

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

LA TRANSGRESIÓN DE LA FORMA

Teoría y propuesta plástica acerca de la
conceptualización del cuerpo grotesco en la
escultura contemporánea

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN ARTES VISUALES
CON ORIENTACIÓN EN ESCULTURA
PRESENTA LA ALUMNA

ALMA EUGENIA HERNÁNDEZ BENNETTS

Director de tesis

M.A.V. Francisco Javier Tous Ologorta

Junio 2007





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

Introducción	i
CAPITULO I		
El cuerpo sexuado en la escultura: planteamientos acerca de la representación del cuerpo a partir de los 90's	1
1.1 Primeras aproximaciones: Robert Gober, Cindy Sherman y los hermanos Chapman	4
1.2 La escultura después de las vanguardias: más allá de lo real	12
1.3 Hacia una iconografía del sexo	22
1.4 El cuerpo fragmentado en la escultura: laboratorio de subjetividades	36
CAPITULO II		
El Cuerpo Grotesco: La transgresión de la forma	43
2.1 Los principios de una cultura de lo híbrido	46
2.2 El cuerpo grotesco: la promesa del monstruo	53
2.3 Transgenero: hibridización sexual	66
2.4 Feminidad grotesca	81
CAPITULO III		
La teoría llevada a la práctica: los anormales y love dolls	89
3.1 Corporalidad anormal: descripción del proyecto	92

3.2 Procesos y materiales	103
3.3 Aquellos que escapan a la norma	111
3.4 Obra	117
3.5 Desarrollo del CD interactivo	139
Conclusiones	142
Glosario de términos	148
Bibliografía general	154

INTRODUCCIÓN

En 1986, Beuys, se planteó a la libertad como un concepto que contenía la idea de: *el crear al mundo*. La libertad -según sus palabras- expresa que ya no son los otros los que hacen las cosas para los hombres, sino que, uno mismo tiene que hacer las cosas desde su libertad y su responsabilidad. El individuo tiene que encontrar la relación de los conceptos que se vinculan con las cosas e investigar las leyes de esas conexiones. A lo largo de la historia del arte los artistas han hecho escritos y declaraciones sobre el arte, su obra y la vida. B. Chipp¹, en su libro *Teorías del arte contemporáneo*: considera que el estudio de estos documentos ofrece una perspectiva diferente para la investigación artística y sobre todo para el estudio de los contextos que rodean al hecho artístico.

De esta manera, es importante que el escultor se formule una teoría plástica en base a un marco o contexto determinados, que englobe no sólo sus inquietudes dentro del ejercicio práctico de su labor sino que cuestione las circunstancias, sucesos, ideas o teorías que originan sus preocupaciones dentro del campo de la escultura. Por lo tanto esta tesis no es únicamente una tesis teórica sobre la escultura, es una tesis que considera que la obra plástica debe estar sustentada por una teoría escultórica, y en consecuencia la teoría no puede dejar de producirse sino en el terreno propio de la práctica de la escultura.

¹ Chipp B. Herschel. *Teorías del arte contemporáneo*. España. Akal. 1995.

Este trabajo, tiene como objetivo principal la creación de una *teoría* que se basa en el cuerpo grotesco, el género y la sexualidad, teoría entendida no como una explicación final o cerrada sino como un punto de partida, de reflexión y sobre todo de experimentación; ya que, reconocemos que en nuestro campo de estudio –el arte: la escultura- es prácticamente imposible generar conocimientos rígidos. Por tanto, damos pie a esta discusión, mediante la descripción de lo que ha sido para nosotros una especie de génesis del cuerpo grotesco contemporáneo, así como también, delimitamos algunos de los aspectos que le dan “forma” y que nos permiten reconocer la existencia de un cuerpo “deforme”, que transgrede nuestras más íntimas emociones y pensamientos, he ahí pues la teoría, que radica en reconocer aquello a lo que nos enfrenta el cuerpo grotesco y en como este se sitúa como obra de arte, como escultura, como objeto tridimensional, que la mayoría de las veces resulta amenazante. Así que con esta propuesta ponemos a discusión no solamente la manera de “pensar” a un cuerpo grotesco sino de “hacer” un cuerpo grotesco.

La escultura ofrece una visión tridimensional del cuerpo que plantea los ideales y preocupaciones de una época. A finales de los 80's y principios de los 90's el cuerpo reaparece y vuelve a formar parte de la iconografía en las artes visuales: el cuerpo es fotografiado, desmembrado, alterado, burlado, es trastocado aún cuando este se encuentra ausente.

Por lo tanto, nos movemos dentro de límites poco precisos y muchas de las veces los conceptos que se manejan en este documento se tocan, se funden y muy probablemente podrán ser confundidos. Términos como grotesco, abyecto, anormal, freak y el monstruo podrán muchas de las veces significar lo mismo. Esto mismo ocurrirá dentro del campo de la sexualidad y el género. Por

ello debemos dejar claro que nuestro encuentro con estos términos será únicamente desde el campo de las artes visuales, si bien involucrarán estudios del psicoanálisis, teorías de género y filosofía, solamente nos servirán de herramienta para analizar el fenómeno escultórico. Por ello dejamos claro que nuestro campo de acción será la escultura contemporánea que aborda estos temas.

En Capítulo I hacemos el planteamiento del problema, nos enfrentamos a obras específicas: Robert Gober: *Sin título* (1991); Cindy Sherman: *Sin título #261*, *Sin título #259*, los hermanos Chapman: *Tragic Anatomies. Zygotic acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model.* (1995). Surge la pregunta de que ocurre con la escultura del cuerpo y que elementos interfieren en estas figuraciones contemporáneas. Reconocemos primeramente una visión alterna de la sexualidad que parte de los estudios de género; segundo la influencia de las tecnologías sobre los modos de hacer escultura y finalmente de que manera estos modos de hacer escultura participan dentro del significado de la obra.

En el Capítulo II develamos una inclinación significativa, en estas obras, hacia lo abyecto. Mediante el análisis formal de algunos casos sacamos conclusiones al respecto de lo abyecto y su relación con la monstruosidad, el sexo y la tecnología. La aparición del monstruo se estructura en base a ansiedades e intereses socio-históricos específicos, pero aún más importante se establece una relación entre el ser y el otro, que simultáneamente provoca rechazo y reconocimiento, horror y fascinación. ¿Que vincula al otro monstruoso con la escultura contemporánea? sean estos seres humanos cuyos cuerpos nacieron fallidos y que no encajan dentro de la normatividad –anencefálicos, conjoined twins, o bien creaciones del ser humano donde se muestra su corporeidad

hibrida –ciborgs, mutantes, etc.-; ¿De que manera el reconocimiento de la diferencia ha provocado manifestaciones artísticas de este tipo? Y aún más importante ¿Qué posibilidades ha potenciado este tipo de escultura en el campo de la experimentación y reflexión artística contemporánea? Son pues este tipo de preguntas a las que daremos respuesta en este segundo Capítulo.

Finalmente en el capítulo III hacemos una propuesta escultórica: Love dolls y Los anormales, donde experimentamos con los conceptos manejados en los Capítulos I y II creando una comunidad de personajes que rayan en lo abyecto y monstruoso. Así como también proponemos la utilización de materiales alternativos, que se complementan con la teoría anteriormente enunciada.

CAPITULO I

El cuerpo sexuado en la escultura: planteamientos acerca de la representación del cuerpo a partir de los 90's

La escultura es una disciplina particularmente abierta, que a partir de 1945 ha sufrido cambios drásticos que la han transformado completamente, hasta el punto que engloba términos y conceptos que anteriormente no se conocían, de entre los que podemos mencionar: landscape, performance, landart, video arte, instalación, etc. Como afirma Maderuelo¹, la escultura en los últimos años ha negado muchos de los principios que caracterizaban al género escultórico clásico, y ha tenido que cambiar no sólo en sus formas, sino en materiales, procedimientos y temas, presentándose tan distinta que ya no sabemos si la palabra “escultura”, puede ser capaz de definir todas la manifestaciones que hoy se amparan bajo este término, sin que el mismo pierda su sentido y significado.

Ante este extenso y contradictorio panorama, no podemos detenernos en definir que es o que no es la escultura, ya que cualquier esfuerzo al respecto nos llevaría al fracaso; sin embargo hay que comprender el papel que juega aquello que se ampara bajo su nombre, es decir, atender al sujeto histórico que la define,

¹ Maderuelo Javier, *La pérdida del pedestal*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1994, p. 15-17

decodificar los mensajes que dentro de ella se mueven y que revelan las inquietudes de una época o sociedad determinada.

Amparo Carbonell Tatay define la escultura como:

“...un concepto histórico, pero no históricamente universal que hace que continuamente se esté replanteando. Es una realidad viva y dinámica, sujeta a una permanente confrontación del individuo creador con sus referentes culturales; estando siempre sujeta a novedosas e imprevisibles interrelaciones”².

La escultura es pues, según Amparo, producto del individuo creador y de la sociedad que lo acoge, y se transformará conforme a los cambios surgidos dentro de dicho grupo social. Como veremos más adelante esto ocurre en el caso de la escultura del cuerpo.

Ahora bien -si relacionamos los conceptos de Pareyson³ de la “estética de la formatividad” con el de escultura- llegamos a la conclusión de que escultura es forma, entendiendo esta como organismo, cosa estructurada que engloba pensamientos, medios expresivos, técnicas, realidades físicas que chocan y se interfieren. La escultura tendrá códigos visuales que pueden ser interpretados desde diferentes ópticas. Teniendo presente estos dos conceptos, en este primer capítulo hacemos un análisis de determinadas obras escultóricas, ya que es en ellas donde reconocemos los conceptos que estructuran nuestra propuesta teórica y práctica de la escultura.

² *¿Que es la escultura Hoy?, 1er. congreso Internacional. Nuevos procedimientos escultóricos.* Valencia. Grupo de investigación Nuevos procedimientos escultóricos, 2002, pp. 307

³ Esbozada en una serie de ensayos aparecidos entre 1950 y 1954 en la revista *Filosofía*, la teoría de la normatividad haya su formulación orgánica en *Estética-Teoría Della Formativité*. De *Filosofía*, 1954 (citado por Eco Humberto. *La definición del arte.* Barcelona. Destino. 2005. p.12-15)

1.1. Primeras aproximaciones: Robert Gober, Cindy Sherman y los hermanos Chapman

Las piezas: *Sin título* (1991) de Robert Gober (figura 1.1); *Sin título 263* de la serie *Sex Pictures* de Cindy Sherman (figura 1.2) y *Tragic Anatomies. Zygotic acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model* (1995) de Jake and Dinos Chapman⁴ (figura 1.3); pertenecen al arte de los tardíos ochentas y los principios de los noventas, es en esta época donde se da la reintroducción de la imagen, Brandon Taylor la denomina “un regreso iconográfico”⁵. Consiste en la integración de la imagen y una disminución de lo compositivo, es decir, lo figurativo aparece nuevamente en el trabajo del artista ya sea este video, instalación, escultura o pintura, pero con un nuevo giro de interpretación que obedece a las inquietudes de la época.

De esta manera, el cuerpo surge como el elemento fundamental dentro de este “regreso iconográfico”. El cuerpo era la respuesta a las inquietudes de una época en la que la tecnología y los discursos de la diferencia se convierten en medulares para poder comprender mucho del arte que se hacía en ese momento. Por lo que, estas piezas antes mencionadas son propuestas que descubren, cada una a su manera, una estética que ha caracterizado la representación del cuerpo en la escultura contemporánea a partir de los noventas. Hablan de un cuerpo fragmentado, de un cuerpo hiperreal reconstituido a través de las

⁴ Estos artistas son de nacionalidad Norteamérica a excepción de los hermanos Chapman que son ingleses. Comienzan a ser reconocidos internacionalmente en los ochentas y principios de los noventas.

⁵ Taylor Brandon. *Art Today*, London, Laurence King, 2005, p. 151

formas del sexo (vagina, pene, senos, etc), presentan en su materialidad una sexualidad subversiva que hace alusión a lo más significativo de la sexualidad anatómica y exhibe aquellas estructuras del sexo que se han considerado como “perversas”. De tal manera de que nos damos cuenta que algo sucede con la escultura, con el arte y con nuestra concepción del cuerpo y de la sexualidad.

En el arte contemporáneo la sexualidad es una de las herramientas favoritas de los artistas para subvertir⁶ los valores establecidos por la sociedad ya sean estos morales, éticos o estéticos; por lo que no es extraño encontrarse con lo que denomina Ivan de la Nuez como “herejías posmodernas”⁷: cuerpos reestructurados, cuerpos monstruosos, cuerpos terribles que albergan sexualidades alternas, sexualidades que se oponen a la representación clasicista del cuerpo; si bien es cierto que la historia del arte esta llena de monstruos⁸ (sean estos simbólicos o no) de deformidad, de dolor, de fealdad, de sexo explícito, etc., son muy distintas las circunstancias que están detrás de estas representaciones sexuadas contemporáneas.

Partimos de estas piezas tomando como referencia la afirmación que hace Arnold Hauser al respecto de la obra de arte:

“Las obras de arte son cimas inalcanzables. No vamos a ellas directamente, sino que, más bien, giramos en su entorno. Cada generación las contempla desde diferente perspectiva, sin que

⁶ El término subvertir hace referencia al trastorno, a la perturbación, al desorden hecho principalmente en la moral.

⁷ De la Nuez Ivan, *Los usos paganos*, Lápis, Volumen 16, Número 139/40, 1998, p.89.

⁸ Véase Reyero Carlos, *La belleza imperfecta*, Madrid, Siruela, 2005.

ello quiera decir que el punto de vista posterior sea necesariamente el más adecuado”⁹.

Como Hauser afirma toda perspectiva tiene su momento y nos permitirá conocer y reinterpretar nuestra realidad. Por lo tanto, al cuestionarnos sobre la intencionalidad de estas piezas no tenemos como fin desentrañar una verdad concreta, sino más bien encontrar el punto de partida para problematizar dentro del campo escultórico. Así pues, tenemos en cuenta que todo arte está condicionado por su tiempo y representa la humanidad en la medida en que corresponde a las ideas y aspiraciones, a las necesidades y esperanzas de una situación histórica particular.

Mediante el seguimiento de diferentes obras se ha encontrado que a finales de los ochentas la representación del cuerpo reaparece con una nueva interpretación que obedecerá a diversas circunstancias, las cuales iremos desentrañando conforme avancemos con el texto. En 1991 Gober creó unos fragmentos del cuerpo humano (torsos andróginos, piernas moldeadas en yeso y ceras con pelos naturales incorporados, etc.) que a modo de cadáveres mutilados, situaba en el suelo o colgaba en perpendicular a los muros. El cuerpo se muestra como una entidad compleja, ya no unificada y estructurada, su fragmentación lo convierte en un objeto estructurable que se adapta a las necesidades de su creador, pero principalmente a las necesidades de su tiempo. Estos fragmentos del cuerpo humano con acabado hiperrealista a base de moldes sacados del natural, trabajados con materiales industrializados que semejan la piel humana, se conforman como un hecho que va más allá de lo real.

⁹ Hauser Arnold, *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*. Barcelona, Labor, 1982, pp. 9

La pieza *Sin título* (1991) (ver figura 1.1) nos manifiesta un punto sumamente interesante: la hibridación de las formas del sexo. Se observa un saco que a manera de torso contiene en sus formas un pecho femenino del lado izquierdo y del otro lado a la derecha un pecho masculino cubierto de bellos. Juntos conforman un cuerpo que se reconstituye a partir del fragmento convirtiéndose en un



Figura 1.1: Robert Gober. *Sin título* 1991.
Fuente: G. Cortés José Miguel, *El cuerpo mutilado, la angustia de la muerte en el arte*, Valencia, p. 219.

híbrido sexual. Un cuerpo que en su representación contiene las zonas erógenas exclusivas de ambos sexos. Si bien la obra de Gober es un arte activista solidario con los colectivos de homosexuales y con las minorías marginadas socialmente; su obra también nos lleva a reflexionar sobre los modos contemporáneos de representación del cuerpo y la sexualidad. Esta escultura hace

referencia al cuerpo físico y específicamente a sus formas erógenas, pero también hace alusión a un cuerpo intercambiable y manipulable, que nos remite a lo abyecto postulado por Julia Kristeva¹⁰ y al miedo a la destrucción y a la muerte, como afirma José Miguel Cortés:

“Si en cuanto a la entidad del individuo Gober se muestra ambiguo y maravillado de sus posibilidades, en lo que se refiere a la apariencia física, no tiene dudas de ningún tipo. Un cuerpo

¹⁰ Lo abyecto -lo despreciable, lo vil, lo miserable, lo infame, lo bajo, lo inmoral, lo monstruoso- que amenaza y cuestiona el estado del sujeto. Lo abyecto según palabras de Kristeva es “...aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto.” Véase Kristeva Julia, *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI Editores, 2004, p.11

acéfalo, sin miembros, se mantiene en un difícil equilibrio. La fragilidad corpórea del ser humano, siempre a punto de caer y perderse, llega a adquirir un carácter lúgubre en esta escultura...Fragmentos de un cuerpo vencido, enfermizo y sumido en la caída. Son objetos impregnados de profundos significados personales y emotivos, al tiempo que reflejos de un estado social"¹¹.

Por su parte, en 1992, Sherman crea la serie fotográfica *Sex pictures* donde utiliza muñecas y maniquís que son adquiridos en tiendas de instrumentos médicos, otros más son fabricados de latex. Al colocar estas piezas de diferentes maneras consigue imágenes donde aparecen contorsionados, reconstruidos y contruidos repetidas veces en las más extrañas posiciones. Todas estas imágenes permiten la exploración del cuerpo y el sexo;



Figura 1.2: Cindy Sherman.

Sin título 263, 1991.

Fuente: Cindy Sherman

Rotterdam : Museum Boijmans
Van Beuningen, [1996], p. 124-
123.

convirtiéndose el primero en algo artificial, en objeto de partes intercambiables que nunca es visto en su totalidad.

Sherman reitera la fragmentación del cuerpo en sus órganos sexuales. Su obra *Sin título 263* (ver figura 1.2) retrata fragmentos del cuerpo hechos de latex con bello incrustado en la zona genital, que constituyen un objeto compuesto de dos cuerpos cortados a la altura del muslo, un pubis femenino y uno masculino. Destacan en esta composición, amarrados por un moño y colocados en una tela satinada violeta; mientras son observados por dos rostros ubicados a los costados de la composición, estos

¹¹ G. Cortés José Miguel, *El cuerpo mutilado, la angustia de la muerte en el arte*, Valencia Dirección General de Museos i Bellas Arts, 1996, p. 218

rostros son la imagen del *vouyeur*, la mirada del espectador está presente y da cuenta de la existencia de este híbrido sexual. Sherman declara que al hacer esta serie:

“intentaba diversificar la implicación sexual de las imágenes. Deseaba algunas imágenes que parecieran heterosexuales. Deseaba algunas que parecieran gays, otras que fueran masturbadoras, otras sadomasoquistas. Algunas que se relacionaran con lo excrementicio. Cada uno de ellas podría tener múltiples lecturas (...) Deseaba hacerlas ambiguas para que no se pudiera saber si eso que estaba bajo los genitales de ese hombre, era la nariz de una mujer o de un hombre. El SIDA era también una cuestión a la que quería dirigirme.”¹²

Sherman y Gober se cuestionan acerca del sexo y sus posibilidades; de tal forma que hacen físicas sus preguntas a través del cuerpo, de un cuerpo que es manipulable, compuesto de partes que a manera de módulos pueden ser unidos de acuerdo al criterio del artista.

La representación del sexo en el arte hace alusión de manera inevitable y reiterativa a las zonas erógenas del cuerpo. El crítico Juan Antonio Ramírez¹³ afirma que podría escribirse una *iconografía del sexo* que nos llevaría desde las vulvas y los penes del arte prehistórico hasta la pornografía actual. Por ello nos cuestionamos acerca de los modos de apropiación que la escultura hace del sexo y del cuerpo. La escultura nos hace pensar en el órgano sexual que pertenece a un cuerpo, que es parte de un todo y que a la vez es un fragmento independiente. Un fragmento corpóreo que se ha tornado grotesco y que no se conforma con su simple representación sino que se reconstituye en lo que podemos

¹² G. Cortés José Miguel, p. 192

¹³ Ramírez Juan Antonio, *Corpus Soulus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003, p 293.

llamar un “transgenero”, una especie de trasgresión del género, en un sexo que va más allá del lo considerado como la “norma”, es decir hablamos de un híbrido sexual.



Figura 1.3: Jake and Dinos Chapman. *Tragic Anatomies*, 1995.

Fuente:

http://www.pixelteca.com/poramoralarte/chapman/ch_aceleration_imagenes.html

Otro ejemplo muy claro que también suma otros conceptos como la genética y la medicina, y que se desarrolla muy estrechamente con el cuerpo y

el sexo, es el trabajo que han desarrollado los hermanos Chapman. Estos dos artistas nacidos en Londres trabajan con la violencia física macabra hasta las deformaciones. En *Tragic Anatomies* (1995), suponen la ocurrencia de una catástrofe genética (ver figura 1.3), elaborando un grupo de maniquíes de niños mutilados con genitales obscenos, instalados en un escenario con plantas de plástico y material sintético que funge como una especie de jardín del Edén.

En *Zygotic acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model* (1995) (ver figura 1.4) se muestra un grupo de más de diez niños unidos por el torso, que involucran elementos del marketing y de la producción en serie que no sólo se refleja en el hecho de que cada uno calce tenis Nike del mismo color y modelo, sino, en la clonación de estos personajes que parecieran haber sido producto de un fallido (o muy probablemente intencional) experimento. Esta pieza enfatiza una vez más la utilización de los órganos genitales pero ahora dispuestos de manera distinta, se convierten en

sustitutos de partes del rostro ya que la boca es sustituida por el ano y la nariz por el pene. Entre ellos se penetran y se encuentran inmersos en un juego sexual obsceno, dejan claro una íntima relación con los orificios del cuerpo (boca-ano) y su impacto visual, los orificios del cuerpo son márgenes no deben ser trasgredidos y que al ser representados y exhibidos generan un impacto social en las normas y rituales que hay alrededor de ellos.



Figura 1.4: Jake and Dinos Chapman. *Zygotic acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model*. 1995.

Fuente:

http://www.pixelteca.com/poramoralarte/chapman/ch_aceleration_imagenes.html

Sherman, Gober y los hermanos Chapman nos hablan de un cuerpo que ha dejado de ser una presencia delimitada y estructurada para transformarse en un todo fragmentado, con la capacidad de ser reinventado en su género/sexo a través de sus formas, valiéndose del simulacro, el realismo trastocado en lo siniestro y lo abyecto, lo cual nos hace pensar que ya no es el sexo como sexo sino como género. Estas manifestaciones escultóricas nos hacen pensar que en las representaciones donde se materializa el cuerpo, este ya no es reconocido como unidad sino

como fragmento, inclusive como máquina con piezas intercambiables, concepto que permite manifestar todo tipo de inquietudes corporales e inclusive las inquietudes sexuales abyectas.

1.2 La escultura después de las vanguardias: más allá de lo real

A partir de las vanguardias, el cuerpo deja de ser considerado el tema central de la escultura y surge lo que José Luis Brea¹⁴ llama *objetos inespecíficos*, estos son todos los objetos tridimensionales que se alejan de la figuración, se deslindan de la función representacional y se tienen como referente a sí mismos. Brea los considera parte de la taxonomía que denomina como nuevas “estrategias alegóricas”, misma que engloba al *object trouvé*, al *ready made*, al ensamblaje, al objeto minimalista, etc. Fue hasta finales de 1980 y principios de los noventas cuando la imagen del cuerpo retorna a los círculos internacionales del arte, que como ya señalamos en líneas anteriores Brandon Taylor¹⁵ lo denomina como el regreso de la iconografía o bien de la narrativa.

Según Brandon Taylor al final de los 80's y principios de los 90's se sobrevino un cambio importante en las artes visuales, este fue la reintroducción de la imagen, una imagen entendida desde el punto de vista iconográfico que involucraba cambios en los principios fundantes del arte moderno teniendo sus orígenes principalmente en los mass media y en el cuerpo y por consecuencia el sexo, la raza, la identidad. Dando pie a lo que Taylor denomina como

¹⁴ Brea José Luis. *Nuevas estrategia alegóricas*. Madrid. Tecnos. 1991. pp. 47, 50-51

¹⁵ Taylor Brandon, p. 151

“Posmodernismo feminizado” que consistía en la expresión visual de las minorías tales como feminismos, homosexualidad y lesbianismo donde las experiencias e imágenes del cuerpo se convirtieron en el principal material e incluso el fin mismo de la representación.

Si bien la representación del cuerpo tuvo un gran auge en los años 60's y 70's. Artistas como: Duane Hanson, George Segal, Niki de Saint-Phalle, entre otros lo tenían como tema fundamental en sus obras. No fue sino hasta la década de los 80's que se comienza a conformar una nueva imagen del cuerpo en la escultura, que se constituye no sólo en la manera de representar las formas del cuerpo, sino en las teorías que las soportaban e inclusive en la utilización de materiales industriales con los que fue posible imitar la piel humana e incrustar cabello natural en ella.

De esta manera los artistas comienzan a interesarse profundamente por lo “real”, no solo visto como la reproducción de los objetos que se presentan ante nuestros ojos, sino, como la manera en la cual los objetos se revelan en la realidad. Como se ha dicho “...todavía en los años setenta y ochenta el realismo y el ilusionismo seguían siendo cosas malas”¹⁶, es decir, el artista no debía representar la realidad tal y como se sucede. Corrientes como el arte pop y en mayor medida el hiperrealismo fueron la semilla que dieron paso al realismo y/o el ilusionismo de los 90's. Duane Hanson en los años 50's fue uno de los primeros en utilizar resina poliéster y fibra de vidrio en su trabajo, que pintaba, vestía y calzaba, creando arquetipos de su entorno social: jubilados, turistas, vigilantes de museo, amas de casa, deportistas, etc. En su trabajo *Accidente* (1969) (ver figura 1.5) no solamente representa a

¹⁶ Foster Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, p. 129.



