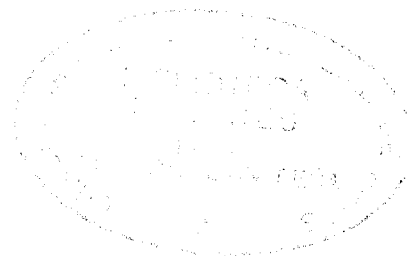


la certeza vulnerable

cuerpo y fotografía en el siglo XXI

David Pérez (ed.)

Handwritten notes in the top right corner, including the word "Fotografía" and some illegible scribbles.



Adquisición Biblioteca de la Universidad de Valencia 2007

Editorial Gustavo Gili, SA

08029 Barcelona Rosselló, 87-89. Tel. 93 322 81 61

México, Naucalpan 53050 Valle de Bravo, 21. Tel. 55 60 60 11

Portugal, 2700-606 Amadora Praceta Notícias da Amadora, nº 4-B Tel. 21 491 09 36

FOTO **GG** RAFÍA

Mutant body: el cuerpo en su campo ampliado. Notas sobre una conéctica transformacional

Frank Perrin

Identificación de una propagación

Si bien es cierto que el cuerpo está de nuevo en primera línea —no sólo ha vuelto a ocupar el centro de numerosas prácticas contemporáneas, sino que también constituye el hilo argumental de numerosas exposiciones—,¹ estamos obligados a constatar que no se trata sólo de un regreso del cuerpo, como cuando vuelve a estar de moda un estilo o una figura, sino que detrás de este nuevo retorno están la apertura y la puesta en marcha de un nuevo capítulo sobre la historia de una entidad que permanecía en letargo desde los años setenta. Así pues, el cuerpo ha despertado de un sortilegio que ha durado varios años, pero al mismo tiempo regresa modificado, alterado, sometido a nuevos tratamientos, reconstruido bajo el impulso de parámetros imprevistos. Ahora el cuerpo se ofrece como una entidad compleja, ya no unificada y estructurada —como en la época del *body art*—, sino estructurante, circundada por todas partes por la genética, la clonación, las nuevas tecnologías, la cibercultura, la pérdida de fisicidad o la promoción de lo inorgánico. En cierto modo, el cuerpo se convierte tanto más en algo obsesivo cuanto más se asemeja el “terminator” a su doble, generando una sombra inquietante que le hace la competencia y amenaza sus más íntimas trincheras.

De este modo, el cuerpo sólo se propaga si es invadido y cuanto más sumergido se halle. Así, ahora el cuerpo se reactiva pero ya no con la certeza de una emancipación experimental, ni bajo la apariencia de una conquista, sino en la inquietud de sus limitaciones, adquiriendo la apariencia de una interroga-

ción proteiforme, justo cuando sus prerrogativas toman un mal cariz. En esta postura, a la vez paroxística y paradójica, hoy el cuerpo es omnipresente, pero a través de la corporeidad de esta implosión en que, como si estuviese pulverizado, se halla en la periferia de todo y en el centro de ningún lugar. Omnipresencia volátil, a la vez ineludible e indiscernible, jugando hoy el papel de esta ínfima mediación, a la vez extendida y difícil de localizar, que se propaga en todo y sin límites fijos. En esta nueva función, este cuerpo diseminado se convierte en la membrana por excelencia que filtra nuestras mutaciones.

Sin duda, asistimos a un regreso, pero a la vez a una mutación. Y podemos preguntarnos dónde ha ido a parar este cuerpo en una contaminación, un contagio proporcional a su propia expansión. Tras el posmodernismo inexpresivo y sus objetos manufacturados y fríos, podemos decir también que, cuando aparece la crisis, el cuerpo regresa a galope tendido, pero esta vez en una propagación inédita donde el cuerpo se encuentra en un campo que se ha ampliado hasta unos límites nunca antes expuestos.

