technologyreview.com/2021/05/27/1025453/artificial-intelligence-learning-create-itself-agi/>

Heckmennis, Friedrich W. "Chase-Riboud: Notes." En *Chase-Riboud*, páginas sin numerar. Paris: Imprimerie Hofer, 1972.

Hijikata, Tatsumi. *Costume en Face. A primer of Darkness for Young Boys and Girls*. Brooklyn: Ugly Duckling Press, 2015.

Hollander, Anne, *Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress*, Nueva York: Kondash Globe, 1995, 212.

Hollander, Anne. *Seeing through Clothes*. Londres: University Of California Press, 1994.

Horn, Rebecca and Stooss, Toni. *Rebecca Horn. Kunsthaus Zürich*. Zürich: Kunsthaus Zürich, 1983.

Jones, Amelia. "Body." *Critical Terms for Art History*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

Koda, Harold. *Extreme Beauty: The Body Transformed*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2001.

Koddenberg, Matthias. *Christo and Jeanne-Claude: Prints and Objects (A Catalogue Raisonné)*. Nueva York: Overlook Press, 2013.

Kristeva, Julia, y John Lechte. "Approaching Abjection." *Oxford Literary Review* 5, no. 1/2 (1982): 125–144. <http://www.jstor.org/stable/43973647>.

Langfocus. "Anglisch - ¿Qué pasaría si el inglés fuese 100% germánico?" YouTube, 6 de diciembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=Ilo-17SIkws>.

Latimer, Quinn. *Sara Lucas. Describe This Distance*. México y Londres: Mousse Publishing, Kurimanzutto, Sadie Coles HQ, 2013. 70 pp.

Leeb, Susanne. "Liquid Gazes (On Contemporary Paintings)." En *Aesthetics of the Flesh*, editado por Felix Ensslin y Charlotte Klink, 181-204. Berlin: Verlag Sternberg, 2014.

Madrigal, Alexis C. "The Man Who First Said Cyborg, 50 Years Later." *Atlantic*, 30 de septiembre de 2010. <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2010/09/the-man-who-first-said-cyborg-50-years-later/63821/>.

Maier, Tobi. "How Objects from Processions get turned into Anthropological Artifacts." *Terremoto*, número 2 (2015). <http://terremoto.mx/article/howobjects/>.

Marx, Karl. "The Fetishism of Commodities and the Secret Thereof." En *Capital, A Critique of Political Economy*, Volumen I. Book One: The Process of Production of Capital, editado por Frederick Engels,

47-59. Moscow: Progress Publishers, 1996.
<https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/Capital-Volume-I.pdf>. (Consultado el 20 de abril de 2016)

Mead, Rebecca. "Precious Beauty." *The New Yorker*, Vol. 26 de septiembre de 2011.

Michael Alig NYC Club Kids on Geraldo, April 17, 1990. Video, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=jhTpRKA_qvY.

Miller, Laura. "Someday Never Comes. The Death-Embracing Magic of Marie Kondo." *Slate*, 3 de enero de 2016.
http://www.slate.com/articles/arts/books/2016/01/marie_kondo_s_life_changing_magic_and_death.html.

MoMa. "Senga Nengudi". <https://www.moma.org/collection/works/151035>

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Nueva York: Fordham University Press, 2008, pp. 2-21. (*Corpus*. París: étailié, 1992). Traducido por Richard A. Rand. Libro impreso. En SITAC XI: Hacer Tiempo, editado por Marcela Quiroz Luna, Ciudad de México, 2013, p. 3.

Nancy, Jean-Luc. "Icon of Fury: Clair Denis's Trouble Everyday." *Film-Philosophy* 1, no. 12 (2008). www.filmphilosophy.com/2008v12n1/nancy.pdf.

Paglia, Camille. *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Nueva York: Vintage Books (Random House), 1990. 718 pp., libro impreso P. 55-56. Traducción por la autora.

Pietz, William y Apter, Emily (Eds.). *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1993.

Pietz, William. "The Problem of the Fetish." *Anthropology and Aesthetics*, no. 9 (primavera de 1985). Consultado el 20 de abril de 2016. <https://www.jstor.org/stable/20166719>.

Pollock, Griselda. "Trauma y Transformaciones Estéticas en el Siglo XX," conferencia, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 3 de noviembre de 2014.

Proshan, Frank. "The Semiotic Study of Puppets, Masks and Performing Objects." *Semiotica* 47, no. 1-4 (1983): p. 4.

Quiroz Luna, Marcela. *SITAC XI: Hacer Tiempo. 1. Cuerpo(s) (Onceavo Simposio Internacional de Teoría Sobre el Arte Contemporáneo)*. Ciudad de México: Patronato de Arte Contemporáneo, 2013.

Radical Art. "Informes", radicalart.info/informe

Radu, Stern, ed. *Against Fashion. Clothing as Art, 1850-1930*. Cambridge: The MIT Press, 1992.