Figura 1.5: Duane Hanson. *Accidente*. 1969
Fuente: Lucie Smith Edward. P. 188

un joven motociclista accidentado y muerto en la calle, la moto que utilizó en esta pieza realmente estaba involucrada en un accidente fatal; con esto Hanson deja las bases para un “realismo

traumático”, término que utiliza Foster para explicar las series fotográficas de Warhol donde repite indefinidamente accidentes de tránsito, la repetición sirve para tamizar lo real entendido como traumático. En este caso el trauma está representado por la muerte y un cuerpo colapsado.

A esto se suma el trabajo del artista norteamericano George Segal que fue uno de los primeros en utilizar moldes del natural. Su trabajo se basó en reproducciones de amigos y conocidos que prestaban sus cuerpos para realizar moldes que eran vaciados en su mayoría en yeso, con los que Segal creaba escenarios que incluían objetos reales que contribuían a enfatizar la naturaleza artificial de las piezas en yeso. Al respecto de esta técnica comenta:

“Terminé haciendo moldes de yeso de gente real. Rodin fue sacado de los círculos de arte parisienses ya que hizo un torso masculino tan realista que fue acusado de haber sacado un molde del natural. El acto de sacar moldes del natural 50 años antes de que yo empecé a trabajar era considerado un acto de herejía, no era permitido hacerlo de ninguna manera. Cuando yo comencé a trabajar con este proceso tuve mis dudas, y durante mucho tiempo continué con ellas. Pero me persuadí de que debía de hacerlo”¹⁷

¹⁷ Entrevista hecha a George Segal entre junio de 1998 y agosto de 1999 por Amber Edwards

Para el escultor ya no es más una falta de ética el utilizar moldes sacados del natural, esto lo ha llevado al extremo del hiperrealismo. Por ejemplo Ron Mueck (Melbourne 1958) y su conocimiento en efectos especiales en cine, le permitió crear las piezas hiperrealistas más cercanas a un cuerpo "real": poros de los que brotan cabellos, ojos humedecidos, piel que parece sonrojada, etc. Con esto su obra da lugar al debate que ha existido siempre en la historia de la escultura occidental, respecto a los parámetros y términos del naturalismo y el realismo. La búsqueda de estas cualidades trajo consigo la idealización del renacimiento donde la belleza física estaba investida con cualidades morales y divinas, donde el material y la técnica escultórica jugaban un papel determinante. Por consiguiente en el trabajo de Mueck existe una tensión entre la materia inerte y la impresión de parecer vivo, lo que hace pensar en el mito de Pigmalión y Galatea, en donde mediante un proceso mágico una forma esculpida tridimensional se convierte en un ser vivo, en una entidad que respira. Mueck nos acerca a este deseo de crear objetos tridimensionales tan cercanos a lo real que pareciera que sus esculturas son en realidad seres vivientes¹⁸.

La exposición Spellbound que presentó en la galería Hayward en 1996, se constituía de una serie de personajes gigantes hechos con resina a los que altera sus dimensiones naturales creando ancianos, hombres obesos, niños, etc., En la pieza *Dead Dad* (1996/1997) (ver figura 1.6). Mueck trabaja con la muerte, un hombre acostado con la boca entreabierta nos hace pensar en la última exhalación de vida. El trabajo de Mueck ha sido convencernos de que sus esculturas son seres vivientes y

¹⁸ Ron Mueck, Herausgeben, Heiner Batian. Hatje Cantz, New York 2003, pp. 29-32

paradójicamente en esta pieza nos presente el cadáver de un padre.

Sin embargo no solo existe una inquietud por reproducir el cuerpo "real", por lo que Hal Foster señala dos acercamientos a lo real, al primero de ellos le llama "aproximación ilusionista a lo real", en esta los artistas sustituyen el cuerpo por objetos relacionados con él, por ejemplo los urinarios que Gober creó en 1987-88 (ver figura 1.7)



Figura 1.6: Ron Mueck.
Dead Dad, 1996/1997
Fuente: Ron Mueck,
Herausgeben, Heiner
Batian. p.21

con una lectura de carácter sexual. Estos son objetos propios para el servicio masculino, de los que obviamente quedaban excluidas

las mujeres, con su colocación evocaban los encuentros y relaciones homosexuales en los servicios públicos. Así, la relación entre el objeto y el cuerpo sexual es muy estrecha, ahí donde el cuerpo ausente se hace presente mediante sus objetos. Como afirmara Lévinas:

“Estos elementos no sirven de símbolos y, en ausencia del objeto, no fuerzan su presencia, pero, por su presencia, insisten sobre su ausencia. Ocupan enteramente su lugar para indicar su alejamiento, como si el objeto representado muriera, se degradara, se desencarnara en su propio reflejo”¹⁹.

¹⁹ Lévinas Emmanuel. *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, transcendencia y altura*. Madrid, Trotta, 2001, p.54.

Así esos urinarios juntos se convierten en la alegoría del sexo, del



cuerpo y sus
fluidos, donde el
objeto va
inevitablemente
unido a ese
cuerpo, al sexo,
de esta manera
“la realidad no
sería solamente
aquello que es,
aquello que ella

Figura 1.7: Robert Gober.
Pair of urinals, 1987
Fuente: Objectives: the
new sculpture, p. 67

se desvela en la verdad, sino también su doble, su sombra, su imagen”²⁰. En este caso los objetos son el doble del cuerpo, representan al cuerpo en su ausencia. Son un medio más para comprender la realidad y van unidos a ella inevitablemente, por lo que podemos considerar al arte como una prótesis, como una extensión a través de la cual también es posible entender el cuerpo. Tanto el hiperrealismo como la sustitución del cuerpo por objetos proyectan una manera cruda de transportar la realidad, mediante una clonación de objetos, baja al cuerpo humano del pedestal al que la escultura de antaño le había asignado y se vuelve orgánico, mundano, débil e imperfecto.

El segundo acercamiento rechaza todo tipo de ilusionismo y cualquier sublimación para evocar lo real en sí mismo, esto es lo que Foster propone como “abject art”, donde el cuerpo es violentado, quebrantado, reconstituido, herido, etc. Con las propias palabras de Kristeva:

²⁰ *Op. cit.*, p.52.

“La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonrío, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda”²¹.

En general se representan situaciones de insatisfacción respecto al



Figura 1.8. John Miller,
Untitled, 1988
Fuente: Taylor Brandon.
Art Today, p. 166

modelo establecido de cultura. Perturba un sistema, un orden, no respeta los límites en ningún sentido, y en el arte contemporáneo acompaña casi siempre al cuerpo. Un ejemplo de

ello es el trabajo de John Miller en *Untitled* (1988) (ver figura 1.8) en el que podemos observar un objeto que representa a un pila de excremento, prácticamente el artista nos hace reconocer al cuerpo –ya sea este humano o inclusive animal- en lo que socialmente ha sido considerado como lo más impuro y sucio del mismo. Como la propia Kristeva lo afirma la ausencia de limpieza o de salud no es lo abyecto, es decir, el objeto no es en si mismo abyecto, sino es aquello que perturba la identidad o el orden de un sistema establecido. Con la pieza de Miller nos conectamos al asco que sentimos por lo sucio, con aquello que ha sido expulsado del cuerpo, que se encuentra ya fuera de los límites de nuestro cuerpo y que la vida apenas soporta.

Otro ejemplo de abyección, pero llevado al campo de lo femenino, es el trabajo de Kiki Smith (Nuremberg 1954), su obra está íntimamente ligada con el discurso feminista, el cuerpo, la religión y las tradiciones decorativas de culturas no occidentales. Smith

²¹ Kristeva Julia, *Poderes de la perversión*, , México, Siglo XXI, 2004, p. 11

comenzó a explorar el cuerpo a través de libros de anatomía médica trabajando con conceptos como lo interno y lo externo, lo público y lo privado. Al preguntarle sobre qué le significa el cuerpo responde:

“...para mi es una forma de examinar la vida, la vida a través del cuerpo, que significa personalmente para ti y en contexto social, como paisaje, localización, lugar para reflexionar sobre otros aspectos. El cuerpo no sólo a nivel anatómico, sino para hablar de otras cosas”²².

En la pieza *Pee Body* (ver figura 1.9) Smith trabaja con los orificios



Fig. 1.9.- Kiki Smith, *Pee Body*, 1992.

Fuente: Flynn Tom. El cuerpo en la escultura, p.10

y secreciones del cuerpo femenino, una mujer en cuclillas observa salir de su ano cuentas de vidrio haciendo alusión a la salida de secreciones del cuerpo; de tal manera que hace énfasis en lo innombrable del cuerpo en aquello que se ha considerado como inmoral,

tenebroso o sucio. A través de la abyección nos conectamos directamente con el cuerpo, el fluido, la carne expuesta, nos conecta con lo más ancestral de nuestros cuerpos.

El trabajo de los artistas que hemos analizado hasta el momento, coincide en fechas y geográficamente, su obra fue realizada principalmente en Estados Unidos y en Europa. No podemos decir con toda certeza que su trabajo se acerque demasiado a la “realidad” orgánica de los cuerpos, sin embargo podemos decir que experimenta con ella. El hiperrealismo es utilizado como herramienta para crear una “realidad alterna”, que si bien es cierto

²² Lápiz 139/40, Año XVII, España, 1998, *Un mundo natural*, Mercedes Vicente, p. 67.

sobrepasa muchos de los límites que imponen nuestros cuerpos físicos, cuestiona muchas de las convenciones en las que se mueve, se percibe y se vive el cuerpo. Aunado a esto los artistas han explorado con los objetos que se relacionan directamente con la realidad orgánica y sexual de los cuerpos, los objetos son reconocidos acertadamente como una prótesis o extensión de los mismos. Su presencia está incluso en su ausencia. Como lo afirma, Lévinas el procedimiento más elemental del arte consiste en sustituir un objeto por su imagen, y de esta manera la relación que mantenemos con lo real será neutralizada por esta imagen y el mundo real queda entre paréntesis, entre comillas, lo que se da es la semejanza con lo real²³.

Probablemente esta fijación por lo real sea un síntoma más de nuestra época, Jean Baudrillard plantea que todo se debe a la alienación de las imágenes y de la información, a un mundo que se ve influenciado no sólo por la avasalladora maquinaria de los mass media (medios de masivos comunicación) sino por el creciente flujo de las innovaciones tecnológicas en la vida cotidiana. Luz María Sepúlveda afirma:

“Uno de los irremediables fines a los que nos vemos arrojados a partir de la creciente revolución de las tecnologías de la comunicación, la información y la reproducción, es la descorporalización”²⁴

Con este último término Sepúlveda se refiere por un lado a la miniaturización de los objetos, artefactos, distancias y productos en general que se ofrecen para ser consumidos, y por otro lado, poco a poco se pierde la necesidad de tener un cuerpo físico presente

²³ Lévinas Emmanuel, p.47.

²⁴ Sepúlveda Luz María, *La utopía de los seres posthumanos*, México, Df. Fondo editorial tierra adentro, 2004, p. 12

para llevar a cabo la mayoría de las actividades sociales, políticas y culturales de la vida cotidiana.

Baudrillard afirma que vivimos en una época obscena que no ha hecho más que dejarnos la incertidumbre de existir y por consecuencia de demostrar nuestra existencia y de esta manera todas nuestras actividades no tienen otro sentido que este. Baudrillard ²⁵ ejemplifica esto con una exposición hiperrealista a la que asistió en donde concluye que no había más que ver, todo estaba ya presente, no había insinuaciones, ni ecuaciones que resolver. Se puede afirmar entonces que esta vuelta a lo real no tiene más objetivo que hacerse presente y evidenciar nuestra existencia bajo lo sexual y la obviedad, así mediante la técnica el artista elimina todo intento de adivinación. Si bien la perspectiva de Baudrillard es un tanto fatalista, no consideramos que el único fin de la escultura hiperrealista sea afirmarse en sí misma, la escultura contemporánea responde y cuestiona muchas de las circunstancias en las que se desenvuelven nuestros cuerpos y nuestra existencia como masa y como individuos. Por otro lado coincidimos con el autor en que vivimos en un mundo de excesos, en donde las cosas superan su esencia y todo ha sido llevado más allá de sus límites, la vuelta de lo real al arte nos lleva a este punto, a un éxtasis permanente donde pasamos de lo social a la masa, del cuerpo a la obesidad, del sexo a la obscenidad, de la violencia al terror, de la información a la simulación y añadiríamos de lo real a lo hiperreal, del género al transgénero (término que se tratará ampliamente en le Capítulo II)

La representación del cuerpo en la escultura está unida al cuerpo “real”, ya sea interpretado de acuerdo a sus formas fidedignas

²⁵ Baudrillard Jean. *El otro por si mismo*, Barcelona, Anagrama, 2001, pp. 26-29

como lo hace el hiperrealismo, reconocido a través de los objetos que se relacionan con él o bien reinterpretándolo a través de su reconstrucción como lo hace el arte abyecto. La escultura ha cumplido a lo largo de la historia un papel fundamental en el conocimiento del cuerpo y su representación. Por consiguiente los medios y procesos a través de los cuales se hacen posibles dichas representaciones, serán determinantes para comprender sus fines. Paradójicamente, con el advenimiento de los materiales industrializados los artistas ya no tienen como objetivo principal reproducir las formas exactas del cuerpo -aunque con el hiperrealismo así lo pareciera- lo que buscan ahora los artistas es explorar un cuerpo social, un cuerpo sexual, un cuerpo que siente, un cuerpo que no es idealizado sino más bien humano.

1.3 Hacia una iconografía del sexo

La sexualidad, en las últimas décadas es un tema que ha preocupado profundamente a las sociedades occidentales en general. Se ha convertido en foco fundamental al momento de establecer relaciones con las representaciones del cuerpo. Esta preocupación se da con mucha mayor fuerza a partir de los años 70's con los movimientos gay/lésbico, el feminismo y la denuncia social. Surgen teorías que han sido fundantes como la teoría Queer o los estudios de género, teorías que plantean el reconocimiento de la diferencia y que critican las formas de pensar del dualismo cartesiano²⁶, dando lugar a lo que se conoce como arte de género

²⁶ El dualismo cartesiano plantea una serie de pares u opuestos que se han convertido en el principio de inteligibilidad del mundo. Dualismos como: masculino/femenino, cuerpo/mente, natural/artificial han sido los modelos que han servido de base para explicar y comprender el

que involucra las manifestaciones artísticas que manejan conceptos como feminismo, homosexualidad, lesbianismo, transexualidad, etc. Los artistas tenían como finalidad dar voz a las minorías sociales haciendo público sus modos de vida. Con esto no podemos decir que el sexo no estuviera presente en todo momento en el arte, sin embargo el arte contemporáneo aborda al sexo de tal manera que está ligado íntimamente a los cuerpos, a sus zonas erógenas, a objetos (fetichismo) y a la pornografía.

Tener un concepto de sexo es muy importante para comprender en que sentido este se ve manifestado en el arte, y tal vez las razones por las cuales es utilizado tan frecuentemente en nuestra época. Judith Butler²⁷ aclara que los cuerpos²⁸ no existen antes de que estén marcados por el género, por lo tanto los cuerpos son el sitio donde el sexo toma sentido y por consiguiente las representaciones del cuerpo estarán marcadas por él. Butler lo define como lo natural en los cuerpos, entendiendo a lo natural como aquello que no forma parte, en todo sentido de una construcción del hombre, es decir, lo natural es aquello que se encuentra fuera de la mano del hombre, aquello que no ha sido elaborado por el hombre. Esto con la finalidad de contraponer al sexo como lo natural y al género como lo artificial. En consecuencia, el género es ya una construcción social, constituido por las significaciones sociales que asume el sexo, el sexo queda

mundo. Véase Grosz Elizabeth. *Volatile bodies. Toward a corporeal feminism*. Indiana. Indiana University Press.1994. pp. 6-7

²⁷ Butler Judith, *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp.13-14

²⁸ No podemos hablar de cuerpo sino de cuerpos, el cuerpo encarna significaciones distintas a niveles distintos, al menos en cuestión de sexo-género no podemos hablar de un solo género, por lo menos hablaríamos de dos. los cuerpos son construcciones desde diferentes tomas de posición, los cuerpos son construcciones determinadas socialmente entre muchos otros factores.

reemplazado por las significaciones sociales que acepta; el sexo queda desplazado y emerge el género como el término que absorbe y desplaza al sexo. Así pues el sexo se postularía como anterior a la construcción, como anterior al género.

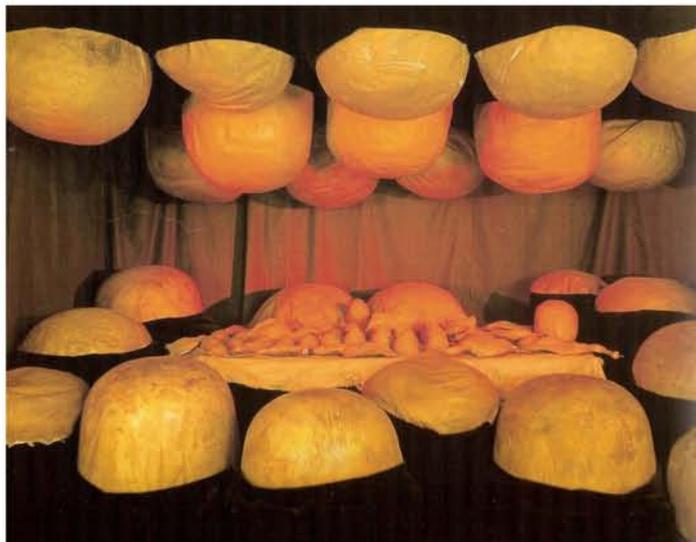
Para Elizabeth Grosz sexo y género son prácticamente lo mismo, coincide con Butler en que todas las complejidades del sujeto -ya sean estas de índole social, mental, sexual etc.- pueden ser entendidas a través de su cuerpo. Por consiguiente el cuerpo es esa superficie de inscripción donde se manifiestan las subjetividades del individuo y donde se pueden encontrar muchas de las respuestas a las mismas. Al ser la escultura el medio más recurrido para representar al cuerpo humano, será inevitable que lo relacionemos con el sexo y por consecuencia al hablar de sexo involucraremos directamente a los cuerpos, órganos, placeres, objetos. Consideramos que el concepto de Grosz sobre el sexo es uno de los más adecuados para este trabajo de investigación, su definición es clara y aborda todas las particularidades del mismo, por lo que, la analizaremos parte por parte:

“Como concepto la sexualidad es incapaz de ser contenida, se niega a estar dentro de regiones predestinadas, cruza límites de zonas que aparentemente no son las suyas. Como vehículo infesta todas las otras áreas de las estructuras del deseo. Se deja ver incluso donde el deseo no existe...²⁹”

El arte feminista, como se le ha denominado, ha explorado las formas, convenciones, posturas y materiales que a lo largo de la historia han sido relacionados con el cuerpo femenino. Las artistas feministas buscaron arduamente una iconografía para representar lo femenino, apoyadas en textos feministas que tiene como base al

²⁹ Grosz Elizabeth. *Volatile bodies. Toward a corporeal feminism*. Indiana. Indiana University Press.1994. pp. VIII-IX

psicoanálisis; encontraron los medios para plasmar esa sexualidad o género femenino a través de formas impensables que se reflejo hasta en la utilización de materiales específicos como los textiles. Louise Bourgeois se ha dedicado a explorar ese mundo femenino mediante sus instalaciones y esculturas, en *La destrucción del padre* (1974) (ver figura 1.10) Bourgeois nos ofrece una especie de recinto-útero conformado por protuberancias a manera de capullos o esferas rojas que crecían hacia el espectador de manera amenazante, formas que son atribuidas al cuerpo femenino, Bourgeois interpreta en esta instalación el espacio interno de la mujer que devora al hombre, al padre infiel que engañaba a la



madre de la artista. La sexualidad se ve expuesta en la obra de Bourgeois no de manera explícita, sino, velada. Ahí donde hay un espacio, de

Figura 1.10: Louise Bourgeois. *La destrucción del padre*, 1974.
Fuente: Store Robert, Louise Bourgeois, p. 38

manera “informe” estará la mujer y su rol social en un mundo dominado por hombres.

Continuamos con la definición de Grosz:

“...El sexo siempre busca más de lo que necesita, realiza acciones excesivas y puede extraer de cualquier objeto una fantasía, cualquier número de sujetos y combinaciones de sus órganos dentro de sus circuitos de placer...”³⁰

³⁰ *Ibidem*

La obra *Oh! Charley Charley, Charley* (1992) (ver figura 1.11) de



Fig. 1.11.- Charles Ray. *Oh! Charley Charley, Charley* (1992)

Fuente: Guasch Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo Multicultural*, p. 515

Charles Ray consiste en una instalación hiperrealista, en la que Ray creó ocho moldes de su cuerpo de tal manera que se clona. Haciéndose el amor así mismo de ocho maneras distintas el

artista hace de la escultura la herramienta que posibilita una sexualidad obscena y excesiva. El trabajo hiperrealista con el cuerpo lleva el ilusionismo al borde de lo real, de tal manera que como afirma Baudrillard es un ritual de transparencia, un simulacro de lo real, simulación de una presencia tangible.

La sexualidad en el arte experimenta con esos excesos que Grosz describe, el arte contemporáneo ha hecho de lo pornografía una de sus mejores aliadas y se crea en ella para producir sus creaciones. Consideramos que esto no es más que un síntoma de una época que tiende al exceso, que ha cruzado los límites y no se conforma con poco.

La sexualidad absorbe no solamente a lo que reconocemos como sexuado: órganos, cuerpos, sino que se traduce también en los objetos, al ser estos una extensión del cuerpo se ven involucrados en fantasías y discursos alternos, tal es el caso de la pieza *Vela* (1991) (ver figura 1.12) de Robert Gober. Esta pieza no es más que una asociación del objeto con el cuerpo, una vela funge a manera de pene y el bello pubico la identifica como tal. El artista llena de significado sexual a un objeto que no lo tenía, el sexo hace de este

una fantasía, lo invade y lo incluye dentro de los circuitos del placer.

Siguiendo la definición de Grosz:

“...Como un elemento determinante del cuerpo, como una sexualidad específica infecta todas las actividades de los sexos, sirviendo de base a nuestro entendimiento del mundo más allá del dominio de las relaciones sexuales o de relaciones concretas de una diferencia sexual construida. Nuestras concepciones de la realidad, el conocimiento, la verdad, la política, lo étnico y la estética todos son efectos de un cuerpo sexuado específico –a lo largo de nuestra historia usualmente masculina- y todos son de esta manera implicados en estructuras de poder que ha sido descrita por el feminismo como patriarcal, las estructuras que gobiernan las relaciones entre los sexos”³¹.

Como bien lo describe Grosz la sexualidad es parte de la vida individual y en sociedad, todas nuestras actividades son tocadas por ella. También incluye nuestros modos de pensar, de comprender la realidad y de interpretar y vivir el cuerpo. Al reconocer esto comprendemos porque mucho del arte contemporáneo ha hecho del sexo su tema preferido.

Cuando Lynda Nead examina el desnudo femenino lo hace con la intención de acceder a cuestiones que tienen que ver con el cuerpo de la mujer y su valor cultural. A través de las representaciones del cuerpo Lynda plantea la existencia de un cuerpo enmarcado, de un cuerpo limitado que es el reflejo o metáfora del valor y la significatividad del arte masculino, según esto el desnudo femenino ha sido el medio de contener la feminidad y su sexualidad. El trabajo de Nead aborda una de las representaciones más importantes en el arte “el desnudo femenino” para problematizar acerca de las regulaciones del cuerpo femenino en una cultura

³¹ *Ibidem*

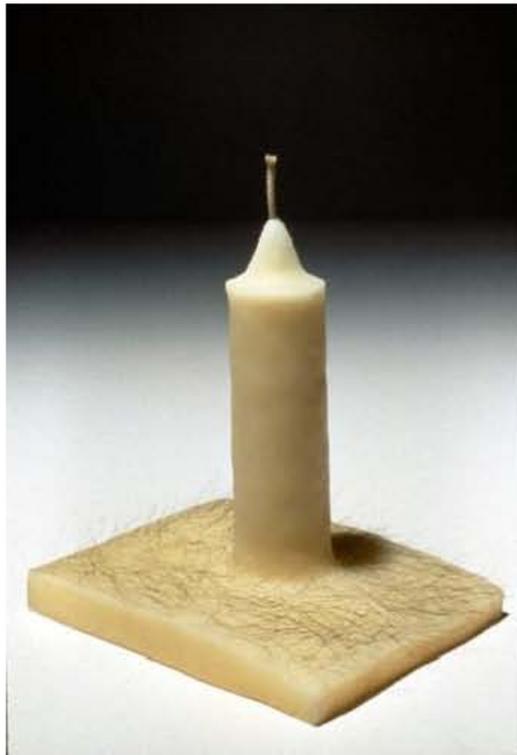


Figura 1.12. Robert Gober, *Vela*, 1991,

Fuente:

<http://www.uni-hamburg.de/Wiss/FB/09/KunstgeS/arch/wachs.htm>

patriarcal occidental, así como Grosz lo indica la sexualidad infecta todas las actividades del individuo y obviamente al arte, que se ve trastocado en sus representaciones por todas estas circunstancias en las relaciones de los sexos.

El desdoblamiento femenino -según Nead- explica la percepción que los hombres y las propias mujeres tienen del cuerpo femenino, la manera

en como el hombre lo ha representado ha marcado a lo largo de la historia el modo en como nos identificamos con la imagen de la mujer. Las representaciones son pues producto de una sexualidad que diferencia las percepciones que tiene tanto el sexo masculino como el femenino de su propio cuerpo. Las imágenes son textos a través de los cuales conocemos las construcciones sociales que soportan las estructuras del sexo y el cuerpo.

Textos trasgresores como el *Manifiesto-contrasexual* de Beatriz Preciado nos ofrecen nuevas visiones del sexo y el cuerpo.