Reconstitución de una mutación

Si bien hacia principios de la mecanización y hasta el paroxismo de la guerra, el cuerpo se convierte en máquina —a partir de la performance futurista, con las *Mechanical Dances* (Danzas mecánicas), 1923, o el *Metallic Festival* (Festival metálico) de la Bauhaus, 1929—, en los años sesenta, sobre todo con *fluxus* y después con el *body art*, surgirá una forma dinámica y emancipadora de entender el cuerpo. El *body art* supone la más evidente reapropiación crítica del cuerpo, donde intenta, por fin —como si hubiese hecho falta esperar todo este tiempo para llegar a un cuerpo que constantemente había sido evitado—, explorar sus limitaciones humanas y perceptivas. Es entonces cuando el cuerpo se convierte en el campo principal, el que se halla más a mano, y en laboratorio de todas las experiencias. Lugar donde se producen todas las confrontaciones sin inter-

mediarios, datos inmediatos experimentados hasta el límite, el cuerpo alcanza en esta época, un apogeo repentino e inmoderado —incisión (Rudolf Schwarzkogler), tiro dirigido hacia sí mismo (Chris Burden), fronteras, marcaciones y cicatrices (Denis Oppenheim), dispositivos en soliloquio (Vito Acconci)—, episodio heroico de la historia del cuerpo que esboza un inventario completo de actos autorreflexivos, tanto extremos como emancipatorios. El cuerpo provoca un cortocircuito con todas las mediaciones, adoptando una posición frontal sin pantalla y con una puesta en directo al máximo en la que, finalmente, el sol y la muerte pueden mirarse cara a cara.

Aunque el ámbito del cuerpo tome un mal cariz, al mismo tiempo se traza un círculo esencial, depurado de todo aquello que no sea él mismo —vínculo indefectible consigo mismo—. Sin duda es este círculo, esta ipseidad experimental del cuerpo, el que hoy se ha roto en mil pedazos, definiendo contornos menos manifiestos.

Pero además, para atacar a la entidad cuerpo, en esta puesta a prueba generalizada, hacía falta presuponer que era un campo homogéneo que debía ser investido desde dentro y que debía ser probado. Para que el cuerpo se convirtiera en dispositivo de experiencia, era necesario este enfoque dinámico —en términos de energía, como en el caso de Burden, o en términos de intercambios, como en el caso de Nitsch o de Journiac— que implicase una interacción, una confrontación o un diálogo que debía ser establecido conforme a las reglas del organismo, donde las partes concurren de forma espontánea en el conjunto, resorte de la armonía y de la autonomía de lo vivo.² Después de la concepción clásica del cuerpo mecánico, seguida por la concepción moderna y liberadora del cuerpo dinámico, entramos en la fase abierta de los cuerpos cibernéticos, en su expansión más allá del ámbito de lo vivo y de su experimentación humanista.

Dispersión de experiencias y pérdida de referentes

Si el cuerpo nos permitió emanciparnos, ahora vivimos una emancipación del cuerpo que se impone con la misma fuerza que su predecesora, resultando sin duda mucho más inquietante, y que explica que el cuerpo ronde en torno a tantas prácticas contemporáneas. Si el cuerpo fue reivindicación de experiencias, nos hallamos, de aquí en adelante, en la experiencia del establecimiento de un grado cero sensorial, en el que ya no se trata de una nueva experiencia, sino de la experiencia de emanciparse de todas las precedentes, de desvincularse del pasado y de sus promesas humanistas, de sumergirse en un plano que conecte lo orgánico con lo inorgánico. Ni cuerpo propio, ni cuerpo anónimo; se ha convertido en un cuerpo cualquiera, como esas piernas de colores en la publicidad de Dim.³ Sin cualidades ni ipseidad, el cuerpo se aloja en el intervalo identitario, ya no es un dispositivo de identificación. Sin ninguna reivindicación manifiesta, lejos de cualquier posición autoritaria, el cuerpo se ofrece como una entidad combinada. Como el *Crash* de Cronenberg, que expone un accidente corporal generalizado donde se hallan entrelazados, en un juego de inclusiones recíprocas, órganos y segmentos de una carne desesperadamente metálica. Una vez más se plantea ese problema de generación —¿qué tipo de cuerpo se trata de engendrar?— dirigido por los instrumentos de ginecología mutante de la película *Inseparables*. El cuerpo ya no es una máquina, sino que la máquina toma cuerpo en interacciones inquietantes. Excluidos, nos encontramos en la experiencia de la expropiación de un cuerpo que se ha desintegrado, en los parajes de la genética, de la cibercultura o de las clonaciones. Ya no hay pasajes, a semejanza de los pasillos de Nauman. El cuerpo ha perdido todo su valor de tránsito y de intercambio. Ya no es vehículo de la experiencia, sino un campo de segmentos heterogéneos apropiables, un aglomerado monstruoso, hijo de la catástrofe como la *Cabeza de Medusa*, de Burden, que encarna estos órganos compuestos.