Rashidi Akanji Okunola y Matthias Olufemi Dada Ojo. "Zangbeto: The Traditional Way of Policing and Securing the Community among the Ogu (Egun) People in Badagry, Nigeria." *Issues in Ethnology and Anthropology*, n. s. Vol. 8, ls. 1 (2013).

Riviere, Joan. "Womanliness as Masquerade". *The International Journal of Psychoanalysis (IJPA)*, vol. 10 (1929): 303-13.

Saltz, Jerry. "Jerry Saltz #311." Producido por Max Linsky y Aaron Lammer. Longform Podcast, MP3 audio, 1:05:26, <https://longform.org/posts/longform-podcast-311-jerry-saltz>.

Sanders, Jay. *Rituals of Rented Island: Object Theater, Loft Performance, and the New Psychodrama: Manhattan, 1970-1980*. New York: Whitney Museum of American Art, 2013.

Schapiro, Meyer. "On Some Problems of the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image Signs." *Semiótica* 1, no. 3 (diciembre de 1968): 223-242.

Schimmel, Paul, Stiles, Kristine y Museum of Contemporary Art (Los Angeles, Calif.). *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*. New York: Thames Hudson, 2005.

Schimmel, Paul. *Campos de acción. Vol 2: Entre el performance y el objeto (1949-1979)*. Ciudad de México: Alias Editorial, 2012.

Schwendener, Martha. "Review: Independent Fair is More Conventional, but Still Eye-Catching." *New York Times*, 4 de marzo de 2016. <http://www.nytimes.com/2016/03/05/arts/design/review-independent-fair-is-more-conventional-but-still-eye-catching.html>. Último acceso 20 de abril de 2016.

Spampinato, Francesco. "Body Surrogates: Mannequins, Life-Size Dolls, and Avatars." *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 38, no. 2 (113) (2016). https://doi.org/10.1162/PAJJ_a_00311. (Consultado el 27 de mayo de 2022).

Stephanie, Clare, "Agency, Signification, and Temporality." *Hypatia*, Vol. 24, no. 4 (2009), <https://www.jstor.org/stable/20618180>.

Stief, Angela, y Gayford, Martin, *Leigh Bowery. Verwandlungskünstler*, Viena: Piet Meyer Verlag, 2015, p. 14

Tanizaki, Jun'ichirō. *In Praise of Shadows*. Branford: Leete's Island Books, 1977. (Originalmente publicado en 1933).

Taussig, Michael. *Beauty and the Beast*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

Taussig, Michael. *Feldforschungsnotizbücher (DOCUMENTA (13): 100 Notes - 100 Thoughts, 100 Notizen - 100 Gedanken*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.

Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham y Londres: Duke University Press, 2003.

Thayat, Ernesto. "The Aesthetics of Dress: Sunny Fashion, Futurist Fashion." *Oggi e domani: Altoparlante del rinnovamento spirituale italiano* 10 (23 de junio de 1930).

Turner, Victor. 1966. *Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca: Cornell University Press.

Turner, Victor. 1974. *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage*.

Uszerowicz, Monica. "In Conversation with Donna Huanca." *Dossier*, 21 de julio de 2012. <http://dossierjournal.com/blog/events/donna-huanca-in-conversation/>. (Consultado el 20 de abril de 2016).

Valdir Aragão do Nascimento, Sônia Maria Oliveira de Andrade, Lilian Raquel Ricci Tenorio, Antonio Hilário Aguilera Urquiza, y Nathalia Novak Zobiolo. "The Society of the Mask: The Social Function of Worship of the Zangbetos in West Africa." *International Journal of Development Research* 8, no. 03 (2018): 19290-19293.

Van Gennep, Arnold *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (1969)

Vincent, Susan J. *The Anatomy of Fashion: Dressing the Body from the Renaissance to Today*. United Kingdom: Bloomsbury Publishing PLC, 2010

Warner, Marina. "Ethereal Body: The Quest Ectoplasm." *Cabinet Magazine*, Fall/Winter, no. 12 (2003). <http://www.cabinetmagazine.org/issues/12/warner.php>.

Weiner, Annette B., ed. *Cloth and the Human Experience*. Washington: Smithsonian, 1989.

Willis, Deborah. *Malevolent Nurture: Witch-hunting and maternal Power in Early Modern England*. Ithaca, NY, and London: Cornell University Press, 1995

Winkelman, M. Ed. "Magic: A Theoretical Reassessment [and Comments and Replies]." *Current Anthropology* 23, no. 1 (febrero de 1982). <http://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/202778>.

Wolfe, Charles T. "The Allure of the Flesh and the Vitality of Materialism: Aporias of Embodiment." En *Aesthetics of the Flesh*, editado por Felix Ensslin y Charlotte Klink, 83-106. Berlín: Verlag Sternberg, 2014.

Zeitguised. "geist.xyz". <https://zeitguised.com/geist-xyz> (Consultado el 10 septiembre, 2016)

Zeitguised. "Passive Topologies." Entrevista por Kristin Reger. 21 de julio de 2016.

Steele, Valerie, y Vassilis Zidianakis, ed. *Not a Toy: Fashioning Radical Characters*. Berlín: Pictoplasma, 2011.