Preciado proclama mediante la contra-sexualidad³² la abolición de

³² Como afirma Preciado en su *Manifiesto contra-sexual*, la contra-sexualidad es principalmente un análisis crítico de la diferencia de género y sexo, análisis investido por una muy interesante diversidad de postulados que subvierten la concepción heterocentrada de la sexualidad y por consiguiente del género. Proclama también los principios de la sociedad contra-sexual y propone un formato para un contrato contra-sexual, lo que hace muy completo e interesante el desarrollo del texto.

la diferencia de género y sexo establecida por un pensamiento heterocentrado (heterosexual con tendencias masculinistas). La contra-sexualidad dispone que el sexo y la sexualidad (y no solamente el género) deben comprenderse como tecnologías socio-políticas complejas:

“La identidad sexual no es la expresión discursiva de la carne, sino un efecto de re-inscripción de las prácticas de género en el cuerpo. El género no es simplemente preformativo (es decir, un efecto de las prácticas culturales lingüístico-discursivas). El género es ante todo prostético, es decir, no se da sino en la materialidad de los cuerpos. Es puramente construido y al mismo tiempo enteramente orgánico... El género podría resultar una tecnología sofisticada que fabrica cuerpos sexuales³³”.

Preciado insiste en que todo es una construcción social, cuerpo, sexo género obedecen a intereses de grupo, de hecho en su manifiesto proclama la libertad de elección de ejercer el sexo-género que convenga al individuo independientemente de su anatomía. Preciado coincide con Grosz y Butler, primeramente, en que el sexo involucrará a los cuerpos directamente y tendrá que ver con sus órganos, objetos, prácticas, representaciones, etc.; y segundo ya sea que hablemos de sexo o género este se deberá a una construcción social.

Estas definiciones amplifican aún más nuestro concepto de sexualidad y la relación que tiene esta con el cuerpo, lo que da pie a que nos hagamos la siguiente pregunta ¿Qué elementos visuales se ven implicados en las representaciones del sexo en la escultura? Principalmente un cuerpo desnudo -aunque como veremos más adelante no es una constante- que se encuentra muy vinculado al erotismo y en consecuencia al sexo, los seres humanos han hecho de esta actividad sexual una actividad erótica.

³³ Preciado Beatriz, *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Opera prima, 2002, p. 25

El hecho de quitarse la ropa implica la apertura del cuerpo, Bataille considera que el desnudo es un vínculo fundamental que tienen los cuerpos con el sexo, la vida e incluso la muerte:

“La desnudez se opone al estado cerrado, es decir, al estado de la existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela un ir en pos de una continuidad posible del ser, más allá del repliegue sobre sí. Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan un sentimiento de obscenidad.”³⁴.

La desnudez es un estado abierto donde los cuerpos se ofrecen vulnerables a toda circunstancia, a todo secreto. Es una continuidad como lo explica el Autor, el cuerpo desnudo se conecta a otros cuerpos y da seguimiento a la vida que no solamente se da en la reproducción sino que pone en contacto la interioridad de esos cuerpos, su vida interna, el propio *ser*.

A lo largo de la historia del arte, el desnudo no ha sido solo un tema de la escultura sino una forma de arte, como afirma Kenneth Clark, en la que el cuerpo no es imitado sino perfeccionado, de modo tal que se nos presenta como un cuerpo reformado. Sin embargo, en el arte contemporáneo el desnudo se ofrece ya no como el medio para idealizar el cuerpo, es vuelto dócil, vulnerable, transformable. El desnudo ya no es más sino el medio, el conducto o la puerta a través de la cual tenemos contacto con nuestras debilidades, los miedos más profundos, los deseos inconfesables y lo orgánico del cuerpo. El desnudo se muestra como una realidad “cruda” que raya en lo obsceno e inclusive en lo pornográfico. La obscenidad -como bien la describe Bataille- es sinónimo de perturbación, altera el estado de los cuerpos que se supone se encuentran en equilibrio, desata el exceso y se pierde entre sus

³⁴ Bataille Georges, *El erotismo*, México, Tusquets, 2005, p. 22

laberintos. Por ello no es de extrañar que encontremos en el arte contemporáneo una mezcla de obscenidad, pornografía y sexo, ingredientes que no pueden faltar en un arte que ha trasgredido los límites "morales". El arte y la pornografía están capturados en un ciclo de definición recíproco, en el que cada uno depende del otro para tener su significado, significación y estatuto.



Figura 1.13: Charles Ray.

Male Mannequin, 1990.

Fibra de vidrio.

Fuente:

http://www.donaldyoung.com/ray/ray_2.html

Situémonos ante la pieza *Male mannequin* (1990) de Charles Ray (ver figura 1.13) en la que se apropia de maniqués comerciales a los que añade una reproducción de su rostro y de sus genitales. En este alude a realidades de orden artificial, íntimamente relacionadas con su propio cuerpo. Trabaja con el maniquí como si fuera él mismo exhibiéndose desnudo, vulnerable y

continuo. Sus genitales están expuestos ante la mirada de espectador. Este último funge como uno de los actores fundamentales en la pornografía: el *vouyeur*.

Los artistas exponen el cuerpo desnudo y dan preponderancia a los genitales y las zonas erógenas. Estos son los referentes principales para exhibir un cuerpo sexual. Arte y pornografía están unidos inevitablemente, se podría inclusive decir que existe un arte pornográfico. Lynda Nead afirma que es posible excitarse ante una obra de arte, pero sería culturalmente incorrecto y si se llegara a

producir dicha excitación sería una trasgresión y desviación de las normas de la contemplación. De tal manera que ante la pornografía o el arte la respuesta del espectador debe ser dada en relación al contexto en el que se encuentra. Por lo que la autora afirma que nuestra repuesta ante la imagen pornográfica no dependerá directamente de la imagen sino de nuestro adiestramiento social. El arte al introducir al sexo en la esfera pública lo exhibe al igual que la pornografía, pero su calidad de "obra de arte" lo transforma en un bien público legítimo de tal manera que la galería o el museo se convierte en espacio apropiado para el consumo de estos objetos. El arte que "habla" de sexo se apropia de las zonas erógenas del cuerpo en uno u otro sentido. Son exhibidas como lo más relevante de la obra, simbólicamente determina si un cuerpo pertenece a un género u otro e inclusive nos informa si esta "norma" anatómica ha sido trasgredida y nos encontramos ante un cuerpo andrógino. Esto se da con mucha mayor fuerza en la escultura, los escultores reinterpretan las formas del sexo o simplemente las colocan ahí, dando un sentido sexual a cuerpos y objetos; enfatizan las zonas erógenas (siendo las más recurridos los orificios del cuerpo) al igual que lo hacen en los films pornográficos, hay un enfoque, un encuadre en las zonas visualmente más erógenas, hay una apropiación de los órganos genitales: lo femenino es sintetizado en los senos y la vagina, lo masculino en lo fálico. Pero el sexo no solamente es representado a través de los cuerpos, este toca muchas otras áreas de las estructuras del deseo y es aludido de muchas otras maneras -aunque siempre volvemos inevitablemente al cuerpo-. Por ejemplo en la pieza de Barbier (ver figura 1.14) el sexo es sugerido mediante un ademán hecho con las manos, no podemos dejar de señalar que una vez más se hace alusión a los genitales característicos de un cuerpo masculino y



Figura 1.14.- Gilles Barbier. *Alouette* 2001

Fuente:

<http://www.documentsdartistes.org/artistes/barbier/reprou3-9.html>

femenino. La pieza del artista es explícita, no hace más que reinterpretar al sexo mediante la mímica.

Un caso interesante es cuando el sexo es referido a través

de objetos. El artista enajena objetos cotidianos de tal manera que pueden sustituir alguna parte del cuerpo o al cuerpo mismo, estos objetos tienen una fuerte carga simbólica-social lo que les permite relacionarse estrechamente con ese cuerpo, sustituirlo o bien simular su presencia. A esto Foster le llama –como analizamos en el apartado anterior- aproximación ilusionista. Esta aproximación ilusionista tiene una fuerte vinculación con el fetichismo. A finales del siglo XIX Krafft-Ebing, Bidet y Freud emplearon el término fetiche para describir objetos que poseen un poder sexual que puede competir con, o eclipsar, el poder del cuerpo humano³⁵. Kraft caracteriza al fetiche del siguiente modo:

“Por fetiche suele entenderse objeto de objetos, y hasta meras cualidades de objetos que, gracias a su relación de asociación con una representación de conjunto o una personalidad total que provocan sentimientos vivos o un interés considerable, constituyen una especie de hechizo o encantamiento (...), “impresión” que recibe del individuo su carácter definitivo. Se denomina fetichismo a la apreciación individual del fetiche,

³⁵ R. Krafft-Ebing, *Psicopatía sexuales*, Paría, Payot, 1963, p. 29 (citado por Echavarren Roberto, *Arte andrógino*, Buenos Aires, Colihue, 1998, p.24).

llevada hasta la exaltación por una personalidad afectada por el objeto”.

Los objetos son afectados por cualidades que el artista reconoce en ellos y que son identificables por un número de individuos. Así, hay fetiches que son reconocidos por toda una sociedad o bien objetos que tienen características sexuales-emocionales reconocibles por un solo individuo. Los artistas se valen, pues, de esta circunstancia y la explotan visualmente de tal manera que el espectador reconoce y se identifica con el objeto en cuestión.

El urinario ha sido identificado como el objeto propio de utilización masculina, diversos artistas lo han intervenido y reinterpretado. En la exposición: *transgénicas Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo* (1999) ³⁶, artistas españoles exploraron en su trabajo cuestiones de género, otredad y diferencia, donde crearon una imaginería e iconografía que cuestionaba los códigos y estándares de una sociedad heterosexual, teniendo como fundamento al activismo gay y feminista, estudios lésbicos y transexuales, en otras palabras tenían sus raíces en la teoría Queer. *Transgénicas* incluía manifestaciones plásticas –escultura, fotografía, instalación, dibujos, collages, performance, etc.- hechas por jóvenes artistas que proponían distintos puntos de reflexión acerca de estos temas en sus trabajos.

La pieza *Autorretrato con barba* (1994) (ver figura 1.15) de Txaro Fontalba ilustra la relación objeto-sexo a la que nos referimos. En esta escultura hecha de goma espuma, piel de vaca y un urinario, el artista se representa así mismo a través del objeto más recurrido dentro del activismo gay: el urinario. El objeto lo identifica como

³⁶ *Transgénicas, Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte contemporáneo español*, Diputación Floral de Gipuzkoa, Kulturunea, 1999.



Figura 1.15 Txaró Fontalba. *Autorretrato con barba*, 1994.

Fuente: Transgénicas, *Transgénicas, Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte contemporáneo español*, p. 166.

pertenece al sexo masculino, es decir, Fontalba se retrata como urinario, como objeto receptor de la masculinidad, como si la actividad de orinar albergara la esencia de lo masculino. Recubierto por goma espuma el urinario semeja la textura del rostro, fungiendo como barba un

trozo de piel de vaca.

La imagineria del sexo en el arte es producto de las inquietudes de una sociedad y época determinadas, los movimientos sociales que se suceden alrededor y en base al sexo nos permiten comprender muchas de estas manifestaciones en el arte, no hay duda de que el vinculo más importante para comprender estos hechos artísticos es el cuerpo, un cuerpo que es sexual y que se encuentra en una lucha constante entre lo prohibido y lo lícito. A partir de los movimientos feministas, gay, la pandemia del SIDA, etc, la sociedad se ha enfrentado con un mundo plural donde se manifiestan diversos géneros o sexualidades. Particularmente la escultura no sólo da testimonio de esta diferencia, sino que la lleva un paso más allá de lo que pudiera ser permisible socialmente e inclusive de lo que pudiera ser posible corporalmente, como hemos visto a lo largo de este tema la escultura permite un cuerpo reconstituido, un cuerpo dócil, un cuerpo múltiple, un cuerpo mutilado o bien un cuerpo ausente. De tal manera que sexo y cuerpo estarán siempre vinculados.

1.4 El cuerpo fragmentado en la escultura: laboratorio de subjetividades

No debemos olvidar, que la historia de la escultura es también la historia del cuerpo; Read³⁷, afirma, que por lo menos nueve décimas partes de la escultura alguna vez realizada, está dedicada a la representación del cuerpo humano, lo que ha llevado al espectador a establecer una asociación convencional entre la escultura y el cuerpo. La historia de las representaciones tridimensionales del cuerpo, forma parte de una historia más amplia de las actitudes sobre la corporeidad o la dimensión corporal de la existencia, es decir, las representaciones que una sociedad determinada haga del cuerpo, traerá consigo una forma de percibir el mundo y aún más importante, figurará la manera en como se viven los cuerpos.

El cuerpo es una categoría histórica y cultural cambiante con tensiones sociales, políticas y económicas. Las producciones artísticas en relación al cuerpo, se relacionaran primeramente a nivel cultural: el ser humano al representar un cuerpo le asigna un determinado simbolismo o posición dentro de la sociedad. Dicha representación permitirá al individuo conocer su posición frente a la naturaleza y al resto de los hombres a través de un sistema de símbolos visuales, generando una imagen del cuerpo que nos permite reconocer el cuerpo carnal.

La obra *Aaaaah!* (2001) de Gilles Barbier (ver figura 1.16) es una instalación hiperrealista en la que se encuentra un individuo acostado en una especie de cama. Los órganos del hombre salen

³⁷ Read Herbert. *El arte de la escultura*. Argentina, Eme, 1994, p.47

de su cuerpo manifestando una exclamación de alivio –aaaaah!- la piel, los músculos y los huesos dejan de ser la cárcel de los órganos vitales (estómago, intestino, riñones, la uretra, etc.) y flotan sobre el personaje suspendidos por hilos de los que también penden pequeños textos como: “demasiada interdependencia”, “Bye....bye”, “estamos demasiado los unos sobre los otros”...etc. Cada órgano alcanza su independencia e irónicamente hacen una exclamación de alivio al sentirse liberados de la cárcel de la carne. Barbier no solamente irónico al proclamar la autonomía de los órganos vitales del cuerpo, hace referencia a un área del conocimiento que ha influido enormemente en nuestro reconocimiento del cuerpo: la medicina.



Figura 1.16. Gilles Barbier, *Aaaaah.* 2001

Fuente:

<http://www.documentsdar-tistes.org/artistes/barbier/repro3-9.html>

El cuerpo es visto como una unidad que en su interior tiene órganos que funcionan de tal manera que permiten la vida del ser humano. El cuerpo es entendido como un mecanismo en el cual sus partes se interconectan y funcionan de acuerdo a leyes y comportamientos biológicos. Barbier rompe con estas reglas y reclama la individualidad de las partes de un cuerpo. Una vez más el cuerpo se hace fragmento, es una especie de rompecabezas y cada pieza hace alusión a esa unidad corporal.

Las figuraciones del cuerpo son parte de un estado social, de una definición de la persona. El cuerpo –como asevera David Le breton³⁸- es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo, aunque parece algo evidente, nada es más inaprensible que él. Nunca es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural. El hecho de que en una pieza como la de Barbier identifiquemos a un cuerpo constituido de órganos que se interconectan unos con otros y que permiten el funcionamiento de un todo, obedece no solamente al conocimiento científico sino a la manera en como sociedad e individualmente hemos asimilado este conocimiento. De manera tal que esta pieza se suma –con un tono irónico- al concepto de cuerpo que será siempre discutible y diverso.

El cuerpo ha sido representado y trabajado de maneras distintas en la escultura. A partir de Rodin la representación del cuerpo deja de ser clasicista y se descubre como un cuerpo inacabado, que no seguía normas en su construcción, un cuerpo que ya no pretendía ser fidedigno a la realidad pero que no deja de evocarla. La obra ya no esta sujeta a un sistema narrativo, es decir, la escultura ya no ilustra un texto literario. El trabajo con el material se hace expresivo, de tal manera que como afirma Rosalind Krauss³⁹ el trabajo de Rodin nos obliga a reconocerlo como resultado de un proceso. Reconocemos las marcas de la herramienta, de la mano y del proceso de fundido en bronce, en consecuencia el significado no se encuentra detrás de la obra sino que se produce en la experiencia. La forma cambia y con ella los materiales y procesos que la hacen posible, como más adelante analizaremos la escultura

³⁸ Le Breton David. *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002, pp. 13-14

³⁹ Krauss Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid Akal, 2002, p. 38-39

contemporánea se caracteriza por la utilización de materiales industrializados que permiten una reproducción hiperrealista del cuerpo.

Hemos reconocido a lo largo de este capítulo que el cuerpo ha dejado de ser idealizado y se ha vuelto hacia su “humanidad”, la humanidad no solamente entendida como lo carnal de nuestros cuerpos, los fluidos y sus realidades sexuales, sino también como un cuerpo tecnológico, un cuerpo que se ve influenciado por lo que ocurre con la técnica del hombre.

Con el advenimiento del modelo mecanicista, con los avances tecnológicos de nuestra época; el cuerpo es reconocido como mecanismo de partes intercambiables -como hemos visto en los trabajos de Sherman y Gober- el cuerpo se convierte en un collage, en objeto manipulable que puede ser pensado, sin reservas, a partir del modelo de la máquina. Stelarc es una de las mayores referencias a este respecto en su trabajo *The third hand*, el artista añade a su cuerpo un brazo articulado mecánico una tercera mano que le permiten incrementar un tercio la fuerza de sus miembros superiores o sus capacidades de prensión manual, lo más inquietante son las declaraciones que hace en una plática que sostuvo en el Exteresa de Arte actual en México, donde afirma que es absolutamente necesario un nuevo cuerpo que se adapte a la era tecnológica:

“Estamos en el momento en que debemos rediseñar el cuerpo humano para ajustarlo a la tecnología que hemos creado, estamos enfrentados con el fin de la forma humana como tal y como la conocemos...” El cuerpo se debate entre lo orgánico y la maquina surgen conceptos de cuerpo como lo posthumano, es decir, el cuerpo como máquina”⁴⁰.

⁴⁰ Para una mayor comprensión acerca del cuerpo como máquina el concepto de ciborg es de los más reveladores. El ciborg para Donna Haraway es un organismo cibernético híbrido de máquina y

Pero no solamente es a través de la tecnología que nos enfrentamos ante un cuerpo que está hecho de “partes”. El cuerpo mutilado o fragmentado hace su aparición regularmente en distintas épocas, si bien, la nuestra es producto de los avances médicos y tecnológicos –entre otros. Linda Nochlin⁴¹ estudia las representaciones del cuerpo fragmentado en el siglo XIX. Comienza describiendo un dibujo de 1778, donde el artista llora al lado de unos fragmentos gigantes de una escultura, al parecer el artista llora esa grandeza o ese pasado, donde la escultura hecha pedazos es la metáfora de las monarquías que han sido derribadas y sólo queda de ellas, partes y fragmentos. El cuerpo fragmentado alude a la unidad que ha sido dividida de la que solo queda la memoria de una plenitud, que se aparece en sus restos.

Nochlin analiza las representaciones del cuerpo fragmentado que se dan durante y después de la revolución francesa, el impacto que sufrió el individuo después y durante la guerra sobre sus propios cuerpos deja de ser una metáfora y se ve enfrentado con la realidad misma. Estas representaciones hacen un diagnóstico de la época, donde el cuerpo es sometido al sufrimiento y al dolor físico. Cuerpos mutilados, sangrantes, degollados y despedazados aparecen en las pinturas de la época. Con ellas una sociedad encara a una muerte cruel y atroz.

El fragmento en nuestra época moderna principalmente en los trabajos de los activistas de género (feministas, gays, lesbianas, etc) nos enfrenta ante un cuerpo reestructurado y reconstituido en un nuevo cuerpo, que va más allá del género, que lo cuestiona y lo

organismo, una criatura que emerge de la realidad social y la ficción. Véase. Haraway Donna. *The Haraway reader*, London, Routledge, 2004. pp. 7-13

⁴¹ Nochlin Linda, *The body in pieces. The fragment as a metaphor of modernity*, New York, Thames and Hudson, 1995.

vuelve a plantear. Así el cuerpo contemporáneo en la escultura se convierte en un laboratorio que, establece sus orígenes en los trabajos hechos por los surrealistas que a manera de dominación o domesticación de la mujer, sus cuerpos eran fragmentados, mutilados y reestructurados. Estos trozos de cuerpo hablan de la totalidad del ser humano, y que sobre todo se cuestionan el sexo, género y la identidad.

Una de las constantes que caracteriza a la escultura sexuada de nuestra época es la trasgresión anatómica de los sexos, es decir, artistas como Robert Gober o los hermanos Chapman recurren a la reestructuración del cuerpo como si se tratase de un objeto de partes intercambiables, en los que, es posible hacer todo tipo de mezclas o alteraciones anatómicas. Esto nos deja claro que la forma es el medio a través del cual se estructura el significado que la obra contiene, muy probablemente esta sea una de las razones por las cuales el hiperrealismo es tan socorrido en nuestra época. El "retorno de lo real" como lo denomina Hal Foster no solamente se traduce en la técnica escultórica, también se alimenta de los hechos cotidianos que suceden en nuestro mundo. Aunado esto las teorías de género y Queer son un referente determinante para abordar este tipo de escultura y que arroja muchas posibles respuestas a las preguntas que nos hacemos al contemplar la obra de estos artistas. Dichas teorías han abierto panoramas que nos permite reconocer otros modos de existencia y nuevas estructuras sociales.

Pareciera que muchas de las obras que analizamos con anterioridad rayan en el exceso e inclusive en lo pornográfico, como ya anteriormente aclaramos esta no es una de nuestras preocupaciones ya que inevitablemente el arte estará lleno de estos excesos y será aún más marcado en nuestra época. Sin

embargo consideramos muy importante el aporte que estas obras traen consigo no solamente a nivel artístico sino inclusive a nivel social, el hecho de exponer al cuerpo y al sexo de la manera en como lo exhiben, pone sobre la mesa temas polémicos que sólo es posible verlos juntos en el campo artístico. La escultura con su capacidad de insertarse en una realidad tridimensional nos permite visualizar otro tipo de cuerpo y sexualidades que se alejan del estereotipo establecido como “normal” y que si bien al ser trasgredido puede generar sentimientos de inquietud e inclusive angustia, nos permite cuestionar estructuras sociales, modos de pensar y replantear la existencia una y otra vez de la otredad. Concepto que no solamente involucrará a la comunidad gay sino que –como más adelante analizaremos- se extiende hacia otras minorías en las que inclusive esta la mujer.

CAPITULO II

El cuerpo grotesco: la transgresión de la forma

En el capítulo anterior planteamos los puntos a partir de los cuales podremos conformar nuestra tesis sobre el cuerpo en la escultura contemporánea, obviamente nuestro campo de análisis no será tan amplio, y únicamente abordaremos aquellos temas que tengan que ver con la figuración de un cuerpo subvertido, trastocado y que se aleja de todo canon de representación clásica. Cada vez aparecen más proyectos artísticos que tienen a esté como discurso, estos proyectos son multidisciplinarios, la escultura no viene sola, muchas de las veces esta acompañada con trabajos bidimensionales que pueden tener como soporte a la pintura, la fotografía o incluso los mass-media, por ello, aunque esta tesis no abunde sobre estos nuevos soportes artísticos queremos resaltar su importancia dentro del desarrollo de la escultura, sin embargo nos enfocaremos primordialmente en el objeto o ambiente tridimensional.

Pareciera que el gusto estético de nuestro tiempo tiene una clara tendencia hacia el cuerpo grotesco, principalmente dentro de las artes. Sin embargo estudios sobre el cuerpo grotesco en la escultura contemporánea, hasta donde alcanzan los límites de esta investigación, son prácticamente inexistentes. Si bien algunos historiadores españoles han marcado ciertas líneas de

investigación, su trabajo se ha enfocado en otros elementos que nos ofrecen las obras hasta ahora aquí analizadas. Trabajos como los de José Miguel Cortés que se enfocan principalmente en el hecho de la fragmentación del cuerpo, que si bien es una de las características del cuerpo grotesco no es la más determinante, por lo que, se vuelve insuficiente al momento de analizar las particularidades formales del cuerpo grotesco en la escultura.

Hal Foster con su trabajo sobre “el arte abyecto” es uno de los historiadores del arte que también ha trabajado con este tipo de manifestaciones artísticas, su teoría esta basada principalmente en los estudios de Julia Kristeva y Jacques Lacan. La categoría de “abyecto” es sin duda muy importante en la estructuración del cuerpo grotesco y ofrece muchas respuestas acerca de la utilización de formas y materiales en la escultura contemporánea. Sin embargo, el análisis de Foster se torna demasiado complicado al querer abordar al arte por medio de la teoría psicoanalítica, a nuestro parecer consideramos que para evitar estas complicaciones teóricas debemos de partir desde la forma, que es lo que caracteriza a nuestro campo de estudio, es decir, haremos referencia a la forma que este cuerpo grotesco ha tomado en nuestra época, vinculándolo con teorías y diagnósticos sobre el cuerpo, nuestro tiempo y el arte.

Por consiguiente en este capítulo, analizaremos las características formales del cuerpo grotesco apoyados en los estudios hechos por Michael Foucault, Mijail Bajtin, Julia Kristeva, Donna Haraway y Lynda Nead entre otros, todos estos autores, en sus particularidades, se acercan a la categoría del cuerpo grotesco, aunque no todos utilizan este término, de una u otra manera y permiten bocetar una taxonomía sobre la forma y orígenes del mismo.

2.1 Los principios de una cultura de lo híbrido

En 1985 Donna Haraway saca a la luz *A manifiesto for cyborgs*¹, en una época en la que surgen ansiedades sobre la guerra, la naturaleza de lo humano, la tecnología y su poder de destrucción; los 60's han terminado y con ello son puestas en cuestión, las posibilidades del comunismo y el socialismo; el capitalismo tardío está en su plenitud y prolifera la mercancía como idea y como realidad. Ensayo complejo que se vincula con la "realidad" del mundo y que puede ser aplicado a diversas disciplinas como: feminismo, socialismo, artes visuales, biología, entre otros.

Haraway afirma que nuestra época es producto de "la dominación de la informática" que consiste en la reorganización del sistema social y de sus vínculos con la ciencia y la tecnología. Cambios que se han visto reflejados en la naturaleza, la raza y el género, traduciéndose en un sistema emergente que gira en torno al capitalismo industrial. De tal manera que vivimos un movimiento que partió de lo orgánico para convertirse en una sociedad poliforme basada en los mass-media (televisión, computadoras, Internet, radio, etc).