Del *happening* a las situaciones comportamentales

Actualmente, ya no hay que franquear límites que, desde hace tiempo, han sido sobrepasados. El cuerpo ya no es una entidad de superación, sino, más bien, un conjunto mutante. Ahora la performance es una performance operacional, prolongamiento de prácticas que ya no son exclusivamente corporales, y proporciona una especie de extensión que ya no es ni espectacular ni radical, sino local y no direccional. Local con adornos o ropajes y accesorios (Beverly Semmes, Jana Sterbak), para un cuerpo cuyas prolongaciones han sido corregidas, trabajado en sus detalles o extremidades (ver las generaciones de órganos locales e independientes en la obra de Matthew Barney). Dispositivos abiertos, sin dirección unívoca, las situaciones de Vanessa Beecroft, desde este punto de vista, ya no actúan sobre el yo (pues se ha multiplicado), sino ante todo sobre el espectador, ese cuerpo colectivo sin mensaje singular, solo, en el foso de indiferencia. De la performance como agujero negro: el centro de la performance ha cambiado, ya no consiste en el aprendizaje de los límites, en la aproximación a lo extremo, sino en el distanciamiento de los cuerpos colectivos, en un clima de extrañeza radical. Cuanto más extraño se nos hace el cuerpo, más próximo lo sentimos. Asimismo, los personajes que pueblan las producciones de Matthew Barney son muestra de esos inquietantes colectivos, de esas múltiples anomalías que suprimen todo mensaje. Aquí, la performance ya no tiene vocación formadora, se desentiende de cualquier tipo de pedagogía, ya no es una odisea cuyo proceso nos transforma, sino un estado determinado con anterioridad que muta en bucle, de principio a fin, totalmente *extra-iniciático*.

Data disaster (just life)

Resulta interesante subrayar hasta qué punto prácticas tanto corporales como existenciales no añaden nada a lo que sería el contenido de un reportaje, ya que alcanza la exactitud de un espacio documental. Sólo hechos: Larry Clark, Nan Goldin o

Jack Pierson todavía tratan de la vida misma, sin disfraz, sin tratamiento, en los límites del reportaje. Y al mismo tiempo, es importante que estas obras sin coeficiente artístico se dirijan ahora a nosotros como conductas ejemplares. Más que el subjetivismo, este diseño de la expresión, el estilo y el mensaje elabora una estética indicial⁴ y no sólo un grado cero de lo real, no sólo una pura presencia fría del mundo como tal —según la descripción de R. Krauss—, sino un grado máximo de existencia.

Clark, Goldin o Pierson ofrecen tribus como tales, multiplicidades periféricas que intervienen, antes que actrices o actores. Cine invertido, dramaturgia del sujeto que se rebela ante cualquier conducta heroica. Lo más profundo se convierte en ese poco, contrario a cualquier hazaña y lo más cercano posible a la vida, al cuerpo, a flor de piel. Como si se tratase de algo desollado, la vida se presenta con crudeza, de hecho se expone a sí misma en carne viva, adaptándose sumisamente a un principio de crueldad que hace retroceder, sin esfuerzo ni proyecto, a aquello que se entendía por principio de realidad.⁵

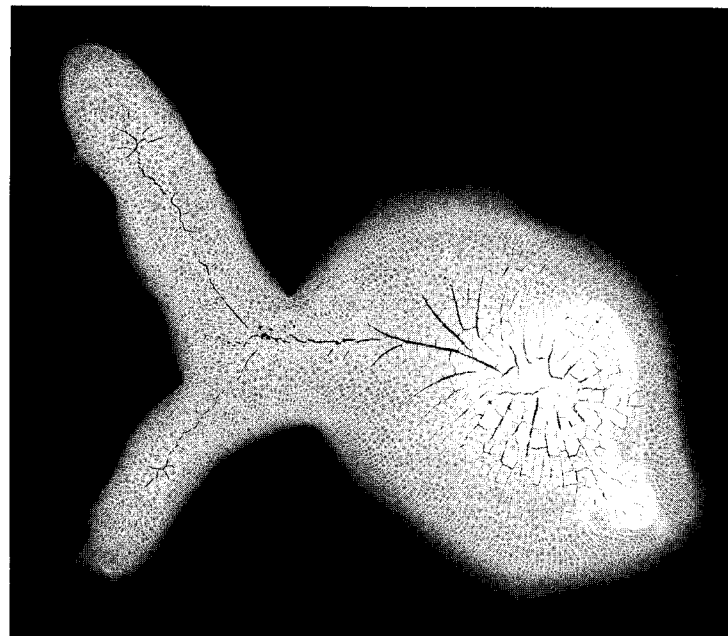
La orgía célibe (de la proliferación)

El cuerpo no es una presencia íntima por sí misma, sino de forma opcional. Las situaciones de Vanessa Beecroft todavía señalan la afinidad convergente de la indiferencia y de lo seriado. El modelo se convierte en un estándar sin afecto, desmultiplicado, uno cualquiera; tanto el modelo como el colectivo están, a partir de este momento, clonados: la experiencia colectiva ya no es una experiencia fundacional. Así en *Charley*, *Charley*, *Charley...*, de Charles Ray, la orgía no se dirige más que a un único sujeto. La interioridad, más que estar travestida, está pulverizada. Del mismo modo, en *Family Romance* (1993), la familia y cada uno de sus miembros están representados a la misma escala. El cuerpo pierde así cualquier atisbo de fundación, deja a un lado su origen, el padre se convierte en hijo, la familia se convierte en algo plano; el cuerpo, monstruoso..., múltiple, clonado, pone fin a su generación.

Afectos mutantes, órganos venidos de otra parte, segmentos & Co.

Los adornos se vuelven artificiales, los atributos devienen metálicos, de cromo, de acero inoxidable y de látex... El cuerpo aparece erizado con nuevas prolongaciones heterogéneas —por ejemplo, las máscaras de McCarthy, las prolongaciones corporales de Franz West, los mecanismos de Jana Sterbak, las prótesis de Cindy Sherman, los cuerpos desollados de Zoé Léonard, las excrescencias de Barney, las epidemias de órganos en las obras de los Chapman, los arreglos de Gober o el brazo ciber de Stelarc...—. El cuerpo ya sólo aparece poblado de protuberancias y prótesis. Mutaciones extrañas en las que ya no se toca el órgano, ni se le hace sufrir, ni se le infieren cortes, sino que, como en las proliferaciones de órganos sexuales de los Chapman, es el órgano el que, en lugar de transmitir epidemias, se convierte en epidemia. Órganos epidémicos mirando hacia el exterior que producen un cortocircuito en la coherencia y la unidad corporal.

El cuerpo ha dejado de ser sólo una máquina, cesa, además, de ser un organismo para experimentar. Una vez más, la relación del todo con sus partes suspende su función; se descompone toda la función dinámica y armónica del cuerpo. Como si la parte subvirtiese el todo, en este caso el órgano prima sobre el cuerpo y lo subvierte. El paisaje contemporáneo nos ofrece una gramática de órganos de todo tipo que se separan, persiguiendo cada uno una historia individual, como esas partículas de *Cremaster 4* que salen de los bolsillos de los corredores. Historias separadas en que los órganos escapan y dejan de referirse a lo vivo. El mundo circundante se extiende a lo lejos en esta promoción de lo inorgánico, como un atractor global que excede, con mucho, la simple práctica artística para contaminar el conjunto de campos culturales y mentales⁶. En las antípodas de toda moral y, de hecho, de toda educación humanista, la época que anunciaba “el advenimiento de un hombre nuevo que construiría una sociedad al fin libre y armoniosa”⁷ parece que ya ha pasado. El hombre nuevo no tendrá lugar, ya que el propio humanismo se ha ausentado, programado de



Joan Fontcuberta, serie Hemogramas, 1998-1999
(original en color)

nuevo por una tecnología que teje tanto una nueva piel como un nuevo estado de conciencia.