Haraway está interesada en el concepto de relación o afinidad, busca las relaciones que existen entre los seres humanos con otros modos de vida: la relación entre el animal y el hombre, entre la máquina y lo orgánico, entre otras. Con ello Haraway propone una nueva forma de figuración² política que permita criticar

¹ Haraway Donna, *Haraway Reader*, New York, Routledge, 2004, pp. 7-45

² En una figuración –según Haraway– deben haber representaciones teóricas y física concretas, es decir, que se manifiesten en una realidad social. Hablar del ciber como figura implica que

radicalmente el pensamiento bipolar -masculino/femenino, natural/artificial, organismo/máquina- y se lanza a la búsqueda de nuevas manifestaciones del imaginario que puedan servir para trastocar nuestra realidad. Por lo que recurre al cyberpunk³ donde se revela la existencia de criaturas ciborgs (organismos cibernéticos, híbridos de máquina y organismo biológico, criaturas de realidad social y de ficción).

Pero la cuestión del ciborg no solamente revela la relación que existe entre la tecnología y los modos de vida, para Haraway la cuestión del género es clave en este pensamiento. El género es protésico y el ciborg es una posibilidad de ser para las minorías – de entre estas la mujer-, es una posibilidad liberadora que materializa la idea de que ya no existen más las esencias sino las híbrides.

Este último es el punto principal que aporta Haraway a nuestra teoría, su manifiesto declara la cultura de lo híbrido: plantea la existencia de un mestizaje, de tal modo que emerge lo inclasificable, el intervalo entre dos umbrales diferentes, el “mas o menos y no se que” descrito por Omar Calabrese⁴ en el que objeto-sujeto se encuentra en el intersticio de dos opuestos. Esto nos lleva a pensar que nos encontramos en una época donde lo indefinido se muestra por todas partes, por lo que no es de extrañar que la escultura pareciera comprender este concepto, y constatemos

primeramente debe ser entendido como concepto, y segundo implica la posibilidad de que se manifieste en la sociedad no solamente a través de la literatura sino a través de las artes.

³ El término cyberpunk es muy flexible, es la primera generación de ciencia ficción, que se manifiesta no solamente dentro de la tradición literaria de la ciencia ficción sino en la vida cotidiana. Los temas que se manejan son alteración genética, cirugía cosmética, extensión o miembros protésicos, ciborgs (ser mitad máquina y mitad organismo), inteligencia artificial, en general técnicas que redefinen radicalmente la naturaleza de la humanidad.

⁴ Calabrese Omar. *La era Neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1999, pp. 170-175

manifestaciones en este sentido, principalmente en la cuestión sexual, cuerpos o fragmentos de cuerpo se colocan en medio de los opuestos masculino y femenino reconstituyéndose como un híbrido sexual. Así la hibridez es el elemento primordial en la estructuración del cuerpo grotesco, que como veremos más adelante, es construido a partir de opuestos por lo que es ambiguo y rompe con normas de representación, razón que nos impide proponer una taxonomía rígida.

Michel Foucault, en una serie de pláticas impartidas en el Collège de France en el año de 1975, plantea un término que coincide en algunas de sus características con el concepto de lo híbrido: *el monstruo*. Su trabajo se enfoca desde el marco jurídico en el que la existencia misma del monstruo y su forma no sólo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de la naturaleza, por lo que llega a la siguiente conclusión:

“El campo de aparición del monstruo, por lo tanto, es un dominio al que puede clasificarse de *jurídico biológico*. Por otra parte, el monstruo aparece en este espacio como un fenómeno a la vez extremo y extremadamente raro. Es el límite, el punto de derrumbe de la ley y, al mismo tiempo, la excepción que sólo se encuentra, precisamente, en casos extremos. Digamos que el monstruo es el que combina lo imposible y lo prohibido”⁵.

Al ser el monstruo una violación de las normas de la naturaleza y aún más interesante –para nuestra investigación– de la forma, la monstruosidad consiste en una trasgresión de los cánones estéticos, de los límites naturales, trasgresión de las clasificaciones, trasgresión del marco, trasgresión de la ley (cualquier tipo de ley: estética, moral, social, jurídica, etc.). Ante este panorama una de las principales características que define al

⁵ Foucault Michel, *Los anormales, Curso en el Collège de France (1974-1975)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p.61

monstruo según nuestro autor es *la mezcla o mixtura*, que se puede clasificar en al menos cinco categorías. Aunque esta clasificación parte de documentos de la Edad Media hasta el siglo XVIII es aplicable en muchos sentidos a las hibridaciones en las que incurre la escultura contemporánea. Así el monstruo puede originarse de la mezcla de dos reinos, del reino animal y reino humano: el hombre con cuerpo de caballo; de la mezcla de dos especies: el perro con garras de león; de la mezcla de dos individuos: el que tiene dos cabezas y un solo cuerpo; de la mezcla de dos sexos: quien es a la vez hombre y mujer (hermafrodita, andrógino); de la mezcla entre la vida y la muerte: el feto que nace con una malformación y que morirá en poco tiempo; de la mezcla de dos formas: que no tiene forma precisa o que pareciera semejar algún tipo de forma viviente.

El trabajo de Patricia Piccinini⁶ (Australia 1965), es revelador en cuanto al manejo de muchos de los elementos que nos inquietan y que han originado esta tesis, su obra es multidisciplinaria y aborda los problemas que caracterizan a nuestro tiempo, por ello, conforme avancemos en este capítulo recurriremos a varias de sus piezas. La serie *Naturel's little helpers* (2004) ilustra muchas de las características de la monstruosidad que describe Foucault - aunque con un enfoque muy distinto al del siglo XVIII-. La serie se compone de esculturas y fotografías de criaturas híbridas mezcla de dos reinos "animal y humano" que revela la preocupación de la

⁶ Piccini comenzó su carrera como dibujante y pintora de estudios anatómicos. Hoy en día colabora con un gran número de especialistas para desarrollar sus proyectos, trabajando principalmente con medios multimedia, escultura, fotografía, cine e instalación. Sin embargo sigue teniendo como primer medio de trabajo al dibujo y la acuarela. Posteriormente sus proyectos son trabajados en yeso y cera, o bien en la computadora (3D), los cuales son corregidos para su posterior desarrollo final.

artista por la genética y la extinción de las especies. Piccini describe su obra de la manera siguiente:

“Cierta número de los principios de mi practica se unen en esta exhibición. Los diferentes medios e iconografías que he explorado en años pasados se unen. Sin embargo todos estos trabajos brotan de la misma fuente de ideas. Creación, nacimiento, reponsabilidad, bebés, el cambio de de nuestro medio ambiente y nuestra relación con él, el incremento del borramiento entre lo tecnológico y el mundo natural, cada uno de estos trabajos explora estas mismas ideas en diferentes sentidos.⁷”

Ella esta preocupada por los cambios que la tecnología del ser humano ha provocado sobre nuestro entorno natural, por ello propone el nacimiento de extrañas criaturas que invaden nuestro mundo, pero que, principalmente conviven en el mundo de los niños y bebés. También nos hace cuestionarnos sobre temas complicados que involucran la ética de nuestro tiempo: ¿Qué es normal?, ¿Qué tipo de relación llevamos con los animales? ¿Algunas vidas son más valiosas que otras? En su trabajo se involucran el mapa del genoma humano y otros avances extraordinarios de la ciencia y la medicina que sacan a la luz dilemas éticos sobre manipulación genética, las pruebas de DNA, la relación entre animal-humano, transplantes, etc. En su “artist’s statement” afirma:

“Algunas cosas, una vez hechas, no pueden ser fácilmente cambiadas. Nosotros podemos reconocer después que no debimos haberlas realizado desde el principio, sin embargo deshacerlas no es tan fácil. Como un huevo, una vez que ha sido roto es imposible volverlo a su estado original, cuando algo es creado, es difícil de ser contenido. Este hecho ocurre tanto en el arte como en las criaturas genéticamente modificadas.

⁷ Información obtenida de la página web de la artista: <http://patriciapiccinini.net>

Cualquiera que piense que puede mantener el control de las cosas que ha creado se está engañando a sí mismo”⁸.



Los cambios que el ser humano ha propiciado por medio de la tecnología afectan su propio cuerpo, por ello el planteamiento de Piccinini encuentra su refugio en el híbrido animal-humano. Así, en la pieza escultórica *Big Mother* (2005) una especie de mujer-simio se encuentra parada mirando al frente mientras alimenta con su seno a un bebé humano (ver figura 2.1), la “mujer” nos remonta a una época primitiva, ancestral, mientras el niño que carga en los brazos nos sitúa en el presente, el pequeño porta un pañal de plástico, es producto de



nuestra sociedad industrializada. En él la artista sintetiza la relación

Figura 2.1. Patricia Piccinini. *Big mother*. 2005

Silicone, fibreglass, leather, studs, diaper y detalle.

Fuente:

<http://www.patriciapiccinini.net/>

⁸ *Ibidem*

que hay entre los niños y la tecnología. A este respecto la artista afirma:

“Hay una combinación de inocencia, verdad y vulnerabilidad en los niños, en los cuales yo encuentro una manera de expresar la relación de las nuevas tecnologías que impactan nuestro mundo y nuestros cuerpos. Yo amo la manera en la que parecen llevarse muy bien, pero también me preocupa un poco”⁹

Los miembros anteriores de “la madre”, superan al menos en un tercio a la longitud de los posteriores, características como la ausencia de bello en el cuerpo y la aparición del pulgar paralelo a los otros dedos de las manos nos hace pensar que tiene apariencia humana. Su rostro -sin duda la zona más expresiva de nuestros cuerpos y que le confiere personalidad- excede las proporciones de un rostro humano y claramente su estructura ósea coincide con la del mono. Es sin duda un cuerpo indefinido en sus formas, un ser que aun no esta normalizado, no esta clasificado por ninguna categoría construida por el conocimiento humano, es un ser hibrido, una criatura que se encuentra en el *midliminalism*, término utilizado por el antropólogo Victor Turner¹⁰ y que consiste en el estado de ser o existir entre diferentes categorías. Esto es muy común en nuestra época, no hay fronteras perfectamente delineadas; con ello el autor se refiere a la sobreposición de capas de personalidad que se complementan y van conformando algo diferente y la mayoría de las veces inclasificables como sucede en el caso de la androgina, los muertos vivientes, o bien, los humanos-animales como es este el caso.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Turner Victor, *Frame, Flow and Reflection Ritual and Drama as Public Liminality*, Madison, Coda Press, 1977, pp. 35-55 (citado por Russo Mary, *The female grotesque, risk, excess and modernity*, New York Routledge, 1995, p.60)

Así, podemos concluir que la principal característica del cuerpo grotesco o monstruoso en la escultura, es la hibridación de sus formas, el artista recurre a la anatomía de los cuerpos superponiéndola y creando seres inclasificables ubicados entre dos categorías de opuestos. La importancia de estos cuerpos es su capacidad de trastocar la realidad por medio de la diferencia, que tanto han defendido las feministas y que Haraway buscaba en el ciborg.

2.2 El cuerpo grotesco: la promesa del monstruo

El cuerpo ha sido fuente de poder a lo largo de todas las épocas, es el objeto de intereses y mecanismos que sostienen a sociedades enteras. Una de las aportaciones de Michel Foucault es la conceptualización del “cuerpo dócil” que no es más que el cuerpo sometido a los mecanismos del poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone; a este respecto el autor hace estudios de los procesos jurídicos llevados a cabo entre el siglo XVIII y XIX, siendo el cuerpo uno de los principales mecanismos de castigo. El cuerpo constituye el objeto de los intereses del poder y para su control estará supeditado a reglas que se establecen a todos los niveles e incluso cuando esta ausente. Si bien el cuerpo físico es un cuerpo “normalizado”, supeditado a reglas, lo son también sus representaciones.

Kenneth Clark en su estudio sobre el desnudo recurre a reglas específicas de normalización a las que deben supeditarse las representaciones del cuerpo, analiza obras de arte clasicista y algunas otras del siglo XIX y XX. Las somete a conceptos inestables como belleza y sublimidad entre otros. Sin embargo la teoría del desnudo que estructura a partir de estos conceptos es

interesante por el hecho de cómo plantea un ideal de cuerpo, así textualmente afirma:

“La palabra *nude*, el desnudo, no comporta, en su uso culto, ningún matiz incómodo. La imagen vaga que proyecta en nuestro espíritu no es la de un cuerpo encogido e indefenso, sino la de un cuerpo equilibrado, feliz o lleno de confianza: el cuerpo re-formado”¹¹

Cuando Clark se refiere a “incómodo” engloba desde cuestiones morales hasta aspectos formales que la obra de arte pudiera contener. El cuerpo que no cumpla con los cánones de belleza establecidos dentro de las altas esferas del arte es impropio, inclusive desagradable. El cuerpo debe presentarse omnipotente y perfecto, debe personificar la grandiosidad de la anatomía humana. Es un cuerpo “reformado y feliz” –como lo llama el autor-, en él toda imperfección es eliminada lo que le da la calidad de universal e inclusive de eterno (esto incluye a los materiales nobles, que en el caso de la escultura son la piedra, madera y metal).

Pero quedémonos con el vocablo “reformado” que tiene como sinónimos: modificado, transformado, alterado, variado, etc. Por consiguiente lo reformado en el cuerpo se aleja de lo orgánico y lo imperfecto, esta separado de la naturaleza, negando su relación con los fluidos, el desbordamiento, el exceso y la carne. El cuerpo reformado es un cuerpo reducido, simplificado en sus superficies, es sustracción y esencia. Lynda Nead denomina a esto *enmarcamiento del cuerpo* y tiene como finalidad la delimitación de su significado, dentro del cual se mueven intereses “propios” e “impropios”. En caso de que estos intereses estéticos se conviertan en universales, es decir, que sean aceptados por una sociedad e inclusive por sociedades enteras el objeto artístico formará parte de

¹¹ Clark Kennet. El desnudo. P.17

un sistema de normatividades que lo rigen y que lo identificarán como obra de arte.

El grotesco se opone a la norma, no es un cuerpo enmarcado, existe y se construye en los límites de cualquier taxonomía, es lo que “no debería ser”, su existencia o representación se torna en duda porque se desconoce su nombre y definición. La figura del monstruo es sitio en el cual se cuestionan y reorganizan las instancias de poder y los campos del saber, es el monstruo el que rompe la regla y pone en peligro a todo tipo de leyes. Por ello su representación en el arte ha sido una constante a través de la historia de las sociedades, desde las artes plásticas hasta su figuración en el cine. A partir de él revaloramos y reinterpretamos nuestras sociedades, los cuerpos, la naturaleza, los sistemas tecnológicos, la medicina etc. Por ello Haraway ve en el ciborg una nueva figuración. Desde nuestro campo de trabajo nosotros proponemos la escultura de lo grotesco, particularmente el cuerpo femenino grotesco, como el medio para problematizar y reflexionar sobre nuestros cuerpos, vistos desde lo híbrido, entendiendo este último término como una entidad conformada por la diversidad de colectividades que se manifiestan en todo sentido (formal, ideológica, de género, de raza, etc)

Para que haya monstruosidad tiene que haber una transgresión de las leyes de la naturaleza o las leyes sociales. Pero también es monstruo porque “es un laberinto jurídico, una violación y una confusión de la ley, una transgresión y una indecidibilidad en el plano del derecho”¹²; transgrede la forma, subvierte los cánones de representación visual, pone en jaque a través de sus formas moralidades, leyes sociales. Si las fronteras, los límites, los bordes

¹² Foucault Michel. p.71

son puntos que marcan las pautas que sigue el cuerpo grotesco, nos preguntamos ¿Qué fronteras transgrede el cuerpo grotesco en la escultura? y ¿Cuáles son los elementos formales que caracterizan a las representaciones del cuerpo grotesco? o en palabras más sencillas ¿Qué es y cómo es el cuerpo grotesco en la escultura? Para responder a estas preguntas nos apoyamos en los estudios sobre la abyección de Julia Kristeva, el trabajo que Mary Douglas desarrolla en su libro *Pureza y peligro* y los análisis sobre el grotesco en la obra de François Rebelais de Mijail Bajtin.

Comencemos con Julia Kristeva. En su libro *Poderes del horror*, declara que la abyección se relaciona con el rompimiento o cruzamiento de zonas corporales que determinada sociedad ha establecido como insalvables. Dichas zonas establecen la oposición entre la vida interior y exterior del cuerpo, estos límites impiden que el individuo se acepte públicamente como un organismo material. La socialización, la adquisición de un lugar simbólico reprime lo abyecto. El arte, en consecuencia es uno de los medios “exitosos” para sublimar ese abyecto, para expulsarlo, de manera tal que toca y cruza esas fronteras insalvables del cuerpo.

Los bordes que aíslan al cuerpo del mundo son frágiles y se manifiestan en el ser orgánico de los cuerpos, son los canales por medio de los cuales los cuerpos se ponen en contacto con el mundo. Son, pues, *los orificios del cuerpo* los que simbolizan a esas fronteras, son los puntos vulnerables que permiten el intercambio de fluidos. Por ello, los procesos de ingestión o excreción del cuerpo son investidos de significaciones políticas, algunas veces los orificios del cuerpo ejemplifican la entrada o salida hacia unidades sociales.

Esto se complementa con los estudios que hace Douglas de los rituales de purificación en las culturas, la condición impura ya sea de un sujeto u objeto ofende al orden simbólico-social establecido por determinada comunidad, de ahí que se entienda la necesidad de establecer rituales de purificación. En este sentido la autora afirma lo siguiente:

“Todos los márgenes son peligrosos. Si son expuestos o si sus condiciones fundamentales son alteradas. Toda estructura de ideas es vulnerable en sus márgenes. Deberíamos esperar que los orificios del cuerpo simbolizaran sus puntos especialmente vulnerables. La materia que sale de ellos es un desecho marginal del tipo más obvio. Espustos, sangre, leche, orina, heces o lágrimas, simplemente por el hecho de salir, han atravesado la frontera del cuerpo”.¹³

El cuerpo grotesco que es abyecto y monstruoso, explota y transgrede las fronteras del cuerpo, no reconoce límites, líneas de demarcación o división entre lo propio y lo impropio, lo limpio y lo sucio, lo normal y anormal, el orden y el desorden. Pone énfasis en los orificios del cuerpo, los exhibe, los altera, los traspola a otras zonas del cuerpo, por eso recurre al fragmento para construir híbridos del sexo, del género, de los reinos, entre otros.

Por otro lado, Bajtin propone *lo topográfico del cuerpo* como el concepto que hace referencia a la ubicación de los órganos del cuerpo asociados a significados culturales, dividiéndose en *lo alto y bajo corporal*. Lo alto corporal son las zonas del cuerpo en donde no hay peligro de subversión, zonas del cuerpo que son cerradas y que no se relacionan directamente con los orificios del cuerpo. Lo bajo corporal son los orificios del cuerpo y todas aquellas zonas

¹³ Pureza y peligro Mary Douglas, *Purity and Danger: An analysis of concepts of pollution and taboo*, New York, Routledge, 2000, p. 122.

que se relacionen directamente con los mismos, la profundidades corporales ponen en contacto al cuerpo con el mundo a través de sus fluidos o excrecencias. Por esta razón el sexo, la boca, el ano, la nariz, los flúidos corporales (excremento, orina, menstruación) y en algunos casos el abdomen son las zonas corporales a las que recurrirá el grotesco con vehemencia.

La pieza *El príncipe de los vientres* de Gilles Barbier (Francia 1965) es un hombre con apariencia casi cómica —el grotesco ridiculiza la representación del cuerpo excediendo aquello que el canon estético ha tratado de controlar— que transporta su abdomen-casa en una carretilla (ver figura 2.2). El personaje está vestido con pantalones, camisa, tirantes y un sombrero que deja únicamente ver su gran nariz. Esta obra ejemplifica el concepto de *hiperbolización* de Baijtin, los órganos en los que el grotesco hace

énfasis son exagerados, una nariz enorme y un abdomen desbordado son los rasgos característicos de este cuerpo. El exceso en las dimensiones de los bordes pone en evidencia la carnalidad del sujeto.

Este vientre desbordado es una casa, pero no sencillamente una casa-construcción, es una casa-habitación hecha de carne, un espacio interno que se desplanta en la tierra, un microcosmos



Figura 2.2.- Gilles Barbier. *El príncipe de los vientres*. 2003

Fuente:

<http://www.documentsdartistes.org/artistes/barbier/repro3-9.html>

que da continuidad a ese cuerpo. Por lo que no es una unidad cerrada, el énfasis está puesto en las aberturas –ventana de la casa-, en las partes convexas o en varias ramificaciones y extensiones. A través de estas el cuerpo se pone en contacto con el mundo exterior, hay una continuidad, revela su interioridad y hace contacto con lo más remoto del mundo y de sí mismo.

El cuerpo occidental es un cuerpo individual que ya no significa más que en sí mismo, es una estructura individualista del campo social es -como acertadamente lo define David Le Breton-



Figura 2.3.- Jake and Dinosaurs
Chapman. *Zygotic
Acceleration, Biogenetic
Desublimated Libidinal
Model*. 1995. Detalle.

Fuente: Taylor Brandon. *Art
Today*, p. 179

persona con la
colectividad y con el
cosmos a través de
un tejido de
correspondencias en
el que todo se
sostiene”¹⁴. He ahí la
importancia del

cuerpo grotesco, y que Barbier nos permite vislumbrar en esta pieza, el cuerpo grotesco no solo se reduce a un cuerpo anormal, es también una conexión con el mundo, participa por completo de la naturaleza que al mismo tiempo, lo asimila y lo cubre de simbolismo.

Pero no solamente es la exhibición de los orificios corporales, sus fluidos y excrecencias las que constituyen al cuerpo grotesco, una de sus formas más comunes de figuración es la *permutación topográfica*, que se lleva a cabo cuando lo bajo corporal ocupa el sitio de lo alto corporal. Como hemos visto en la obra de los

¹⁴ Le Breton David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires Nueva Visión, 2002, p.16

Hermanos Chapman, el ano ocupa el lugar de la boca; la nariz es un pene; vaginas son colocadas entre los rostros de los niños, mientras la zona genital se encuentra cerrada (véase figura 2.3); no hay ya unidad del cuerpo, no hay sitio específico para sus órganos. El cuerpo abyecto esta emparentado con la perversión, no tiene fronteras, perturba la identidad, se apodera de la forma del niño para convertirlo en objeto sexual.



Figura 2.4.- Jake and Dinos Chapman, *Fuck Face*, 1994.

Fuente:

http://www.pixelteca.com/poramoralarte/chapman/ch_aceleration_imagenes.html

Otra de las piezas de los hermanos Chapman que ejemplifica este concepto es *Fuck Face* (ver figura 2.4), en ella un niño con nariz de pene y boca de ano esta inclinado levemente mientras con la mano izquierda toca su trasero. El personaje viste playera blanca y tenis rojos. La pieza con

tendencias sexuales explícitas nos lleva una vez más a la permutación topográfica, las zonas erógenas son trasportadas al sitio donde debiera existir lo alto corporal, esta es claramente una violación a las normas de representación del cuerpo.

Otra variante más es cuando el atrás ocupa el frente o viceversa, la espalda ocupa el lugar del torax, o bien, las manos hacen la función de piernas, de tal modo que el cuerpo esta puesto al revés. En zygotic los cuerpos conforman una sola entidad, los límites

entre un cuerpo y otro son difusos, los Chapman no conforme con ello invierten la posición de los cuerpos, el tronco de un niño brota del vientre de otro; piernas puestas para arriba es una más de las variantes de esta pieza múltiple. (Véase figura 2.5)

Uno de los casos más extremos del cuerpo grotesco es la muerte. Definido también por Julia Kristeva como el “horror adentro”. El cadáver pone en evidencia las aberraciones más temidas del cuerpo: fluidos, excrecencias, hedor, inestabilidad. Rompe los límites entre lo interno y externo, se abre al mundo con el colapso de la piel, que sin duda es el derrumbamiento de la frontera adentro/afuera.

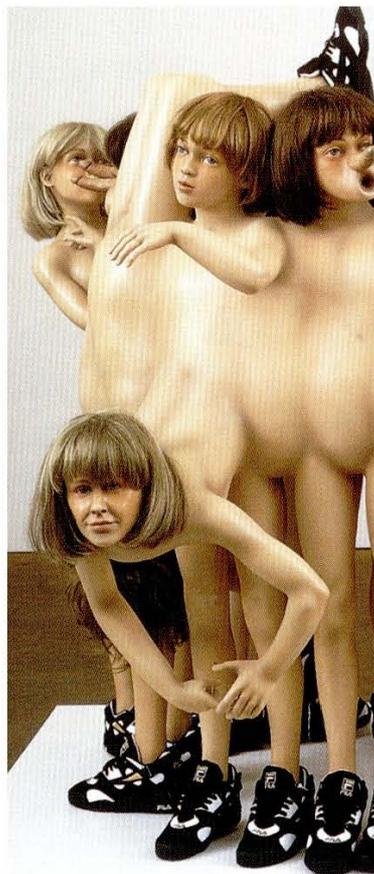


Figura 2.5.- Jake and Dinos Chapman. *Zygotic Acceleration, Biogenetic Desublimated Libidinal Model*. 1995. Detalle.

Fuente: Taylor Brandon. *Art Today*, p. 179

Traedme la cabeza de Franco Toselli! (1955) de los hermanos Chapman que si bien utiliza como recurso visual la iconografía de San Juan, también involucra cuestiones sexuales. La cabeza degollada de un hombre que tiene como nariz un pene retoma la permutación topográfica donde lo bajo corporal es reubicado en este fragmento del cuerpo (ver figura 2.6). En consecuencia podemos afirmar que este trabajo tiene como ingrediente principal a la abyección.

El cadáver es el elemento transformado en deyección, híbrido entre lo animado y lo inorgánico, cuerpo en proceso de transgresión de un estado a otro,

cuerpo continuo que Bataille relaciona con lo erótico. Para establecer esta relación el autor se basa en el elemento de

continuidad de ambos estados del cuerpo, el erotismo esta siempre asociado a la actividad sexual que es una forma de continuidad y de perpetuación del cuerpo en otro ser; a su vez la muerte anuncia el nacimiento del otro, ambos comparten la continuidad de los cuerpos.

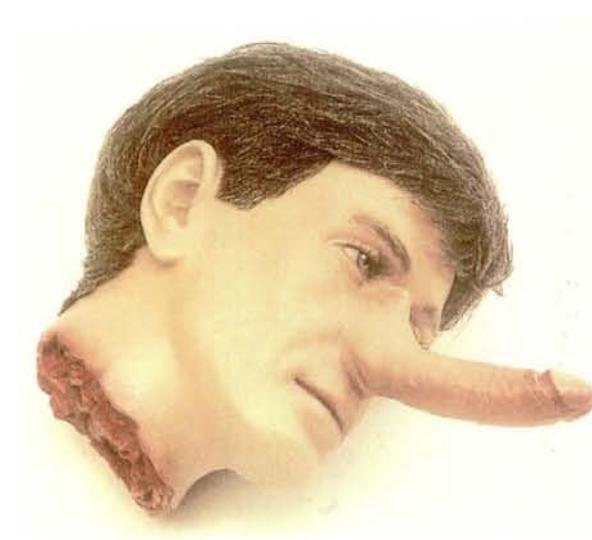


Figura 2.6.- Jake and Dinos Chapman. "Traedme la cabeza de Franco Toselli!" .1955. **Fuente:** Flynn Tom. El cuerpo en la escultura, p. 80

El cuerpo es el medio, el vehículo más importante y único que tiene el ser humano para relacionarse con el mundo, es la "interfaz" donde la vida sucede. El arte que involucra al cuerpo responde a

las inquietudes de su época, revela las circunstancias en las que se vive el cuerpo orgánico y el cuerpo idealizado. La escultura ha construido cuerpos que devienen trastocados, transformados, de modo tal que vemos en su esencia el regreso de la concepción grotesca, que tal vez nunca se fue, pero que sin embargo vuelve con nuevas aristas y posibilidades de diálogo. Un grotesco reconocido en su anatomía, en su diferencia (sexo, raza, reino, etc.), en la influencia que la tecnología tiene sobre él, que parte de un cuerpo que ha sido desintegrado, estudiado en sus partes, observado, controlado y que ha develado muchos de sus secretos. El cuerpo grotesco es sinónimo de lo orgánico, en él la sociedad se identifica en lo más ancestral de su carne, hace un reconocimiento a la diferencia, es producto de la ciencia y abre la posibilidad a nuevas teorías que dejan atrás el dualismo cartesiano y se

posicionan en los intersticios, ello no quiere decir que los dualismos sean negativos, son los puntos de referencia de los que parte la híbrides.

La escultura del cuerpo cuestiona todo lo que ocurre en su tiempo, le permite ir un paso más allá de la realidad misma y busca o figura la teoría. La obra de Piccinini reúne en esencia muchos de los cuestionamientos que se han planteado en nuestra época en campos como el de la medicina, la tecnología, la genética y la biología. Dentro de la serie *Nature's Little Helpers*, la artista plantea el nacimiento de una raza "animal" que convive con el ser humano, que invade su mundo, que lo asalta. A través de la fotografía digital y el fotomontaje Piccinini crea ambientes y circunstancias donde irrumpen estos nuevos seres, todo sucede en ambientes contruidos creados por el hombre (ver figura 2.7).

A través de estas imágenes Piccinini hace "realidad" *la promesa del monstruo*: vivir y convivir en el mundo de lo humano, ser parte de la vida, interferir en las actividades cotidianas, establecer una relación que va más allá de la "domesticación"¹⁵, que a lo largo de toda la historia de la humanidad ha existido. En la imagen 2.7 (a) una especie de mono con caparazón de armadillo observa correr entre los árboles a un humano con una niña entre los brazos, la artista nos recuerda que el monstruo siempre está ahí acechando, que las consecuencias a nuestros actos siempre nos estarán esperando en algún sitio. Es curioso como Piccinini siempre inserta la imagen del niño en muchas de sus obras, la relación que hay entre ellos y el monstruo es siempre inquietante. En la imagen 2.7 (b) aparece nuevamente esta especie de mono, al parecer es una familia, ya

¹⁵ Donna Haraway plantea este término como la situación en la cual la gente fuerza cambios en los ciclos y estados de subsistencia de los animales para hacerlos coincidir con determinadas necesidades humanas.

que, uno de ellos esta cargando una cría. Ya no es el ser humano el que invade su habitad ahora el monstruo invade el mundo construido por el hombre. Sin embargo una de las imágenes más reveladoras de esta serie es la 2.7(c) en la que nuevamente aparecen varios integrantes de esta especie saltando e interactuando en un montón de chatarra y fierros retorcidos, el ser humano y su tecnología orillará a las nuevas especies a ser parte de un habitad completamente urbanizado.

La promesa del monstruo partirá siempre de nuestro mundo, el cuerpo grotesco existe por que existe la normalización de los cuerpos y en un momento determinado toda regla será transgredida. La tecnología ha traído consigo nuevas formas de concebir la vida, la propuesta de Piccinini es tal vez una mirada al futuro a través de nuestro presente, como ella misma afirma:

“Las ideas, el contexto, las tecnologías requieren para su existencia ser parte de nuestro mundo, la ingeniería genética, la biotecnología, la investigación celular, la clonación, la bio-electrónica son parte de nuestras vidas”¹⁶.

Podemos decir, pues, que el cuerpo grotesco de nuestro tiempo, es un cuerpo actualizado que se ha enriquecido con el cuerpo del pasado y del presente, es un cuerpo que pone en cuestión muchos de los parámetros que aún están vigentes y que rigen nuestras vidas, sin embargo su existencia en la figuración escultórica no solamente plantea una exterioridad, da pie a la conformación de nuevas teorías que se ven alimentadas por este tipo de proyectos.

¹⁶ www.patriciapiccini.net



a)



b)



c)

Figura 2.7.- Patricia Piccinini
a) Getaway, **b) Encroachment** (A typical family group with an infant have infested this construction site.), **c) Domain** (While the alpha male does maintain a strong hierarchy, juveniles are free to playfully interact.). 2005. Type-C Photograph, 180x90cm
Fuente:
<http://www.patriciapiccinini.net/>

2.3. Transgenero: hibridización sexual

Como hemos mencionado anteriormente el arte mantiene un vínculo muy importante con la sexualidad, en el siglo XX y lo que ha transcurrido de este la reevaluación y revolución sexual ha sido un tema constante en el arte. Esto trae como consecuencia que muchas de las veces el arte que se vincula con el sexo sea visto como de avanzada, provocativo y comprometido con las demandas de la sociedad, por lo que las incursiones de los artistas sobre estos discursos se vuelven cada vez más provocativas, transgreden todas las posibles limitaciones que pudieran oponer las estructuras sociopolíticas vigentes, y las resistencias que oponen los cuerpos biológicos, se vinculan con una imaginaria sexual que sobrepasa las realidades anatómicas de los cuerpos.

No podemos dejar de lado la importancia que estas manifestaciones tienen en el tejido social, político y tecnológico. En una época en donde se le ha dado preponderancia a la visualidad, el trabajo que se desarrolla en las artes visuales acompaña a toda teoría, concepto y tecnología que se ha desarrollado en nuestra época. El arte trasgresor del sexo/género nos permite visualizar las inquietudes de las minorías, abre paso a nuevas subjetividades que no solamente hacen un llamado al reconocimiento de su existencia como tal, sino que, modifican muchas de las estructuras sociopolíticas que llegan a ser obsoletas. A través del arte se hibridizan muchas “categorías” que anteriormente era impensable considerarlas dentro de un mismo sistema, de tal modo que, con la figuración que el arte hace del sexo, se abre paso a nuevas posibilidades de discurso que ya no tienen como punto primordial reivindicar a las minorías, sino, solamente dar cuenta de su presencia e injerencia en el mundo.

Ante estas circunstancias proponemos el término “transgénero” como un término que se mueve dentro de las categorías de opuestos y que puede ser ubicado en distintas áreas de la actividad humana, pero que, lleva en su esencia la ambigüedad sexual, las sexualidades transgresoras o subversivas que se manifiestan en la escultura contemporánea y, que consideramos una arista más del cuerpo grotesco. El transgénero es aquello que escapa de las reglas aceptadas o establecidas en los sistemas sexuales, principalmente por una sociedad heterosexual. Se vale de códigos y metáforas sexuales que han estado presentes a lo largo de la historia del ser humano, pero que son trastocadas, subvertidas de tal manera que su mensaje se torna desafiante y fuera de toda regla posible ya sea esta social o biológica. Desafía los códigos visuales atribuidos a los sexos reconocidos: masculino/femenino, los desvía, los degrada de tal manera que se propone como la diferencia, o mejor dicho, como lo abyecto de los sexos.

Los valores de género atribuidos al arte comienzan a aparecer junto con los movimientos de reivindicación de lesbianas y homosexuales a partir de 1969. De tal modo que el arte se convierte en plataforma para discutir y manifestar sexualidades distintas a la heterosexual. Los artistas encontraron en el cuerpo el sitio ideal para desarrollar sus propuestas de género, de modo tal que se convierte en un signo de poder y cambio que persiste hasta nuestros días. El performance y la fotografía fueron de los soportes más recurridos en los que se manifestaba la corporalidad feminista y gay.

Uno de los aportes más importantes de los movimientos feministas tanto en la plástica como en la teoría ha sido la construcción de lo

que Moira Gatens¹⁷ llama *cuerpos imaginarios* que refiere a aquellas imágenes, símbolos, metáforas y representaciones que han ayudado a construir distintas formas de subjetividad. Dentro de estas exploraciones se encuentra la búsqueda de una estructura visual de lo femenino que fue ampliamente explorada por artistas como: Judy Chicago, Nan Golgin, Kiki Smith, Louise Bourgeois, Jana Sterbak entre otras. Su trabajo se enfoca primordialmente en la anatomía femenina (esto involucra desde los órganos exteriores sean estos senos, vagina, así como los procesos biológicos del cuerpo femenino como menstruación, parto, gestación) y los derechos de la mujer, proclamando la diferencia y el reconocimiento de la misma dentro de una sociedad patriarcal dominante.

Las artistas buscaban un reconocimiento dentro del campo artístico, consideraban preponderante la injerencia de la mujer dentro de las artes visuales de manera que desarrollaron estrategias de representación visual alrededor del cuerpo femenino y la feminidad. Valie Export en *Arte de mujeres: Manifiesto* (1972) propone:

“Nosotras, las mujeres, debemos participar en la construcción de la realidad utilizando el material constructivo de la comunicación a través de los medios...

y éste es, justamente, el momento de que las mujeres utilicen el arte como medio de expresión para influir en la conciencia de todas nosotras, para hacer que nuestras ideas fluyan hacia la construcción social de la realidad, con el fin de crear una realidad humana”.¹⁸

¹⁷ Gatens Moira. *Imaginary Bodies. Ethics, power and corporeality*, London, Routledge, 1995, p. VIII

¹⁸ Aliaga Juan Vicente, *Arte y cuestiones de género*, San Sebastián, Nerea, 2004, p. 104.

De esta manera las feministas concluyeron que en el cuerpo se encuentra la diferencia, no solamente marcada en la carnalidad de los cuerpos sino en su propia esencia, en su subjetividad y particularidad propias. El cuerpo pues, fue el gran aporte de la teoría feminista al arte en general, un cuerpo que se reconstituyó en sus diferencias de género y que se presenta múltiple y muchas de las veces ambiguo. Pero no todo es posible en el cuerpo orgánico, el cuerpo no está abierto a todos los caprichos, deseos y esperanzas del sujeto, sin embargo el arte y particularmente la escultura de género ofrece la posibilidad de una transformación y reestructuración del mismo, funciona como una especie de *cuerpo prostético* que funge a la vez sujeto y a la vez objeto, que sustituye al cuerpo orgánico para ofrecer otra visión del mismo. De manera tal que la escultura propone un cuerpo distinto en su sexo, alterno a toda posibilidad real de existencia, un ejemplo claro es lo que hemos visto en los trabajos de Cindy Sherman, Robert Gober y los hermanos Chapman, esto es lo que denominamos como *hibridación erótica o transgénero*.

El transgénero se interrelaciona con muchos otros términos que transitan en las estructuras sexuales o de género, por lo que comenzaremos por esclarecer algunos de los términos que pudieran generar cierta confusión.

Los híbridos sexuales siempre han estado presentes en las artes plásticas. Cada época ha construido una ideología alrededor de los mismos, que en esencia refleja las inquietudes de género de cada época. Por ejemplo en el siglo XIX el andrógino fue una estrategia de evasión de los hombres ante los conflictos sexuales en especial, en su relación con la mujer, cuando ésta cuestionaba su situación sociosexual. Ante el feminismo creciente, la respuesta fue una misoginia abierta, de tal modo que el andrógino era un ser

completo, lo sexos están ya superados en él, es un ser autónomo, atemporal, trascendente. En contraposición en nuestra época el androgino ha sido el estandarte de la comunidad gay y uno de los calificativos que significan ambigüedad sexual, que se da únicamente en el plano material y no tiene que ver en absoluto con la trascendencia o completud del individuo.

El término transexual es la anulación total de un sexo sobre de otro por medio de procesos quirúrgicos. José Antonio Nieto¹⁹ define transexual como la persona física que se siente del género contrario al de su sexo biológico, este término surge en los años cincuenta como el interés por defender la legitimidad de las operaciones de cambio de sexo que establecen criterios rígidos para el diagnóstico de aquellas personas que demandan una intervención de este tipo. En general podemos decir que es la necesidad de deshacerse de unos genitales que no se sienten como propios, que se odian o se rechazan. Por lo tanto, este concepto que pareciera uno de los más cercanos a nuestro tema es uno de los más alejados, el transexual no es un híbrido sexual, busca desaparecer por completo el sexo anterior, implica una mutilación física o bien una adición, se ubica en los opuestos y nunca en el intersticio.

Los términos heterosexualidad, bisexualidad, homosexualidad y lesbianismo son utilizados para catalogar la conducta sexual humana más, no tienen que ver directamente con la reconstitución sexual del cuerpo que se manifiesta en el transgénero, sin embargo, el reconocimiento social que han exigido los movimientos lésbico/gay, la lucha contra el SIDA de los 80's y los movimientos feministas, permiten el surgimiento de una nueva concepción

¹⁹ Nieto José Antonio. *Transexualidad, transgenerismo y cultura, antropología, identidad y género*. Madrid, Talasa, 1998. p. 47

sexual del cuerpo que se han traducido en una diversidad de teorías que sirven de fundamento a este y otros discursos sexuales que llegan a traducirse al arte, tal es el caso de los *Gender Studies* que tienen como principal aportadora a Judith Butler, también muy significativos han sido los *Cultural Studies* en las reivindicaciones puramente feministas, la teoría Queer entre otras han fundado un nuevo concepto del binomio sexo/género, del cuerpo y de la sexualidad en general.

A diferencia de los términos anteriormente mencionados el andrógino, el hermafrodita y el travesti son conceptos que se relacionan directamente con el transgénero ya que están ligados a la representación del cuerpo sexuado²⁰ en el sentido de que reúnen características esenciales de ambos sexos. Los conceptos de andrógino y hermafrodita son particularmente conflictivos y dentro de ciertos parámetros sus fronteras se hacen difusas, estas oposiciones resultan útiles para ubicar las diferentes dimensiones de los términos en su relación con el transgénero, en el entendido de que, en la medida en que estos conceptos son diferentes no significa que sean opuestos.

El andrógino, según Ricardo Chávez²¹ es el rechazo al cuerpo, se enfoca en la superación de los sexos, es la trascendencia de los deseos de los sexos, es un estado místico de la superación de los opuestos, por lo que se le asocia con la asexualidad. Hay un anhelo por llegar a una visión celestial o a un estado místico, tiene

²⁰ Podemos entender al cuerpo sexuado como el cuerpo que deviene con una sexualidad biológica, ya no el cuerpo como lo entendía Butler en géneros, sino el cuerpo primigenio que se presenta con una biología determinada: el cuerpo-hombre como portador de pene y el cuerpo-mujer como portador de vagina entre otras características biológicas.

²¹ Chávez José Ricardo, *Andróginos, Eros y ocultismo en la literatura romántica*, Universidad Autónoma de México, México, 2005, p. 25

que ver con lo ideal. En el hermafroditismo se habla de la existencia física de ambos sexos en un solo cuerpo, tiene que ver fundamentalmente con una alteración biológica en la estructura genética de los cromosomas masculinos y femeninos que se manifiesta físicamente en los cuerpos. Culturalmente el hermafrodita ha sido considerado como monstruo por lo que la sociedad reacciona con su marginación y muerte. El hermafroditismo y la androginia también son asociados con hábitos homosexuales –muy extendidos en algunos momentos históricos-, por lo que la confusión de los términos se hace más marcada en nuestra época y aún más en el arte.

Estrella de Diego en su libro *El andrógino sexuado*, señala otras diferencias conceptuales entre andrógino y hermafrodita:

El hermafrodita revela una mirada culturalmente masculina, una mirada explícita que deja muy poco a la ambigüedad. Por el contrario, la androginia desvela una mirada mucho menos obvia que podría corresponder a la femenina. El hermafrodita es presencia y el andrógino ausencia –características que definen lo masculino y lo femenino- y, tal vez, se puede asociar el hermafroditismo a la plurisexualidad y el andrógino a la asexualidad, al poder y a la falta consciente/inconsciente de poder, o dicho de otro modo, el hermafrodita simboliza el placer y el andrógino el deseo.²²

Ambos términos, como ya lo hemos señalado, tienden a la ambigüedad y han sido demasiado utilizados, por ello reconocemos la necesidad de señalar un término que se encuentre más acorde a nuestra contemporaneidad, es decir, que englobe los conceptos que se mueven en el interior de las hibridaciones sexuales que se manifiestan en nuestras representaciones escultóricas. El

²² Diego, Estrella De. *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor, 1992, p. 33.

andrógino, hermafrodita y el travesti están intercomunicados por una red de ideas que consiste en la mezcla de la “síntesis de lo femenino y lo masculino”, que no es mas que la repetición o creación de estereotipos que caracterizan a un sexo de otro y ambos colocarlos en el medio de los dos polos, entre los sexos, conformando una especie de *sexo intermedio*.

El término transexual es utilizado con intenciones distintas a la ambigüedad de los sexos. Un caso interesante es la interpretación que hace Orlan²³ del término como una transformación que se puede hacer dentro del mismo sexo, una especie de estado intermedio *entre* los estereotipos que diferencian a un sexo de otro. Por lo que utiliza el término para definir las conocidas alteraciones que se ha hecho en el rostro, mismas que le han permitido manifestarse físicamente como una construcción trasgresora de la belleza femenina. La artista en uno de sus performances afirma: “al aludir a los transexuales digo que estoy haciendo una transexualidad de mujer a mujer: el hombre que se siente mujer desea que los demás lo vean como tal”.

Baudrillard²⁴ utiliza el término transexual para denominar la hibridez o ambigüedad sexual, él autor afirma que todos somos transexuales; entiende la transexualidad como un destino artificial, es decir, al igual que Aliaga, no entiende al transexual en un sentido anatómico sino en el sentido del intercambio de los signos del sexo que se traduce en una indiferenciación de los polos sexuales. De acuerdo a Baudrillard la transexualidad tiene como vehículo a la exageración y la puesta en escena, tiene un vínculo muy estrecho con la significación del cuerpo, la sexualidad y sus

²³ *Ibid*, p. 109

²⁴ Baudrillard Jean, *La transparencia del mal, Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona, Anagrama, 1991. pp. 26-31

objetos. Concepto que tiene también injerencia dentro del campo del travesti, estos conceptos comparten los significados sociales atribuidos a cada sexo que radica no solo en los cuerpos sino en sus objetos que utiliza cada género de manera tal que al haber una mezcla hay ya un híbrido sexual.

Juan Vicente Aliaga²⁵ en su libro *Arte y cuestiones de género* denomina a esta ambivalencia sexual como trasvase, y explica que el transgénico/a no supone que se haya producido una operación de cambio de sexo, sino la búsqueda de estados intersexuales; en el entendido que intersexual es aquel que se encuentra en el *entre* de dos polos opuestos: masculino y femenino. Aliaga plantea este término ante las manifestaciones de travestismo en el arte del siglo XX, que generalmente se presentaron en la fotografía y el performance.

Una de las teorías más interesantes que han surgido a este respecto es la *contra-sexualidad* desarrollada por Beatriz Preciado a finales de los 90's y principios del 2000. Su trabajo es producto de los movimientos gestados a partir de los ochentas principalmente de los trabajos de Judith Butler y Donna Haraway. Incluye al sexo, el género, los cuerpos y la tecnología del sexo (toda la industria involucrada en la pornografía y el sexo). Para Preciado todo es tecnología, todo es sistema, todo es construcción producto de procedimientos complejos elaborados por el ser humano, el sexo es una tecnología más que involucra procesos, comportamientos y máquinas, el siguiente párrafo nos aclarará un poco más la idea:

“La “historia de la humanidad” saldría beneficiada al rebautizarla como “historia de las tecnologías”, siendo el sexo y el género aparatos inscritos en un sistema tecnológico complejo. Esta historia de las

²⁵ Aliaga Juan Vicente, *Arte y cuestiones de género*, San Sebastián, Nerea, 2004, p. 75

tecnologías” muestra que “La Naturaleza Humana” no es sino un efecto de negociación permanente de las fronteras entre humano y animal, cuerpo y máquina, pero también entre órgano y plástico”.²⁶

Cuando Preciado utiliza la palabra “plástico” se refiere al dildo (consolador), muñecas inflables, en general todos los mecanismos que incurren dentro de los procesos sexuales. Su manifiesto pone en cuestión el comportamiento de los sexos y sus reglas sociales, pero aún más importante aborda lo prostético y lo artificial de los géneros que funcionan como *tecnologías socio-políticas* complejas, definiendo así su trabajo: “este es un libro sobre los dildos, sobre sexos de plástico y sobre la plasticidad de los sexos”²⁷.

La contra-sexualidad es otra forma de transgénero, que se constituye, también, como una teoría del cuerpo que se sitúa fuera de las oposiciones hombre/mujer, masculino/femenino, heterosexualidad/homosexualidad. Donde la sexualidad hecha mano de todas las acepciones que le damos a los elementos que la hacen funcionar como: mujer, homosexual, heterosexual, transexual, así como también aparatos, prótesis, redes, aplicaciones, mecanismos, etc. que se utilizan dentro de estas tecnologías del sexo. Con ello la escritora abre paso a la consideración del sexo/género como una tecnología más dentro de las tecnologías que el ser humano utiliza para interrelacionarse entre sí, y por consiguiente es viable de ser intercambiada, manipulada, transformada, reconstituida, por lo que la contra-sexualidad plantea los mecanismos, estrategias y usos del sexo en un sistema tecnológico más amplio.

Así, Preciado propone 13 artículos que describen los principios de una sociedad contra-sexual, teniendo como primer artículo el

²⁶ Preciado Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Opera Prima, 2002, p.20.

²⁷ Preciado, p. 18

borramiento de las etiquetas masculino y femenino que se le dan a los cuerpos, lo cuales únicamente servirán como *registros abiertos* que se ponen a disposición de los cuerpos que deseen utilizarlos temporalmente. Para que exista una transformación general del cuerpo, deben existir prácticas similares a la meditación extrema, a los rituales propuestos por el body art y en determinadas tradiciones espirituales. En general consiste en la integración de las tecnologías del sexo a la transformación de los cuerpos de tal manera que se puedan ejercer sexualidades diversas en el momento en que el *cuerpo parlante*²⁸ lo decida, con ellopreciado propone el término de *postcuerpos o wittigs*

Como ya hemos constatado la confusión entre términos se da dentro y fuera del campo artístico con mucha frecuencia, lo cual no es de extrañar por las grandes semejanzas que existen entre estos términos, ello no significa que la utilización de los términos sea errónea o acertada, cada uno de ellos podrá diferenciarse sólo hasta ciertas circunstancias y la mayoría de las veces tendrán el mismo sentido. Ante este hecho proponemos el término *transgénero* por considerarlo por uno de los más actuales y que van acorde con las definiciones dadas por los estudios de género. Los conceptos desarrollados por Judith Butler²⁹ en cuanto a la diferencia entre género y sexualidad son de gran ayuda en este caso.

Butler define al sexo como lo natural en los cuerpos, entendiendo a lo natural como aquello que no forma parte, en todo sentido, de una

²⁸ Los “cuerpos parlantes”, según el manifiesto contra-sexual son cuerpos nómadas, abiertos, que funcionan como textos y que se sitúan fuera de las oposiciones hombre/mujer, son todos aquellos cuerpos que escapan de los códigos socialmente establecidos.

²⁹ Butler Judith, *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp.13-14

construcción del hombre, es decir, lo natural es aquello que se encuentra fuera de la mano del hombre, aquello que no ha sido elaborado por el hombre. Esto con la finalidad de contraponer al sexo como lo natural y al género como lo artificial. El género es ya una construcción social, constituido por las significaciones sociales que asume el sexo, de modo tal que queda reemplazado por las significaciones sociales que acepta y emerge el género como el término que absorbe y desplaza al sexo. Así pues el sexo se postularía como anterior a la construcción, como anterior al género. De tal manera que el transgénero es una postura contemporánea ante las construcciones sociales que parten del sexo, supera la naturaleza biológica de los cuerpos y se postula como una prótesis capaz de asumir significados atribuidos por determinada sociedad o individuo, mezclarlos, traspolarlos y hasta rechazarlos.

El transgénero en la escultura es una construcción plástica que parte de las apariencias del cuerpo, se reconstituye como un cuestionamiento al género y a sus cuerpos, es un híbrido, un cuerpo artificial que se basa en la transmutación de los signos del cuerpo, el sexo, las estructuras del deseo (el deseo entendido en el sentido más amplio). Se constituye como una visión contemporánea subversiva del binomio sexo-género que tiende vínculos con las categorías: andrógino, hermafrodita, homosexual, bisexual, heterosexual, lesbiana, contra-sexual, travesti y transexual.