El englobante ciber. Hacia nuevos procesadores

Todavía quedan por disipar algunas ilusiones relativas a estas nuevas periferias del cuerpo o a esta vestimenta tecnológica reciente que debe ser entendida como una nueva ideología dominante. El englobante artístico de las últimas décadas ha sido, sin lugar a dudas, el cine —hasta el extremo de que ahora, después de que el cine se convirtiese en arte, los artistas empiezan a hacer cine—, formando la constelación de una reflexión sobre la imagen, redefiniendo los parámetros de lo

fotográfico (Jeff Wall, Cindy Sherman) y estableciendo el régimen de una nueva institución icónica. Además, sólo a partir del momento en que ha empezado a difundirse masivamente a través de una forma más popular —la televisión—, ha empezado a ser considerado como un arte. Desde esta perspectiva, actualmente surge otra pantalla, más ágil, activa y completa, la del ordenador, que, a su vez, engloba el conjunto de los medios —contribuyendo, así, a hacer de la tele un objeto del pasado que, al mismo tiempo, empieza a aparecer como campo artístico en toda regla; por ejemplo, las emisiones articuladas en torno a la nostalgia de la tele sobre sí misma, señales precursoras, después de las del cine, de una museificación futura de la televisión—.

En este nuevo englobante hay que volver a situar el cuerpo para delimitar el conjunto de sus mutaciones. Los cuerpos mutantes son los hijos de este englobante reciente. A la inversa, no es tanto que el cuerpo vaya a convertirse en tecnológico —en una confusión del medio y del englobante—, sino que el cuerpo establecerá sus propios parámetros en relación con dicho englobante. El cuerpo encuentra nuevas referencias no según “la imagen de”, sino “en relación con” las nuevas tecnologías.

El único arte específico para con su medio fue el *mail art*. No existe, de la misma manera, un *tv art*, ni un *radio art*, y no hay motivos para pensar que habrá un *computer art*. Pero del mismo modo que la aparición de la radio contribuyó a la emergencia de una forma literaria como, por ejemplo, la “corriente de conciencia” en los Estados Unidos, o que, sin la conquista de las ondas, *Finnegan's Wake* no tendría la misma resonancia, este nuevo englobante ciber abrirá también nuevas posibilidades indirectas. El lenguaje del ordenador llegará a modificar el lenguaje del cuerpo y la aprehensión de sus funciones, como en el caso del desarrollo de las inteligencias artificiales. También se debe tener en cuenta hasta qué punto exposiciones como *Posthuman*, pero, sobre todo, las organizadas en la Shedhalle de Zúrich (*Dopamin*, 1993, *Game Girls*, 1994, *When Techno Turns to Sound of Poetry*, 1994) han reacondicionado el espacio, y ante todo, la función de la exposición en el ámbito

de la confrontación con la genética como políticas de información. De hecho, quizás el argumento spinozista según el cual no sabemos de qué es capaz el cuerpo, esté, más que nunca, de actualidad según estos parámetros. Seguramente, la aventura del cuerpo desde los años sesenta se encuentra todavía en sus primeros balbuceos. Y, seguramente también, será preciso retomar el cuerpo desde cero.