Consideramos que el trabajo de Gober es uno de los más representativos en cuanto a transgénero se trata. Se caracteriza por la reconstitución de los cuerpos ya sea este un fragmento corporal o bien la metáfora sexual, como Preciado manifestaba, la contra-sexualidad no solamente puede ser entendida como una cuestión corporal en ella van implícitas las tecnología del sexo,

dentro de estas la utilización de aparatos o prótesis que sirven al sexo.



Figura 2.8. Robert Gober.
Sin título 2002
Fuente: <http://www.uni-hamburg.de/Wiss/FB/09/KunstgeS/arch/wachs.htm>

En la pieza *Sin título* (2002) (ver figura 2.8) Gober utiliza una vez más la hibridación de las formas del cuerpo: un fragmento híbrido está dispuesto en

una canasta de “plástico” –recordemos las observaciones que Preciado hace sobre el sexo-plástico- en cierto sentido una masa informe, abyecta hace referencia a los sexos a través de la mezcla de los pechos. Pero en este caso particular hay una característica mucho más importante, ya que, se vale de los objetos que sirven a la higiene del cuerpo en los cuartos de baño, particularmente aquellos que se relacionan con las zonas erógenas del cuerpo; la coladera funge como orificio, el cual va más allá de los límites anatómicos impuestos por la diferencia sexual. Todo orificio tiene gran significación dentro de la sexualidad del cuerpo, Gober lo expone no como un orificio orgánico sino como un orificio-máquina que tiene la función de canal de vaciamiento o bien de orificio-entrada, punto de fuga o de descarga virtual. Con este trabajo Gober no solamente plantea la hibridación de los cuerpos sino que el sexo/género es exhibido como una tecnología, como un hecho

que esta supeditado a los procesos de significación corporal y tecnológica.

Figura 2.9: Robert Goyer. *Sin título* 1991 (detalle).
Fuente: Alfaro Miglietti Francesca, *Extreme bodies*, p. 164



Otro caso interesante es la pieza de Robert Goyer *Sin título* (1991) que analizamos con anterioridad (ver figura 2.9), el artista extrae anatómicamente la esencia de las sexos –el pecho masculino y el femenino- y conforma un pecho híbrido. Estas estrategias provienen de todo

un sistema de valores que se ha construido alrededor de los cuerpos, las zonas erógenas son catalogadas como de una alta significación en el cuerpo, por lo que su representación traerá consigo significados introyectados dentro de la misma forma. Pareciera un juego macabro de la anatomía, las zonas erógenas son exhibidas como aquello que representa lo esencial de los cuerpos, aunque hay quienes apelan a la existencia de otros significantes de la sexualidad, no debemos dejar de advertir que la representación localizada del sexo es inmediata y universal.

En *Au Naturel* (1994) de Sarah Lucas (Londres 1962) (ver figura 2.10) nos encontramos ante un sofá que hace las veces de cuerpo, de un cuerpo transgénero que se encuentra apoyado en la pared, una cubeta roja interpreta la vagina abierta, dos calabazas sustituyen a los senos, dos naranjas y un pepino a un pene. Lucas hace una alegoría de las zonas erógenas utilizando objetos que las sustituyen, reinterpreta las formas de los sexos con objetos de su entorno. La artista se apropia de los órganos sexuales mediante el

ilusionismo y se vincula a cierto surrealismo codificado. Lucas no evoca lo real en sí mismo sino que recurre al artificio, a la alegoría, al ilusionismo, el pene no es un pene, la vagina no es una vagina; estos, son sustituidos por objetos que hacen de órganos genitales por lo que incurre en el surrealismo, en la reinterpretación del objeto, el objeto es llevado, dispuesto y colocado de tal manera que su función es eliminada y trasmuta en otra completamente distinta con significados simbólico-eróticos.



Figura 2.10. Sarah Lucas, *Au Naturel* 1994
Fuente: *Mujeres Artistas*, p. 333.

Finalmente podemos decir que la escultura de transgénero tendrá primeramente un referente corporal. El cuerpo es reconocido en sus zonas erógenas que la mayoría de las veces funcionarían como independientes al cuerpo pero nunca dejarán de hacer referencia a él. La escultura de transgénero pretende dar diversas versiones del sexo/género mediante una hibridación anatómica de los cuerpos que bien puede manifestarse en un cuerpo entero, fragmento o inclusive en los objetos con que el sexo tiene contacto. Con ello queremos decir que el transgénero no solamente es físico sino

también es simbólico, transgrede los bordes del sexo y de sus objetos, se manifiesta incluso como monstruo.

2.4. Feminidad grotesca

Nuestra investigación no estaría completa si dejamos de señalar el papel fundamental que juega la representación del cuerpo femenino dentro del grotesco. Antes de abordar el tema consideramos necesario tocar algunos puntos acerca del arte denominado como *feminista* y de las teorías de género que lo han acompañado hasta lo que es ahora. Como ya hemos tratado en esta tesis las teorías de género y el arte contemporáneo han ido de la mano, particularmente aquellas propuestas artísticas que se enfocan al cuerpo y a las minorías (mujer, homosexuales, animales, etc). Teniendo como principal aporte las exploraciones hechas alrededor del cuerpo femenino, lo que permitió estructurar nuevas formulas visuales de representación del cuerpo de la mujer. Trabajos como los de Nancy Spero, Judy Chicago, Valie Export, entre otras son determinantes al momento de reconocer a un arte como *feminista*. Todas ellas influenciadas por el postestructuralismo y el psicoanálisis.

A finales de los 80's y a partir de los 90's feministas y artistas hacen una revisión del arte y teorías de género que hasta ese momento se habían desarrollado, aunado a ello la pandemia del SIDA permitió reconocer al cuerpo como vulnerable y orgánico, y aún más importante se estructuraron nuevas formas de ver y representar al cuerpo de la mujer, es en esta época cuando las teorías surgidas en los Estado Unidos y en Inglaterra se vuelven textos fundamentales en el arte de género. De manera tal que en

muchos de los textos se reconoce la necesidad de generar nuevas formas de figuración del cuerpo femenino y como veremos más adelante será el *femenino grotesco* el que se manifestará como una alternativa de figuración que pareciera ser más atractiva que otras dentro de arte contemporáneo. Feministas como Elizabeth Grosz reconocen la necesidad de que exista una nueva forma de figuración femenina que se aleje de los cánones de representación que se encuentran tan arraigados en nuestra cultura occidental :

“Yo no he intentado dar una visión alternativa una que provea materiales útiles para la autorrepresentación femenina. Para lograrlo se necesitaría saber posicionarse desde antes en el desarrollo del autoentendimiento de la mujer, que esta ahora en proceso de ser formulado acerca de la mejor manera de representar a la mujer como un agente intelectual, social, moral y sexual. Esto involucraría producir nuevos discursos y conocimientos, nuevos modelos de arte y nuevas formas de representación practica fuera de los marcos patriarcales que de esta manera han imposibilitado a la mujer de una representación autónoma y trascendente.”³⁰

Grosz no especifica -como ella misma acepta- en que consistirían estos nuevos modelos de representación, sin embargo reconoce la importancia de generar nuevas formas visuales que contrarresten los cánones que durante mucho tiempo se han practicado en la cultura occidental, y que, únicamente nos ofrecen una sola visión de la realidad, por lo que nuevas formas de figuración traerán como consecuencia un panorama mucho más amplio de la mujer, del cuerpo, de la realidad y de la vida misma.

Donna Haraway desarrolla una propuesta que responde a las inquietudes de Grosz. La teoría gira alrededor de las nuevas tecnologías y practicas biomédicas, engloba en lo que denomina

³⁰ Gorsz Elizabeth. P188

como *the odd boundary creatures* a los simios, cyborgs, mujeres, en general incluye a todas aquellas criaturas que son consideradas como minorías o que han sido vistas como anormales o fuera de los estereotipos dominantes. Para Haraway, bióloga de formación, estas criaturas, que son literalmente monstruos, son la posible repuesta de las minorías. Son pues, consecuencia de nuestros actos, de nuestra tecnología y que han sido visualizados por artistas como Patricia Piccinini.

La teoría posmodernista ha traído consigo a un cuerpo normalizado y adecuado que refleja la limpieza y estabilidad del ser, pero que, se encuentra amenazado constantemente por lo impropio, lo sucio, o en palabras de Kristeva lo abyecto. La amenaza esta presente en todos esos “cuerpos peligrosos” –de la mujer, de los otros raciales, del enfermo, de el monstruo – de todos aquellos cuerpos que sobrepasan los límites reglamentarios, no solamente en su forma sino en su comportamiento; criaturas que se mueven en el intersticio; en el entre de dos categorías establecidas por el racionalismo occidental, y desde el punto feminista en los esquema patriarcales.

El arte contemporáneo a través de su pluralidad ha constituido, a nuestro parecer, nuevos modelos de figuración que coinciden profundamente con las propuestas feministas. El cuerpo grotesco surge como respuesta, se alimenta de diferentes áreas del conocimiento, aprovechando los más profundos miedos del ser humano. Margrit Shildrick, reconoce al monstruo como la figura que siempre ha estado presente en las representaciones visuales y en los textos, advierte al cyborg como uno de los monstruos contemporáneos. La autora señala la importancia y existencia de otras formas de monstruosidad, viendo en ellas la capacidad de cruzar límites e invadir áreas que no le corresponden, afirma que el

cuerpo del monstruo es el sitio político contestatario donde el feminismo y la *otredad* pueden encontrar respuestas distintas a las ofrecidas por una cultura “masculinista”. En otras palabras Shildrick ve las potencialidades que el cuerpo del monstruo ofrece a la diferencia, como ella misma alega: “La diferencia se encuentra afuera de los límites de lo propio, en la gente negra, en los extranjeros, en los animales, en los discapacitados y en la mujer”³¹. El arte de género nos hizo visualizar a través de sus imágenes la existencia del *otro*, del otro que participa activamente en la construcción del conocimiento humano, del otro que forma parte de nuestras estructuras sociales. Este ha sido pues, uno de los grandes aportes del arte a la cultura contemporánea. La figuración del otro permite conocer mundos alternos al nuestro e inclusive cruzar límites impuestos por el pensamiento occidental. En general el otro, como bien afirma Gilles Deleuze abre posibilidades infinitas a niveles distintos:

“He aquí lo que es el otro: puebla el mundo de posibilidades, de fondos, de franjas, de transiciones; inscribe la posibilidad de un mundo aterrador aún cuando yo no estoy aterrado, o bien, al contrario, la posibilidad de un mundo tranquilizador cuando yo estoy realmente aterrado por el mundo; envuelve bajo otros aspectos el propio mundo que se desarrolla delante de mí, constituye en el mundo tantas o cuantas burbujas que contienen otros tantos mundos posibles.”³²

El otro monstruoso pone en evidencia posibilidades radicales de corporalización que solo son posibles en esta era de la posmodernidad, a través de técnicas como la clonación, cirugía transexual, ingeniería genética y genotransplatación, entre otras.

³¹ Shildrick Margrit. *Embodying the monster. Encounters with the vulnerable self*. London, Sage, 2002

³² Deleuze Gilles. *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2005.p. 357

El arte contemporáneo propone nuevas formas visuales que responden más ampliamente a la multiplicidad corporal.

Si la mujer se encuentra incluida dentro del otro monstruoso nos preguntamos: ¿En qué radica la monstruosidad del cuerpo femenino? Son varias las razones por las cuales el cuerpo femenino ha sido considerado como trasgresor de normas e inclusive como ese otro que asusta. El cuerpo femenino tiene dos dimensiones: adentro y afuera, con ello no afirmamos que el masculino carezca de estas, sin embargo, por la anatomía de la mujer y sus funciones corporales estas dimensiones son mucho más evidentes; acentuándose esta bidimensionalidad en el embarazo y en el momento del alumbramiento que es cuando los fluidos atraviesan los límites del cuerpo, lo cual -según algunas feministas- junto con la menstruación hace la diferencia entre los sexos. La madre grotesca es presentada como un fluido inestable principalmente por su naturaleza procreadora que le confiere la capacidad de transformarse, hincharse, contraerse, lactar, sangrar. Esta capacidad que tiene el cuerpo femenino lo conecta con lo más primitivo del estado del ser. Estos procesos generan miedo en el *otro*, por lo que Shildrick afirma “la madre siempre es capaz de producir monstruosidad, es un monstruo en si mismo”³³

Dentro de este panorama se encuentra ubicada la *feminidad grotesca*. Como bien es sabido la mayoría del arte anterior a las vanguardias tiene como tema favorito a la mujer, sin embargo el arte de los últimos años –particularmente el arte de género- se enfoca en la mujer de un modo distinto. La feminidad grotesca es una figuración subversiva del cuerpo de la mujer que rompe con las reglas de representación que anteriormente lo enmarcaban. Tiene

³³ Shildrick p. 44

como rasgos característicos, el alumbramiento, el embarazo, la menstruación, el feto o la figura subversiva de la madre. La feminidad grotesca denota signos de inacabamiento, la vida que todo cuerpo orgánico alberga en su interior queda expuesta, es híbrido de mujer con cualquier otra cosa, se funde con los otros, es mezcla y exceso de carne.

Una de las piezas que nos permite explicar las particularidades de la feminidad grotesca es la obra *The young family* (2002-3) (ver figura 2.11 a) de Patricia Piccinini. Teorías como la de Shildrick y Haraway parecen encontrar en ella una respuesta visual. En el trabajo de la artista se manifiesta el miedo a la degeneración de las especies, donde su hibridación resulta en el otro, en el monstruo femenino. Sin embargo la hibridación de las especies es sólo una de los caminos que podríamos tomar para acercarnos a esta pieza, y que si bien no deja de ser de gran relevancia en este apartado en particular quiero tratar lo grotesco en lo femenino.

En la obra de Piccinini aparece una mujer-cerdo o bien mujer-simio –es difícil de determinar, una vez más el grotesco siembra la duda, no hay límites precisos- que alimenta a sus crías, este híbrido que si bien podemos reconocer como un animal, ha perdido la cola y con ello ha dado un importante paso en la escala evolutiva de su “especie” (ver figura 2.11 b). Se encuentra absorta observando a sus crías, son pues una joven familia. Podemos reconocer también el exceso de piel y carne en su cuerpo, su estructura corporal no sigue una línea definida, el personaje tiende al bulto y a la excrescencia.

La madre monstruo, que encarna nuestros miedos contemporáneos –hibridación, clonación, degeneración de las especies-, es un espacio de abyección que escapa a la norma masculinista y que trasgrede al enmarcamiento de la mujer, al ideal



a)



b)

Fig. 2.11. Patricia Piccinini, *The young family*, 2002-3. silicon, crilico, cabello humano, cuero y madera. 80.00 x 150.00 x 110.00 cm. **a)** Detalle vista frontal, **b)** Detalle vista posterior
Fuente:
<http://www.patriciapiccinini.net/>

de un cuerpo pulido, sin excesos. Ahora bien, otra constante en el trabajo de la obra de la artista es la infancia, en algunas de sus obras infantiles humanos conviven con esta especie de monstruos, en este caso la artista explora la corporalidad de las crías de esta extraña especie. Los pequeños se alimentan y juegan mientras la madre los observa con cierta devoción (ver figura 2.12). Es en este punto donde el cuerpo femenino adquiere un significado trasgresor en la relación entre lo maternal y el feto o la cría. Es sumamente significativa esta relación madre-feto, en ella se vierte la vulnerabilidad del cuerpo, incluso del propio monstruo, las corporalidades monstruosas asociadas con la imagen infantil a lo largo de la historia han provocado siempre especulaciones y

creencias que llegan incluso a lo aberrante, los fetos y niños malformados son por así decirlo “la inocencia del accidente”.



La potencialidad que existe en la subversión de la “forma femenina” es una de las más interesantes tanto a nivel estético como en la manera en que se complementa con muchas otras áreas del conocimiento humano. El peligro no es solamente que lo femenino se salga de la norma, es el hecho de que una vez ocurrido esto cualquier cosa puede pasar. Lo femenino enmarca las fronteras más peligrosas del cuerpo, límites que no deben ser traspasados. Por ello cuando una representación femenina se convierte en grotesca muchos otros niveles de nuestra vida y

pensamiento son amenazados y puestos en duda.

Figura 2.12. Detalle,
The young family
2002-3.

Fuente:
<http://www.patriciapiccinini.net/>

CAPITULO III

La teoría llevada a la práctica: *los anormales y love dolls*

En este capítulo proponemos un proyecto escultórico como respuesta a la teoría antes enunciada. Es importante considerar que toda obra de arte es en parte resultado de aspectos subjetivos que se presentan antes y durante el trabajo artístico y son inherentes al mismo, por lo que no podemos deslindarnos de ellos. Como lo hemos advertido desde un inicio este es un trabajo que gira entorno a la obra y que no pretende alcanzar una verdad única, surge de la observación de casos concretos que nos han permitido disertar sobre las posibles preguntas y respuestas –tanto teóricas como prácticas- a las que nos lleva la obra de arte. Por lo que este último capítulo completa el círculo que después de una investigación teórica un artista sigue: el desarrollo de una propuesta plástica.

Las obras de artistas norteamericanos e ingleses, han sido una fuente de inspiración para el desarrollo del trabajo personal en la línea del cuerpo grotesco, sin dejar de lado la importancia de las teorías de género y el cuerpo, que han venido ha transformar la manera en como percibimos, vivimos y representamos los cuerpos. El estudio de estas teorías es básico para cualquier artista que pretenda desarrollar un proyecto de género o el cuerpo, los trabajos de Julia Kristeva, Elizabeth Grosz y Donna Haraway son

importantísimos para disertar a este respecto. Podemos decir que estas teorías y trabajos artísticos ofrecen una propuesta alternativa de estudio, pues apuestan por nuevas formas de figuración que respondan más ampliamente a la multiplicidad corporal de nuestra época. Así como también, no olvidan el discurso médico y filosófico alrededor del otro –entendiendo al otro en su sentido más amplio y profundo- son propuestas que no reconcilian, sino que, ponen sobre la mesa todas las posibilidades. Son propuestas que en general responden a las inquietudes de nuestro tiempo.

Dentro de nuestro contexto social y geográfico, es difícil encontrar proyectos que se enfoquen en el cuerpo grotesco y que se desarrollen a la par de los proyectos europeos. Hay una constante de los artistas internacionales en la utilización de materiales industrializados y procesos complejos en el trabajo escultórico. La obra ya no es desarrollada físicamente por el artista, por ejemplo, Patricia Piccinini -aunque al inicio de un proyecto trabaje con bocetos a lápiz- coordina un equipo de profesionales que desarrolla los diferentes aspectos del proyecto, desde la obra escultórica hasta la digitalización de las imágenes. La multidisciplinariedad de la obra de arte se deja ver en nuestro País, aunque es difícil el desarrollo de proyectos tan complejos y costosos como los que se llevan a cabo en países del Primer Mundo. Aunado a ello la difusión de estos temas en las escuelas de arte es prácticamente inexistente, por lo que el artista tiene que investigar por cuenta propia; y son pocas las veces que se da paso a la discusión sobre estos temas.

Por lo tanto, a través de este proyecto ofrecemos una visión “otra” del trabajo escultórico, que si bien se inspira en la obra de artistas internacionales, también ofrece una visión muy particular del tema que abordamos. Uno de los puntos que consideramos más

importantes en nuestra labor fue el trabajo con los materiales alternativos –toda la obra fue construida con papel reciclado y textiles-, consideramos que la experiencia que el artista tiene con el material de su elección marcará no solo la obra que este desarrollando sino su trabajo futuro. Creemos que esta cualidad no se debe perder, a pesar de todos los movimientos y cambios tecnológicos que se han sobrevenido, esta posibilidad debe estar abierta, debe existir y aparecer dentro del campo artístico a pesar de las nuevas tecnologías.

Anexo a la obra física desarrollamos un proyecto multimedia de interacción, con la finalidad de cubrir en la medida de lo posible otras áreas de exploración plástica. Es innegable la importancia de las tecnologías en nuestra vida cotidiana y reconocemos su papel en la difusión masiva de la obra plástica, por ello se vuelve indispensable experimentar y presentar nuestro trabajo de esta forma.

3.1 Corporalidad anormal: descripción del proyecto

El proyecto se desarrolla en estos dos últimos años a la par de nuestra investigación teórica, con cada avance o retroceso que se tuvo a lo largo de este trabajo se enriqueció mucho más la propuesta visual. Es una propuesta abierta que no tiene límites concretos y que ve en el cuerpo grotesco -particularmente femenino- el medio para interrogar, proponer y experimentar dentro del campo escultórico. Apuesta por un tipo de escultura que se define por su valor de experimentación y riesgo, por lo que nuestros desarrollos no siguen una metodología de trabajo rígida. La utilización de materiales alternativos –papel y tela- nos ha permitido explorar procesos que son poco conocidos o bien que no

han sido tomados en serio. Creemos en una escultura alterna, en una escultura “otra” que no solamente en sus discursos se encuentre la referencia a lo anormal, a lo torcido o “inapropiado”, sino también en materiales y procesos de hacer, una escultura que se dedique a la “protuberancia” que deje atrás la superficie lisa, que experimente con materiales alternativos, que encuentre en lo popular una fuente inagotable de trabajo. Consideramos pues, que a través de este proyecto podemos configurar otros modos de visualización del cuerpo y de la escultura donde lo híbrido y lo deforme se encuentren reflejados en materia y forma.

Nuestro trabajo se sitúa desde una perspectiva figurativa que incluye un aproximado de 15 piezas, de papel reciclado y tela, de medidas varias. Las clasificamos en dos grupos: *love dolls* y *los anormales*. El primero consiste en la construcción de muñecas de tela que fotografiamos en distintos espacios, el segundo grupo son una serie de fragmentos de cuerpo que no intervienen en ninguna secuencia fotográfica pero que coinciden con la misma tendencia figurativa del primer conjunto.

Uno de los puntos fundamentales de referencia en el trabajo formal con las piezas, es la utilización de la imaginería de la muñeca. La muñeca se encuentra entre lo humano y la máquina. La muñeca es la muda representación de un cuerpo al que el hombre es incapaz de acceder o comprender, su cuerpo es dócil sin voluntad propia, supeditado a los deseos de su dueño o los deseos del artista. Son como “máquinas de amar” a decir de Pilar Pedraza¹. Objetos que han sido contruidos para ser amados y que son investidos de subjetividad y, por que no, de vida propia. Así partimos de dos

¹ Pedraza Pilar. *Máquinas de Amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid, Valdemar, 1998.

fuentes para construir nuestras muñecas: la muñeca inflable y la muñeca para niñas.

En marzo del 2005 apareció en la revista Glamour (ver figura 3.1) un artículo con el nombre de *En Japón nos quieren muñecas*; a su vez en la revista Picnic, en el mismo mes y en el mismo año, aparece el artículo *Pornografía evolutiva*, ambos artículos se refieren a lo mismo: la creación de muñecas sexuales y de

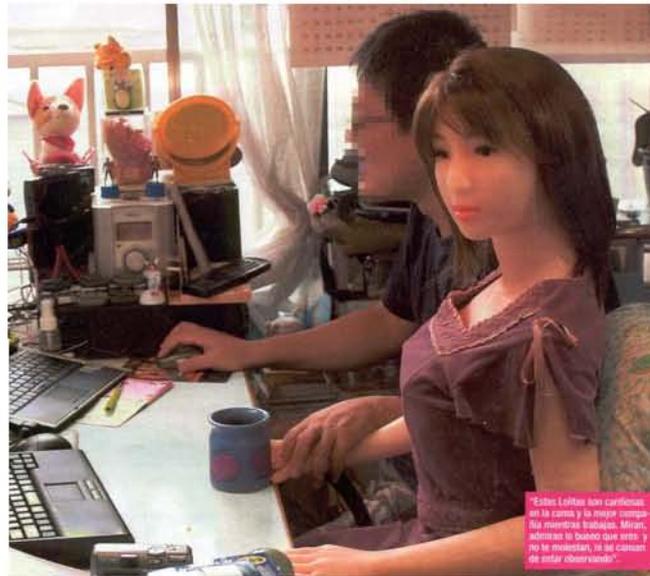


Fig. 3.1.- Uno de los mayores coleccionistas de muñecas sexuales en Japón

Fuente: Revista Glamour. México. Marzo 2005

compañía de tamaño natural e hiperrealista y que pueden ser construidas al gusto del consumidor. La mayoría de sus consumidores son masculinos, las cuidan, visten, entretienen y hacen

el amor con ellas -“lo que busco en ellas es que tengan personalidad y me den todo su amor”- declara un coleccionista.

Lo interesante de las muñecas es su capacidad para desplazar muchas de las veces a las mujeres de carne y hueso. Este hecho da para ser estudiado desde muchas ópticas y perspectivas; sin embargo, nos interesa fundamentalmente la capacidad que tienen de suplir emocionalmente a un ser humano. Es que, como afirmara Gombrich:

“Es difícil encontrar una palabra para describir esta capacidad de las imágenes tridimensionales de ser atraídas al mundo de los vivos, convertirse

no en representaciones de otra cosa sino casi en individuos con derecho propio”².

Estas muñecas entran al mundo de los adultos como compañeras sexuales, amigas y hasta madres sustitutas. Son objetos trastocados por el sexo y el amor. Por lo tanto, “love dolls” consiste en la construcción de una muñeca que en su forma enfatiza las zonas erógenas del cuerpo humano, pero que no se enfoca únicamente en el sexo sino en el “amor”. Son muñecas para ser amadas, muñecas de tela, suaves, dóciles y de compañía.

Las muñecas para niñas son parte del adiestramiento social, en ellas se ensayan los comportamientos de la fase adulta del individuo. Con ellas las niñas son instruidas a comportarse como “mujeres” e incluso se reconocen como futuras madres. Por lo tanto la muñeca es parte de la vida doméstica, acompaña al individuo en la formación y estructuración del ser, son objetos íntimos, compañeros, cómplices, etc. Son pues, el espacio transicional entre el mundo de fantasía y el mundo real. Kim Gordon las describe así, de forma acertada:

“..nosotros podemos manipular a las muñecas de acuerdo a nuestras fantasías, ellas fácilmente parecen leer nuestros pensamientos, fueron para nosotros objetos mitad humano, mitad “unnatural” – seres supernaturales con mente propia”³

² Gombrich E.H. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México. Fondo de Cultura económica. 1999. p 139.

³ Lindsay Brice, *Supernatural*, photographs, Foreword by Kim Gordon, California, Perceval Press, 2005. p.1.

Otro medio visual de significación del sexo es la muñeca, utilizada principalmente por artistas masculinos y con mucha mayor



Figura 3.2. Louise Bourgeois. *Seven in bed* (2001)
Fuente:

incidencia por artistas surrealistas, la muñeca representa a la mujer como objeto de sus deseos la muñeca o el maniquí se

convirtió en ese laboratorio mediante el cual experimentaron todo lo que no se podía hacer con un cuerpo femenino real, violaciones, mutilaciones, etc. En 1919, después de la muerte de su amante Alma Mahler, Oskar Kokoschka construyó para si mismo una muñeca a modo de compañera pasiva, hizo construir esta muñeca articulada con sus rasgo, vivía con ella, según cuenta, le compró ropa con los mejores modistas de París⁴. Aunque esta creación se mantiene al margen del arte se sabe documentalmente que el maniquí de Kokoschka tuvo una significativa influencia en las muñecas de Bellmer⁵.

Inspirados en la obra *Seven in Bed* (2001) de Louise Bourgeois creamos el conjunto Love dolls. Esta artista nos presenta un grupo de personajes, todos ellos de tela, que se encuentran físicamente unidos, besándose unos a otros, algunos de ellos con dos cabezas, hacen alusión a la sexualidad y a la construcción de corporalidades monstruosas con personajes hechos de tela (ver

⁴ Pedraza Pilar..pp 150-151

⁵ Flynn Tom. *El cuerpo en la escultura*. Madrid. Akal. 2002. p 18.

figura 3.2). Por su parte los personajes del grupo Love dolls son corporalidades anormales que se ocupan del bulto, de las excrecencias y de los orificios, son muñecas domésticas que abordan lo subjetivo, lo innombrable, provienen del femenino grotesco. Todas son mujeres abyectas que escapan a la “normalidad” y que se exceden en todo sentido. Son adultas y niñas, juguetes y cómplices, amigas y amantes. Son objetos híbridos que se niegan a pertenecer a una categoría específica, son pues aquellas que escapan a toda norma de separación que exigen las taxonomías convencionales.

Inapropiado 2006 pertenece al grupo *Love dolls* e integra la imagen sexual de la muñeca para adultos y explota algunas características físicas y materiales de la muñeca infantil. Mediante la hiperbolización de los genitales y boca nos acercamos a lo que Bajtin denomina “corporalidad grotesca” en la que orificios y excrecencias están exedidos, son el lugar donde se superan las fronteras entre el cuerpo y el mundo, donde se efectúan los

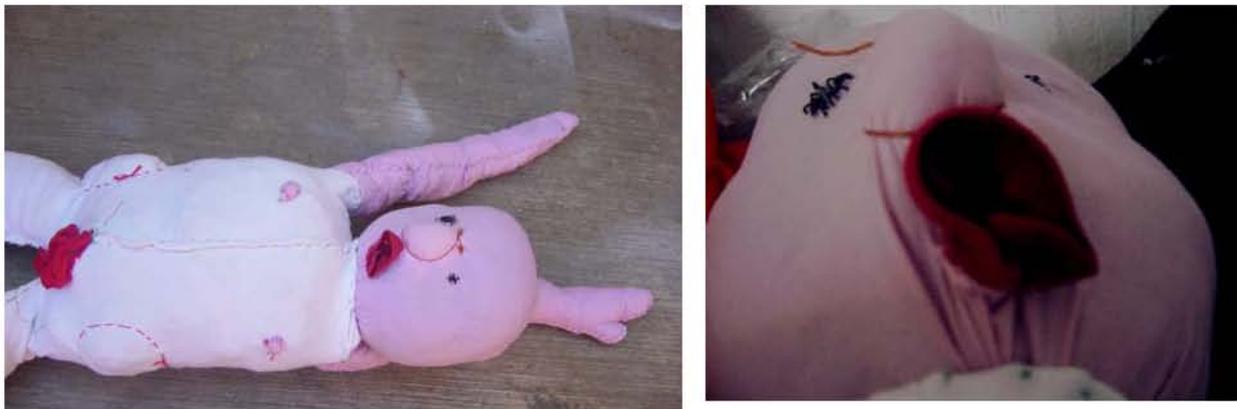


Figura 3.3.
Inapropiado, 2006,
tela.

Foto: Alma
Hernández

intercambios interior-externo –sea estos el comer, el beber, las necesidades naturales (y otras excrecencias: transpiración, humor nasal, etc.), el acoplamiento, el embarazo, el parto, el crecimiento, la vejez, las enfermedades, la muerte, el descuartizamiento, el despedazamiento, la absorción de un cuerpo por otro, etc – son

los límites en los se efectúan todo drama corporal, por lo que la ubicación y el trabajo con ellos traerán consigo grandes implicaciones sociales y formales en nuestro caso.

Inapropiado es un objeto híbrido que rescata la transportabilidad de



a)



b)

Figura 3.4. Mi criatura 2005-6.
Tela, cuero, plástico.
Foto: Alma Hernández

los cuerpos, por lo que su construcción se basa en procesos y patrones utilizados en la fabricación de muñecas de tela. De modo tal que puede ser colocado en cualquier espacio, es ligero, dócil, manipulable. No entra dentro de los cánones, no es un accidente busca ser lo que es, lo feo puede ser natural lo grotesco es siempre artificial, lo grotesco es lo voluntariamente imperfecto.

En *Mi criatura* (ver figura 3.4) nos adentramos en otras facetas formales que nos ofrece la muñeca, nos inspiramos en muñecas de finales del siglo XVIII y principios del XIX que

consistía en la fabricación de un cuerpo de tela y las extremidades (principalmente las manos) y cabeza de madera que era cosida al cuerpo mediante una especie de pechera que daba estabilidad al cuerpo. Recurrimos pues, a este procedimiento y desarrollamos “mi criatura 2005-6” en la cual pies y cabeza fueron cosidos a un cuerpo de trapo.

Al igual que ocurrió con la pieza anterior exploramos la sexualidad, la imaginería de la muñeca y la transportabilidad del objeto. Exploramos más abiertamente la corporalidad grotesca mediante la mutilación del cuerpo. También exploramos la gestualidad del rostro (ver figura 3.4 b), una especie de burla embiste al rostro de nuestro personaje; el detalle de la manguera saliendo de la cabeza fue otro de nuestros acercamientos hacia una interioridad expuesta, esto nos recuerda que no hay superficie cerrada en estos cuerpos, la interioridad del cuerpo puede salir en cualquier momento, esta expuesta y siempre inacabada. El cuerpo grotesco es un cuerpo que no está acabado, que está siempre en constante crecimiento y transformación.

Con la pieza *Dulces labios* (ver figura 3.5), exploramos la sexualidad mediante la construcción de un cuerpo que se enfoca aun solo aspecto: el bello. Para ello recurrimos a los textiles, utilizando el henequén teñido y tejido. Así creamos un personaje alargado, con un rostro que hace énfasis una vez más en la boca, en los orificios. A través de este y los otros personajes buscamos conjuntar lo irreconciliable no sólo a nivel formal sino también en los procesos de hacer escultura. La hibridación de materiales y técnicas nos llevan a resultados distintos, resultados “otros”.

Particularmente con “dulces labios” nos acercamos más a la fantasía de un cuerpo inexistente, incluso “aberrante”. Es una escultura hecha para el tacto que se vincula con alguna parte de nuestro cuerpo y que sin embargo pierde todo su sentido. Con un



Figura 3.5. Dulces labios 2005-6, hequén, tela, plastilina hepóxica. Foto: Alma Hernández

cuerpo en forma de capullo, hace alusión al sexo y a lo innombrable del mismo. A su vez se estructura como una especie de burla. Es un personaje con rostro indefinido que provocaría más risa que asco. Para ello encontramos en las partes plásticas de la muñeca –los ojos

en este caso- un vehículo fundamental para impregnar de ironía a nuestros personajes.

Siguiendo la misma línea formal de Love dolls, *Los anormales* integran en su anatomía partes plásticas de muñecas como cabezas, manos, pies y ojos. Se han fabricado fundamentalmente de papel. Exploran el bulto, lo retorcido y la voluptuosidad de la carne. Al ser fragmento hacen rememoración a la complitud del cuerpo, aunque algunos de ellos son completamente

independientes. Por ejemplo *Piernita* (ver figura 3.6) a la vez que es un fragmento también la podemos considerar una pieza independiente, inspirada en la imaginería de la muñeca, *Piernita* se asocia con la sexualidad directamente mediante la reinterpretación formal del pene. Aunque procuramos no alejarnos demasiado de la anatomía de la muñeca, esta pieza se inclina un poco hacia lo retorcido en cuanto a la posición que sostiene. La pieza es colocada sobre un cojín de pelo, con la finalidad de evocar cuestiones sexuales o bien superficies corporales –piel y pelo- a través de la textura del material, como veremos a lo largo de la presentación de la obra la utilización del “peluche” aparecerá en la mayoría de las fotografías.



Figura 3.6. Piernita,
Alambre y papel
reciclado

Foto: Alma Hernández

El fragmento como lo afirma James Elkins⁶ cumple una función muy importante en la representa del cuerpo, El autor semeja la construcción del cuerpo hecha por artistas con la cirugía, considera que la fragmentación en el arte al igual que en la medicina tiene como objetivo el estudio minucioso del cuerpo. El separar una

⁶ Elkins James, *Pictures of the body. Pain and Metamorphosis*, California, Stanford University Press, 1999, pp.128-129

forma de otra deja claro muchos de los cuestionamientos formales que una forma “completa” no podría revelar; o bien, el fragmento permite -como en el caso de *Piernita*- hacer exploraciones con otras partes del cuerpo o inclusive de distintos cuerpos (hibridaciones) y potenciar una gama mucho más amplia de posibilidades formales.

La pieza “caja de muñecas” es un conjunto que contiene 12 piezas de papel reciclado y tela, todas ellas colocadas en una estructura que semeja una casa de muñecas de 2.70 x 1.10 m. Esta



Figura 3.7. Caja de muñecas, 2006, tela y papel reciclado
Foto: Alma Hernández

estructura esta dividida en tres módulos –cada uno de ellos cuenta con cuatro piezas- los cuales se disponen uno sobre otro para completar el conjunto. El proyecto parte de la idea de recuperar algunos de los ambientes en los cuales se presenta la muñeca, así como una especie de juguetero exhibe estas corporalidades. De tal manera que el conjunto cuenta con piezas completas y fragmentos de cuerpo, aunque podemos decir que mucho de ellos son irreconocibles y hacen alusión a volúmenes inespecíficos.

El experimentar con la imagen de la muñeca como sustituto de la imagen del niño es una de las bases que mueve a este proyecto. El niño deforme durante muchísimos años y aún en nuestra época en algunas sociedades es considerado como un “castigo de Dios”, muchas de las explicaciones del origen de estas anomalías se basan en lo que la madre sintió o hizo durante la época de gestación. Con caja de muñecas experimentamos la deformidad infantil, exploramos una “anatomía anormal” de modo tal que nuestra propuesta se convierte en una especie de laboratorio que cubre todas las posibles respuestas que la forma pudiera tener.

3.2 Procesos y materiales

Si bien los artistas contemporáneos han utilizado procesos industriales para semejar la carne, la propuesta que hacemos se enfoca al acercamiento directo con el material y sus procesos. Reconocemos al tacto como el sentido con el que descubrimos las superficies y formas y sólo con él tendremos un conocimiento completo de la escultura. El mensaje de la escultura no está dado únicamente en sus formas sino en los materiales y modos de hacer escultura. El material se convierte en sustento, sus peculiaridades

acompañan a la obra desde sus inicios, se piensa y se construye con y alrededor del material.

Los artistas norteamericanos e ingleses que han dado respuesta a su trabajo a través de las resinas y el silicón, nuestra respuesta radica en la forma y en la utilización de materiales alternativos, proponemos lo grotesco desde la manufactura, desde los procesos de hacer escultura. El papel reciclado nos lleva a resultados ambiguos, mixtos, a la hibridez del grotesco, la textura de la superficie accidentada, no pulida, llena de protuberancias y excrecencias, el papel reciclado es el material de lo abyecto. El material responde a lo que Bajtin reconoce como cuerpo grotesco:

“Así la lógica artística de la imagen grotesca ignora la superficie del cuerpo y no se ocupa sino de las prominencias, excrecencias, bultos y orificios, es decir, únicamente de lo que hace rebasar los límites del cuerpo e introduce al fondo de ese cuerpo”⁷

En el papel reciclado encontramos la posibilidad de explorar con las texturas, las superficies y los volúmenes, es un proceso abierto, flexible que permite el trabajo hecho por partes o completo. El papel es un material flexible que sustentado en una superficie adecuada, no opone resistencia a casi ningún volumen. Los procesos de preparación y secado son lentos, pueden tardar una o dos semanas por lo que simultáneamente trabajábamos con varias piezas.

La capacidad que tiene el material de amoldarse a las ideas y los procesos de transformación de las mismas permite que estos se lleven a cabo. Por lo que se requiere de una metodología de trabajo, en nuestro caso se conforma de cuatro fases principales:

⁷ Bajtin Mijail, p. 286.

boceto, estructura, superficie y exploraciones espaciales. No pretendemos dar recetas o establecer una metodología de trabajo en específico, nuestra finalidad es describir algunas de las observaciones y experiencias que hemos tenido con los materiales, de tal manera que nos permite tener una visión un poco más amplia de lo que ha implicado el desarrollo de este proyecto. Nuestras exploraciones están dadas primeramente por la forma. Bocetos, estructura, superpie, serie fotográfica, todas ellas obedecen a la forma de la propuesta, a los personajes, a su anatomía, por lo que podemos afirmar que nuestro trabajo tiene como finalidad última hacer visible lo que representamos, el material es importante pero la forma es aún más.

a) El boceto

El boceto es un estudio preliminar de conformación previa, nos permitió analizar las posibilidades y problemas a los que nos enfrentábamos en la materialización de la obra, así como también explotamos las alternativas a las que nos abría paso una primera propuesta. Regularmente trabajamos con bocetos a lápiz o lápiz de cera, mediante el claro oscuro exploramos el comportamiento de los volúmenes y las superficies.

En nuestros primeros bocetos nos acercamos más a la sexualidad y a la corporalidad de la muñeca, exploramos posiciones, fragmentos, volúmenes. Conforme avanzamos en nuestro trabajo, fueron surgiendo personajes independientes a la corporalidad de la muñeca, aunque no dejaban de vincularse a ella mediante otras circunstancias (ver figura 3.8)

El boceto nos permite ir mucho más rápido que la escultura, es la herramienta básica de trabajo para estructurar ideas, aunque debemos reconocer que el trabajo en tres dimensiones difiere

mucho del trabajo en papel; por lo que nuestra actitud hacia el boceto es libre, si bien siempre pensamos en la escultura, también nos enfocamos en la experimentación y alternativas formales del objeto en el papel. El objeto tridimensional debe ser ante todo la recreación de una idea, su finalidad es crear una experiencia espacial, posible de ser palpada y recorrida, de abordarla con la vista y el cuerpo. Por ello los bocetos serán únicamente un apoyo, la pieza y la experiencia que viene con ella son la finalidad.



Figura 3.8.-

Bocetos, medidas
varias.

Fuente: cuaderno de
bocetos, Alma
Hernández

b) La estructura

La estructura guarda una íntima relación con el tamaño y forma de la pieza, en nuestro caso de la estructura depende un 70% de la forma. Se construyeron estructuras de alambre recocado de manera tal que funcionaban como una especie de canasta de huevos, en donde la separación entre cada amarre no fuera mayor a los 10 cm,



Figura 3.9. Sillita,
papel reciclado
Foto: Alma
Hernández

con ello alcanzamos la solidez necesaria para recibir al papel mojado -que aumenta más de 5 veces su peso en estado seco-.

Para cada propuesta hay un tamaño físico apropiado, que

depende directamente de los conceptos teóricos que manejamos anteriormente. Procuramos que las piezas no excedieran los 1.70 m de alto, ya que la relación que se debe establecer con nuestro trabajo debe estar en proporción de la altura media del ser humano. De manera tal que el tamaño no se alejara de la vida cotidiana, objetos con la posibilidad de ser manejados físicamente por una persona, sin pedestal, independientes, transportables y ligeros.

Un ejemplo de la flexibilidad que se puede lograr en el trabajo es la pieza “Sillita” (ver figura 3.9) -inspirada en el trabajo de Robert Gober- realizamos un proceso de conexión orgánica entre la silla y el cuerpo humano, el objeto renuncia a su estado inerte y se convierte en un “cuerpo orgánico”. El cuerpo es también es tocado por la morfología del objeto, ambos se fusionan y se convierten en una entidad independiente.

En este caso la integración de las formas del cuerpo con la del mueble requirió de especial cuidado en las uniones con las zonas más delgadas del volumen y la estructura.

c) La superficie

Ya hemos dicho, que lo grotesco ignora la superficie sin falla que cierra y delimita el cuerpo, por lo que se vuelve elemental una superficie-textura-volumen que explore las posibilidades de lo abyecto.

La superficie es plenamente el trabajo con el papel, es la esencia de la pieza terminada, los volúmenes, gestos, texturas son dados por el papel y dependerá en gran medida de su proceso de secado. Trabajamos primeramente con cuatro capas de papel mache que una vez que seca recibe la pasta o pulpa de papel con la que damos volumen a las piezas, a su vez estas también son trabajadas de dos a cuatro capas dependiendo de la cantidad adherida de pulpa. Es en este punto donde el material nos exige un especial cuidado ya que una capa demasiado gruesa podría agrietar la superficie de la pieza, así también al momento de secado la pieza no debe ser tocada e incluso movida del sitio que ya se le asignó para el secado.

El modelado con pulpa o pasta de papel no se asemeja a ninguna otra materia de modelado, la pulpa de papel es una fibra y por tanto

deberá tenerse cuidado durante el modelado ya que es difícil afinar la superficie si no se tienen las herramientas adecuadas para dicho fin. Como mencionamos anteriormente la estructura debe considerar el peso del papel mojado ya que una estructura que no tome en consideración esto puede desestabilizar por completo la pieza.

El trabajo con textiles es completamente diferente e involucra aguja, hilo y tela. El enfrentarse con estos materiales y herramientas poco convencionales para hacer escultura nos permitió explorar el volumen de manera distinta, es un trabajo que debe ser, al igual que con el papel, planificado cuidadosamente. Los volúmenes deben ser pensados en dos dimensiones de manera tal que generamos patrones que son cortados y ensamblados. Funciona como lo hace la geometría descriptiva, los patrones funcionan como proyecciones del objeto tridimensional y hacen posible su construcción volumétrica.

d) Exploraciones espaciales

Exploraciones espaciales son series de fotografías tomadas en diversos espacios a nuestras love dolls. Inspirados principalmente en la “poupee” de Hans Bellmer, nuestra finalidad es dotar de “vida” a nuestros personajes (ver figura 3.10). Si bien la fotografía es una herramienta importante para el registro de la obra escultórica, pretendemos a través de estas series fotográficas explorar significados alternos que se traduzca en otro modo de “ver” la escultura. Estas exploraciones pretenden tender un puente entre la vida cotidiana y la pieza escultórica, a través de ellas se abandona por completo la dependencia que tiene la pieza hacia espacios específicos como la galería o el museo.

Pareciera que los personajes posan a la cámara al igual que lo hacemos nosotros, y que dichas poses fueran sinónimo de vida o existencia, dejando constancia de su presencia temporal en el espacio. Este hecho nos hace cuestionarnos sobre la intervención de otras herramientas y su papel dentro de la concepción de la escultura. En este caso la fotografía cumple un papel muy interesante y viene a posibilitar parte de nuestros objetivos con este proyecto.



Figura 3.10.
Exploraciones
espaciales, 2006
Foto: Alma
Hernández

La imagen responde y cuestiona sobre el quehacer escultórico. Al fotografiar las piezas descubrimos otra “dimensión” de la pieza escultórica, no es únicamente el objeto tridimensional, es también imagen y tiempo. El volumen y la forma están supeditados a la cámara, la experiencia directa con el objeto deja de existir y la cámara marca los modos de “ver” y de significar. La pieza vive una existencia alterna en la imagen, donde el volumen ya no es lo más importante, la pose y el gesto que están en parte relacionadas con el espacio y los objetos de su entorno.

3.3 Aquellos que escapan a la norma

En este apartado hacemos algunas reflexiones sobre las corporalidades que nos inspiraron para la construcción de las piezas. Existen constantes en las teorías de género en particular en aquellas que hacen alusión al monstruo, son pues temas recurrentes: los híbridos, los siameses, el feto, la mujer embarazada, la mujer gorda, la mujer fea y el freak en genera⁸. Son figuras que siempre han estado presentes en las representaciones visuales de todos los tiempos y que no han cambiado en esencia prácticamente. Imágenes que en nuestro tiempo estarán siempre trastocadas por el género, la ciencia y la tecnología.

Los personajes que construimos tienden sus vínculos hacia estas corporalidades abyectas, pero en ningún momento son ilustración

⁸ La palabra Freak fue utilizada desde mediados del siglo XIX para referirse a aquellas personas físicas con alguna anormalidad corporal. El “Freak show” era un espectáculo muy popular en los Estados Unidos en el siglo XIX y principios del siglo XX que consistía en una especie de circo de “monstruos”, en el que personas con todo tipo de anormalidades físicas e imaginarias eran exhibidas al público.

de un hecho o de la existencia física de estos individuos. Las corporalidades que proponemos son independientes y se construyen con sus propias subjetividades. Sin embargo nos inspiramos profundamente en los estudios del grotesco de la edad media. Como ya hemos descrito el texto más revelador a este respecto ha sido el de Bajtin, de esta manera en esta etapa de nuestro proceso de investigación nos inspiramos en los grabados y dibujos que se hicieron para los diferentes tratados sobre monstruos de la época. Estos estaban constituidos por juicios que partían de la religión, la imaginación y sobre todo provenían de las creencias populares. En una época en donde la ciencia de la medicina aún se encontraba en sus inicios la religión y la fantasía constituían las fuentes más importantes del conocimiento.

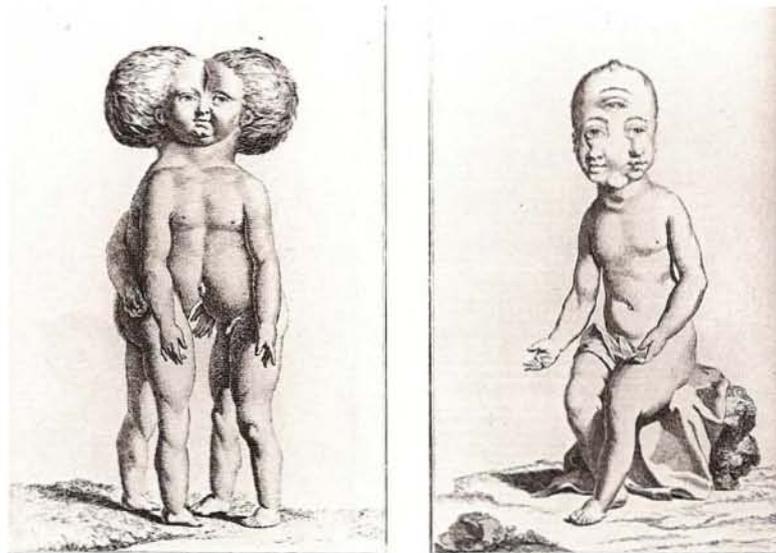


Figura 3.11.- Nicolas-Francois Renault, Niño doble, de descripciones de las principales monstruosidades, 1808.

Fuente: Stafford, Barbara Maria, *Body Criticism. Imaging the unseen in enlightenment art and medicine*, p.260

Por ello dichos tratados mezclaban la medicina con la idea fantástica del monstruo. Un ejemplo importante de ello es el primer tratado de teratología que aparece en el siglo XV de Ambroise Paré. Las posibles causas del origen del monstruo según Paré era las siguientes: la gloria de Dios, la ira de Dios, demasiada cantidad de semilla (semen), la imaginación, el vientre estrecho o pequeño

de la madre, postura indecente de la madre, caída o golpe de la madre, creaciones de diablos y demonios, entre otras más. En el caso de la figura 3.11 podemos constatar como aunado a los estudios médicos y hechos reales como es el nacimiento de unos mellizos, se exploraba las posibilidades que ese cuerpo traía consigo, mezclado con la fantasía los mellizos como veremos más adelante formaron una fuente muy importante de la corporalidad grotesca.

La visión que se tenía en la edad media del monstruo, del amorfo o “freak”, de la sexualidad se conjuntaban en una sola, todo podía ser relacionado, mezclado o unido. El cuerpo era relacionado con el cosmos, con la vida comunitaria, con las creencias populares, no era un cuerpo individual o independiente como en nuestra época, era un cuerpo que obedecía a su entorno e historia de un pueblo. La fantasía era parte del conocimiento del cuerpo, los “anormales” provenían de copulaciones fallidas o malvadas, el cuerpo se mostraba en lo más vulnerable de su carne, las imágenes del cuerpo grotesco estaban diseminadas por todas partes: en la medicina, la literatura, las artes plásticas, etc.

De esta manera recurrimos a las figuras más importantes o constantes dentro de las corporalidades grotescas de la época e incluso podemos decir de “todas las épocas”. Alrededor de ellas se construyen una serie de historias, mitos y fantasías.

a) Siameses

El feto o el infante cumplen una función muy importante dentro de la categoría de monstruo. Los abortos y nacimientos de niños con malformaciones han causado gran impacto dentro de la opinión pública de todas las épocas, durante la edad media cuando un hecho de esta naturaleza ocurría el feto o niño era exhibido

públicamente hasta que este moría, lo cual ocurría al poco tiempo de su nacimiento. El hecho de que dos seres autónomos se encuentren unidos por medio de algún órgano o la piel causa cierta fijación y fascinación. Las historias que giran alrededor del nacimiento de estos sujetos se ven registradas mayormente en tratados de medicina y escritos populares que describen sus vidas y el estado de sus cuerpos.

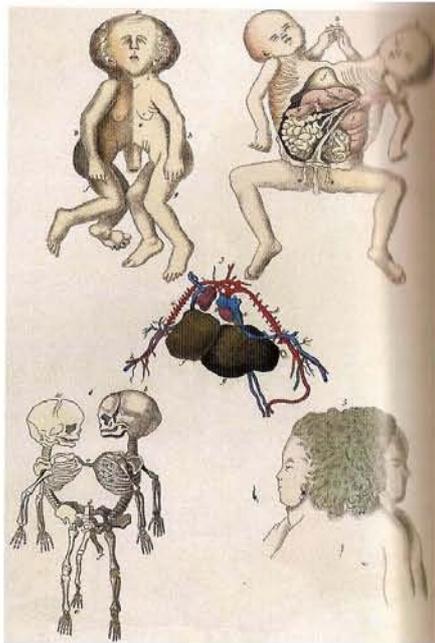


Figura 3.12:
Gaspard Joseph
Martin-Saint-ange,
Lámina anatómica
sobre cuerpos,
esqueletos, corazones
y cabezas de
siameses, hacia 1830-
1849.

Fuente: Corbin Alin,
Historia del cuerpo III,
p. 92

La monstruosidad corporal según la medicina se debe a la duplicación o reducción de la unidad. Cuando hay multiplicidad ahí donde debería haber más que un elemento (dos cabezas para un solo cuerpo), o cuando, a la inversa, hay un único elemento cuando debería hacer varios (una sola pelvis para dos cuerpos), podemos hablar de monstruosidad (ver figura 3.12).

Inspirados en lo anterior trabajamos con una serie de cinco piezas pequeñas hechas a base de papel reciclado y partes plásticas de muñeca. Exploramos la concepción de monstruosidad partiendo desde la concepción de los mellizos hasta la creación de cuerpo imposibles que tuvieran como vínculo a la corporalidad “normal” las partes plásticas de muñecas. Por ejemplo en la pieza *Siameses* (Ver figura 3.13) trabajamos con un cuerpo único con dos cabezas, un cuerpo que a su vez se enfoca en una feminidad grotesca a través de la alteración de las zonas erógenas del cuerpo.

La relación que hay entre el freak y nuestra propuesta es la visibilidad a la que son expuestos estos cuerpos, son seres para ser vistos, revelados al morbo humano que se asombra ante la alteración de un cuerpo. La escultura nos permite pues, llevar un poco más allá las fantasías que crean este tipo de cuerpos con sus alteraciones e infirmitades.



Figura 3.13. Siameses
2006
Foto: Alma Hernández

b) La feminidad grotesca

Cuando hablamos de una feminidad grotesca como ya definimos en el capítulo anterior nos referimos a un cuerpo femenino que ha sido alterado en su forma que no reconoce canon alguno. Se estructura a partir de la alteración de zonas del cuerpo referenciales como los senos y vagina, recurre a la alteración de los estados como el embarazo o el alumbramiento. O bien se enfoca en el exceso ya sea de la carne o la excrecencia. Dentro de esta feminidad grotesca se encuentra la mujer fea, la mujer gorda, la marimacha, la mujer embarazada, etc.

De acuerdo a esto planteamos la pieza La pelos (figura 3.14). Esta pieza esta trabajada completamente en papel reciclado y alambre. Recurrimos a la anatomía de la muñeca antigua y trabajamos con dos partes ensambladas mediante hilos de cera: el torso y la



Figura 3.14 La pelos
2005-6
Foto: Alma Hernández

cabeza. Esta pieza tiene un vínculo especial con el transgenero la idea principal que lo origina es la alteración de los sexos mediante la anulación de los senos del personaje. Aunque anatómicamente sigue perteneciendo al sexo femenino, mediante la amputación hacemos una negación del mismo.

Otro punto muy significativo en esta pieza es *el gesto*. El gesto cumple una función significativa y participa de la eficacia simbólica que reside en toda obra que trabaja con el cuerpo. Nuestro personaje refleja en su rostro una especie de angustia; el rojo de sus labios acentúa más este sentimiento y lo vincula con la manufactura de las muñecas antiguas de porcelana.

CONCLUSIONES

La escultura es un área del arte particularmente cambiante, en los últimos 60 años ha experimentado rupturas drásticas que la han transformado por completo, trayendo consigo que su conceptualización sea difusa o inclusive demasiado abierta. Uno de los cambios que ha experimentado y que la marcan profundamente es la interacción que tiene con otras disciplinas, por lo que no es de extrañar que exposiciones sobre escultura sean también exposiciones multimedia, de fotografía, o bien que nuevas modalidades como land art y escultura urbana sean parte de este amplio campo escultórico. Aunado a ello con la innovación tecnológica en el área de los materiales y procesos de construcción, la escultura encuentra en estas otra fuente inagotable, inclusive en algunas propuestas plásticas el discurso es el material mismo.

En este panorama tan diverso detectamos –especialmente en el trabajo de artistas Norteamericanos e Ingleses- que a partir de la década de los 90’s, nuevas propuestas escultóricas que tienen como discurso al cuerpo. Propuestas que son trasgresoras y que ponen sobre la mesa muchos de los temas que nos inquietan y que son preocupación de nuestro tiempo. Trabajos como los de Robert Gober o los Hermanos Chapman nos hicieron pensar acerca del discurso sexual y de género que en ellos se ve involucrado, así como también nos cuestionamos acerca de las

tecnologías y el cuerpo grotesco, y de que manera estos dos elementos se ven reflejados en la obra escultórica.

Si observamos las imágenes del cuerpo que produce el arte contemporáneo –sean estas bidimensionales o tridimensionales- podemos detectar que hay una clara tendencia a subvertir el cuerpo, o a transformarlo agresivamente. Pero detrás de estas representaciones no solamente existe el morbo por transformar lo establecido, existe una inquietud producto de nuestra concepción del cuerpo, que ha sido tocada por muchos otros campos del conocimiento y es reflejo de nuestra condición humana, de nuestra concepción de época.

Por lo que, este tipo de obra genera polémica. Algunos la defienden y otros más la atacan. Nosotros a lo largo de este documento la presentamos como tal, con su existencia llena de contradicciones, pero que vale la pena estudiar, no podemos descartar aquello que consideramos “impuro” o “sucio”, el hecho de que la obra sea calificada con estos adjetivos –la mayoría de las veces moralistas- la hacen por demás interesante, ya que toca o trastoca aquellas circunstancias que son parte de nuestra vida y que queremos olvidar.

Es necesario estudiar la obra, reconocerla como parte de un fenómeno. Ello traerá consigo una visión mucho más amplia del quehacer escultórico. Por lo que nos apoyamos en escritos filosóficos, de género y del cuerpo apostamos a la existencia de un *nuevo grotesco*. Este “nuevo” cuerpo grotesco es reflejo de nuestras inquietudes de género, *diferencia* y tecnológicas. Es producto de una época multidisciplinaria en donde todo se mezcla, todo se une

formando nuevas identidades independientes e inclusive podemos apostar por la existencia de *hiperidentidades*. Surgen pues, híbridos de la forma, el sexo y las tecnologías (con tecnologías entendemos desde los nuevos materiales industrializados hasta la prótesis, las prácticas de construcción del self, la ingeniería genética, los potenciales de la química psicotrópica, hasta las múltiples posibilidades de la remodelación del cuerpo y la cirugía estética).

En la escultura grotesca se reflejan como transgresiones de la forma, cuerpos reconstituidos, donde el artista funge como una especie de Doctor Frankenstein que trabaja con ellos para crear nuevos seres que podrían ser catalogados como monstruos. El cuerpo del monstruo no puede existir a parte del cuerpo "normal", es parte del mundo, a través de él vemos reflejados los miedos que nos asaltan, lo abyecto que queremos expulsar de nuestra existencia. El monstruo, al igual que la mujer se niega a ser estable; cambia de forma combina elementos que debieran, en teoría, estar separados; es exceso y transgresión.

Donna Haraway al igual que otras feministas postula la necesidad de nuevas formas de figuración del cuerpo que pongan en tela de juicio muchas de las acciones que el ser humano lleva a cabo en estos días. Ella propone al ciborg como respuesta, nosotros nos sumamos a ella a través de la escultura del cuerpo grotesco. Pero particularmente vemos en la feminidad grotesca un punto crucial que se une a estas nuevas figuraciones del cuerpo. Trabajos como los de Piccinini son reveladores en este aspecto, no solamente por la existencia de nuevos seres producto de la evolución y la tecnología del hombre, sino su relación con la madre, con la

procreación y con el infante, combinaciones que resultan fatales al espectador por el significado moral del que están investidos.

Consideramos pues, que en el cuerpo grotesco se reflejan todas estas inquietudes y la aparición del mismo en la escultura nos resulta amenazante, ya que muchas de nuestras estructuras sociales son puestas en cuestión, muchos de los bordes o límites “morales” son atravesados e inclusive violados. Por lo tanto la aparición de estas representaciones son muy importantes no solamente a nivel del arte sino de la vida misma, nos permiten reconocer el funcionamiento de nuestra época y sociedad, de nuestra vida y moral, de nuestras debilidades y miedos, así como las consecuencias de nuestras acciones.

Consideramos que toda obra debe estar sustentada por una teoría y debe tener sus propias referencias dentro del campo del arte. Por ello sumamos a este análisis teórico nuestra propuesta plástica: love dolls y anormales. En ella nos enfocamos primordialmente en el femenino grotesco, exploramos la corporalidad femenina a través del exceso y el bulto, trabajamos también con lo que en nuestra investigación teórica denominamos como una “iconografía del sexo”.

Uno de los puntos más importantes en este trabajo plástico son los materiales. La utilización de materiales alternativos se suma a esta concepción del cuerpo grotesco. Las superficies y texturas que se pueden desarrollar con estos materiales vienen a enriquecer el concepto o discurso que da pie a la propuesta escultórica. Con esto queremos decir que una propuesta plástica no solamente esta hecha de

cuestiones técnicas o hasta subjetivas –aunque no podemos negar que esta impulsada por cuestiones profundamente personales- sino que es un todo, engloba cuestiones teóricas, plásticas y hasta circunstancias que ocurren en el taller al momento de su construcción.

El trabajo con el cuerpo grotesco deja una profunda concepción de la forma, permite al artista desbordarse en posibles alternativas e inclusive excederse. El cuerpo grotesco como discurso es una fuente inagotable que tiene muchas aristas por lo que puede ser trabajado y estudiado desde diversas ópticas. Es amenazante no solamente para quién lo observa sino para quien lo trabaja o lo hace, el hecho de explorar por medio de la escultura esta circunstancia nos ha llevado por un panorama de contradicciones, que muchas de las veces nos resulto peligroso y preocupante, pero, al final del camino deja un profundo placer mental, formal y de técnica. Por lo que creemos que para el artista o crítico de arte siempre será un reto y una satisfacción el sumergirse en este mundo de contradicciones, excesos y mixturas en las que uno puede perderse y tomar senderos impensables.

GLOSARIO DE TERMINOS

Abyecto

Según la definición dada por Julia Kristeva en *Poderes del horror* abyecto, no es la ausencia de limpieza o de salud, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta límites, los lugares, las reglas. Es la complicidad, lo ambiguo, lo mixto.

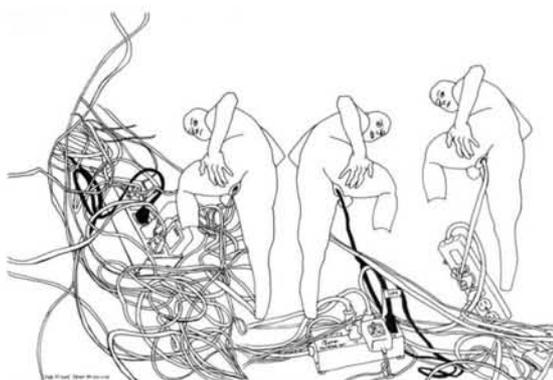


Foto: Ramiro Chávez.
Fuente: Picnic, supervivencia y bienestar, No. 15

Ciborg

Organismos cibernéticos. Fusión del ser humano y la máquina para formar

un nuevo organismo tecnologizados. El ciborg es un híbrido contemporáneo, que se vale funcionalmente de extensiones tecnológicas a fin de mejorar sus capacidades.



Sean McDevitt, *Mapplethorpe*, 2005

Fuente: www.seanmcdevitt.net

Cuerpo

De acuerdo al Diccionario de teoría Crítica y Estudios Culturales de Payne Michael, el cuerpo es tanto una identidad biológica como un constructo social y filosófico. Puesto que nace, siente dolor y placer, envejece y muere, el cuerpo físico

nunca puede ser objeto de apropiación completa por que parte de un orden simbólico. Aunque puede ser el “fundamento de todo simbolismo. El cuerpo es también precultural y prelingüístico. Todo aquello que no es del cuerpo, sin embargo, parece exigir ser pensado en términos del cuerpo. En cuanto el cuerpo se convierte en objeto de pensamiento, es modificado por la Ideología del Discurso.

D i f e r e n c i a

El concepto de diferencia tiene distintos enfoques, en el presente documento lo utilizamos como metáfora que define las relaciones entre los sexos, sin privilegiar alguno y definir al otro como su opuesto. Y aún más importante este término admite la existencia de más de dos sexos o subjetividades. Este concepto reconoce la existencia del intersticio entre dos opuestos que puede albergar más de dos categorías.

E s c u l t u r a

Según el *Diccionario Akal de Estética*, en el sentido estricto y etimológico, la

escultura es el arte de realizar obras tridimensionales tallando un bloque de material sólido. En el sentido más amplio, la escultura es el arte de realizar obras tridimensionales utilizando materias sólidas, sea cual sea el procedimiento.

E s t u d i o s d e g é n e r o

Es un campo interdisciplinario de estudio, que tiene como principal fenómeno de estudio al género. Examina tanto las representaciones culturales del género como las experiencias de vida de las personas. Se relaciona en algunos estudios con la clase social, la raza e incluso la ubicación geográfica.

F e m i n i s m o

Es un conjunto de teorías sociales y prácticas políticas en abierta crítica de relaciones sociales históricas, pasadas y presentes, motivadas principalmente por la experiencia femenina. En general, los feminismos realizan una crítica a la desigualdad social entre mujeres y hombres, y proclama la promoción de los derechos de las mujeres. Las teorías feministas cuestionan la relación

entre sexo, sexualidad, y el poder social, político y económico.

F o r m a

Según el diccionario *Akal de Estética* la palabra forma designa la figura constituida en el espacio por los contornos de un objeto en la totalidad de su superficie, se trate de la superficie de un objeto se tres dimensiones o del contorno de una superficie plana.

F r e a k

La palabra Freak fue utilizada desde mediados del siglo XIX para referirse a aquellas personas físicas con alguna anomalía corporal. El “Freak show” era un espectáculo muy popular en los Estados Unidos en el



Tod Browning rodeado de los actores de *Freaks* 1931, Estados Unidos
Fuente: Corbin Alain, *Historia del cuerpo II*, p. 229.

siglo XIX y principios del siglo XX que consistía en una especie de circo de “monstruos”, en el que personas con todo tipo de anomalías físicas e imaginarias eran exhibidas al público.

G r o t e s c o

El término grotesco procede del italiano *grotesco*. En castellano se introduciría bajo la forma *grutesco*, que he permanecido hasta nuestros días. El término grotesco es aplicado para nombrar lo distorsionado, exagerado, lo feo e inclusive lo ridículo.

H í b r i d o

En la teoría crítica actual, se llama híbrido a una entidad conformada por una diversidad de colectividades, sin que por ello pierda su sentido de individualidad. La mayoría de las entidades de hoy en día, están formadas por personalidades híbridas producto de una diversidad de opiniones, ideologías, creencias, costumbres y preferencias. Un transgénero sería un híbrido, en tanto que posee características tanto masculinas como femeninas, generando así un tercer sexo que a

su vez se compone de características específicas únicas.

M a t e r n i d a d

De acuerdo al diccionario *The Nature of Woman*, la palabra maternidad se refiere tanto a la capacidad reproductiva de la mujer como a los procesos de gestación, nacimiento y lactancia, así como del cuidado de los hijos. La maternidad, según el feminismo contemporáneo más radical, es señalada como primordial en el entendimiento de la dominación masculinista sobre la mujer.



Maternidad

Fuente: Picnic, Supervivencia y bienestar, No. 15, portada **151**

M o n s t r u o

Del latín *monstrum* es un término utilizado para cualquier caso de criatura legendaria, que con frecuencia se suele encontrar en mitología, leyendas y cuentos de terror. Según Michel Foucault el monstruo simboliza la contranaturalidad, despliega dentro de sí todas las pequeñas irregularidades posibles, es el gran modelo de todas las pequeñas diferencias. Independientemente de los monstruos fantásticos, Foucault reconoce la existencia de dos figuras de monstruo: el monstruo humano y el individuo a corregir. El monstruo humano se relaciona principalmente con las malformaciones corporales o psiquiátricas del individuo, el segundo se encuentra dentro de un ámbito sexual y de conducta como son los violadores, masturbadores o asesinos.

M u ñ e c a s

Principalmente, se trata de réplicas de seres humanos. Forman parte de un amplio repertorio en la psicología, ya que, en muchas ocasiones, sirven como sustitutos de una persona de

carne y hueso. El dueño de la muñeca generalmente le atribuye características físicas y psicológicas al personaje de juguete, pero en realidad a través de ella se introyectan los miedos y carencias que en realidad sufre con la persona a la cual se refiere la representación. Por otro lado, la muñeca es la forma más real de representar a un ser humano sin que realmente sea un ser vivo. Al tener una representación tan fidedigna de un ser, aunque sea en realidad una representación, se pueden explorar miles de sentimientos, aversiones o afectos hacia la imagen fetichizada.



Muñecas japonesas para adultos

<http://es.wikipedia.org/wiki/Imagen:Lovedolls.jpg>

Posmodernismo

Según un *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*, el

término designa, de diversas maneras, muchos tipos diferentes de objetos y fenómenos culturales que se suceden de los últimos 20 años a la fecha. Pueden distinguirse tres aplicaciones del término. Primero, puede designar cierto número de aportaciones en las artes y la Cultura de la segunda mitad del siglo XX. En segundo lugar, alude a la emergencia de nuevas formas de organización social y económica a partir de la Segunda Guerra Mundial. En tercer lugar, señala un tipo particular de escritura y reflexión teóricas, generalmente, aunque no exclusivamente, escritura y reflexión que toman la primera y la segunda área como objeto de estudio.

Los diagnósticos del posmodernismo se han extendido a casi todas las formas artísticas y a todas las áreas de las prácticas culturales, que se ha visto más claramente reflejada en la arquitectura, las artes visuales y la literatura.

Posthumano

Término utilizado por primera vez dentro del campo del arte en la exposición *Posthuman* en 1992,

comisariada por Jeffrey Deitch en el Musée d'Art Contemporain. La cual aborda la tesis de la posibilidad de reinención del cuerpo a través de la prótesis tecnológica, las prácticas de construcción del self, la ingeniería genética, los potenciales de la química psicotrópica, y las múltiples posibilidades de la remodelación del cuerpo y la cirugía estética.

Q u e e r

Originalmente, queer (que significa "raro" o más concretamente "rarillo") era una expresión que se empleaba contra los homosexuales. Sin embargo, rápidamente fue utilizado por las comunidades de lesbianas, homosexuales, transexuales, etc. A partir de ello surge lo que se denominó como *Teoría Queer* que estudia y defiende los intereses de estas minorías

BIBLIOGRAFÍA

GENERAL

a) Libros

ALFARO Miglietti Francesca, *Extreme bodies*, Milan, Skira, 2003.

ALIAGA Juan Vicente, *Arte y cuestiones de género*, San Sebastián, Nerea, 2004.

BAJTIN Mijail, *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 2005

BATAILLE Georges, *El erotismo*, México, Tusquets, 2005.

BAUDRILLARD Jean. *El otro por si mismo*, Barcelona, Anagrama, 2001

-----*La transparencia del mal, Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona, Anagrama, 1991.

BREA José Luis. *Nuevas estrategia alegóricas*. Madrid. Tecnos. 1991.

BUTLER Judith, *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

CALABRESE Omar. *La era Neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1999.

CHÁVEZ José Ricardo, *Andróginos, Eros y ocultismo en la literatura romántica*, Universidad Autónoma de México, México, 2005.

- CHADWICK Whitney, *Mujer arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1996.
- CHIPP B. Herschel. *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, Akal. 1995.
- CLARK Kennet. *El desnudo*, Madrid, Alianza Forma, 1981.
- CORBIN Alain, Courtine Jean-Jacques, *Historia del cuerpo (II). De la revolución Francesa a la Gran Guerra*, Madrid, Taurus, 2005
- DELEUZE Gilles. *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2005.
- DIEGO, Estrella De. *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor, 1992.
- DOUGLAS Mary, *Purity and Danger: An analysis of concepts of pollution and taboo*, New York, Routledge, 2000.
- ECO Humberto. *La definición del arte*. Barcelona. Destino. 2005
- ECHAVARREN Roberto, *Arte andrógino*, Buenos Aires, Colihue, 1998.
- ELKINS James, *Pictures of the body. Pain and Metamorphosis*, California, Stanford University Press, 1999.
- FLYNN Tom. *El cuerpo en la escultura*, Madrid, Akal, 2002.
- FOSTER Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- FOUCAULT Michel, *Los anormales, Curso en el Collège de France (1974-1975)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- GATENS Moira. *Imaginary Bodies. Ethics, power and corporeality*, London, Routledge, 1995.
- GAUSEY Andrew. *Sculpture since 1945. Oxford History of art*, Oxford, Oxford University Press, 1998 GUBERN Roman.

La imagen pornográfica y otras perversiones, Akal, Madrid 1989.

G. CORTÉS José Miguel, *El cuerpo mutilado, la angustia de la muerte en el arte*, Valencia, Dirección General de Museos I Bellas Arts, 1996.

GOMBRICH E.H. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México, Fondo de Cultura económica. 1999.

GOODFELLOW Caroline. *Doll Book*. London, Dorling Kindersley, 1994.

GROSZ Elizabeth. *Volatile bodies. Toward a corporeal feminism*, Indiana, Indiana University Press, 1994.

----- *Sexi bodies, The strange carnalities of feminism*, New York Routledge, 1996.

GUASCH Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Textos de exposiciones 1980-1995, Madrid, Alianza Forma, 2000.

HARAWAY Donna. *The Haraway reader*, London, Routledge, 2004.

HAUSER Arnold, *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*. Barcelona, Labor, 1982.

KRAUSS Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid Akal, 2002.

KRISTEVA Julia, *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI Editores, 2004.

LE BRETON David. *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.

LÉVINAS Emmanuel. *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, transcendencia y altura*. Madrid, Trotta, 2001.

LUCIE Smith Edward, *Race, sex and gender in contemporary art. The rise of minority culture*, London, Art Books International, 1994.

NOCHLIN Linda, *The body in pieces. The fragment as a metaphor of modernity*, New York, Thames and Hudson, 1995.

MADERUELO Javier, *La pérdida del pedestal*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1994.

MASO Alfonso, *Qué puede ser una escultura*, Granada, Universidad de Granada, 2004.

NEAD Lynda, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Tecnos, 1998.

NIETO José Antonio. *Transexualidad, transgenerismo y cultura, antropología, identidad y género*. Madrid, Talasa, 1998.

PEDRAZA Pilar. *Máquinas de Amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid, Valdemar, 1998.

PRECIADO Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Opera Prima, 2002.

¿Que es la escultura Hoy?, 1er. congreso Internacional. Nuevos procedimientos escultóricos. Valencia. Grupo de investigación Nuevos procedimientos escultóricos, 2002.

RAMÍREZ Juan Antonio, *Corpus Soulus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003.

READ Herbert. *El arte de la escultura*. Argentina. Eme. 1994.

RECKITT Helena and Phelan Peggy, *Art and feminism*, New Cork, Phaidon, 2003.

REYERO Carlos, *La belleza imperfecta*, Madrid, Siruela, 2005.

RUSSO Mary, *The female grotesque, risk, excess and modernity*, New York, Routledge, 1995.

SAURAS Javier. *La escultura y el oficio de escultor*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003.

SEPÚLVEDA Luz María, *La utopía de los seres posthumanos*, México, Df. Fondo editorial tierra adentro, 2004.

SHILDRICK Margrit. *Embodying the monster. Encounters with the vulnerable self*. London, Sage, 2002

STORR Robert. *Louise Bourgeois*. Nueva York, Phaidon, 2004.

TAYLOR Brandon. *Art Today*, London, Laurence King, 2005.

WITTKOWER Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Madrid, Alianza forma, 1984.

b) Catálogos

ART NOW Vol. 2. London, Taschen, 2000,

ART NOW Vol. 1 London, Taschen, 2002

TRANSGENÉRICAS, *Transgénéricas, Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte contemporáneo español*, Diputación Floral de Gipuzkoa, Kulturunea, 1999.

MUJERES ARTISTAS, Italia, Taschen, 2002

LINDSAY BRICE, *Supernatural*, photographs, Foreword by Kim Gordon, California, Perceval Press, 2005.

RON MUECK, Herausgeben, Heiner Batian. Hatje Cantz, New York, 2003.

c) Revistas

DE LA NUEZ Ivan, *Los usos paganos*, Lápiz, España, Año XVII, núm. 139/40, 1998. pp.87-95

VICENTE Mercedes, *Un mundo natural*, Lápiz, España, Año XVII, núm.139/40, 1998, pp. 63-73

NATES Sergio, *Pornografía evolutiva*, Picnic. Supervivencia y bienestar. Postizos, México, Año 1, núm. 3, marzo-abril 2005, pp. 119-125

d) Internet

www.patriciapiccini.net