Reactivación y puesta en directo

En última instancia quizás no se trate de volver a encontrar el cuerpo, como si fuese una creencia, sino de encontrar *fisicidades activas*. Hay que poner de nuevo en movimiento una presencia precaria, como la *Go-Go Dancing Platform* de Félix González-Torres, que señala ese zócalo que debe ser activado, con ese cuerpo fantasmagórico y precario del bailarín aislado con su *walkman*. Del mismo modo, las piezas bailadas con *walkman* en la calle, de Gillian Wearing, discretas performances que cuestionan la obra, no tanto en relación con sus formas y sus proyectos, sino en cuanto a su economía y capacidad para ponerse en circulación. Como si se tratasen de señales con interruptores, estas piezas retoman la función de la obra desde la base, constituyendo dispositivos de reanimación sumergidos en el corazón de nuestra espera hacia el arte, de nuestros deseos, y dejan abiertas tanto la cuestión de la fundación artística como la de las nuevas funciones posibles. Así pues, es preciso volver a empezar, partir de cero. Mediante el *remake*, Rainer Oldendorf (con Fassbinder, 1995), Pierre Huyghe (con Hitchcock, 1994) o Douglas Gordon (con John Ford, 1995) reinician el cine desde cero y cuestionan su eficacia. Le corresponde a Bernard Bazile cuestionar la circulación de la obra con Mel Ramos (1993) o con la *boîte de merde ouverte* (lata de mierda abierta) de Manzoni (1989). Con su lata, Manzoni cuestionaba no sólo el cuerpo, sino también el cuerpo del artista. Al presentarse abierta, lo que se había fijado como un fetiche vuelve a ponerse en circulación mostrando su propio deterioro, y mejorando su estatus de simple objeto que reencuentra su fisicidad activa; de hecho, vuelve a ser un cuerpo. Como si en el arte lo único que hubie-

se existido del cuerpo hubieran sido reliquias, imágenes que un día habría que poner en acción. De hecho, lo que acaba de empezar más allá de las mutaciones del cuerpo, es el ámbito de una transformación de nuestra relación corporal con el arte. El cambio de nuestra relación con el cuerpo implica también, en última instancia, un cambio en nuestra relación con el cuerpo de las obras. Si bien una mutación es admitida normalmente en el mundo del trabajo, de la economía y del intercambio, todavía habrá que esperar para que se admita en el arte, y éste deje, por fin, de ser un refugio.

Funciones, conexiones: por una pragmática transformacional

Así como el arte clásico descubrió la forma y su idea, la época moderna, la dimensión formadora y su acción (la *praxis* desde Hegel a Marx), actualmente parece que despunta una relación transformadora que deja los realismos objetivos así como los idealismos, en los que tanto el cuerpo como la idea serán recibidos en su vida intrínseca, para abrir el campo de una actividad fundada por entero en la experiencia directa.⁸ Más allá del nihilismo desesperado y del realismo dogmático, se encuentra el campo abierto de una pragmática que vuelve a las raíces de la experiencia puesta en circulación. En lugar de estéticas obsoletas, la consideración del cuerpo puede ayudar a establecer una pragmática artística donde el arte realmente se pondría en práctica. En lugar de una definición del arte, es preciso emprender una transformación⁹ del campo artístico.

Si no sabemos de qué es capaz el cuerpo, entonces del mismo modo desconocemos casi todo acerca de lo que puede ser capaz una obra. Tanto una reflexión sobre el cuerpo como sobre el cuerpo de la obra plantea también una reflexión sobre sus funciones y sus usos. En lugar de fétiches, el cuerpo invita a hallar funciones y a reencontrar actos artísticos.

Por último, la cuestión del cuerpo abre el campo de la acción, nos lleva a reconsiderar incluso la función artística como tal y,

más que añadir otras obras, nos reconduce al umbral del estatus artístico y, además, a su economía, a su funcionamiento y, sobre todo, a su potencial. En el momento de la autonomía sexual, de los bancos de órganos y de reciclajes de todo tipo, determinadas prácticas artísticas contemporáneas, a menudo desconcertantes, nos sitúan en las orillas de los principios de actividades, de acciones y de funciones directas. Si el cuerpo posee una verdadera actualidad es, ante todo, porque posee los recursos para encaminar la obra hacia nuevas funciones. Todavía hoy, el cuerpo —este cuerpo ampliado que no hace más que empezar— puede ayudarnos a captar una reconfiguración global del campo artístico, así como de las nuevas urgencias que se le asocian.

Notas

1. Entre la más evidentes, recordemos *Posthuman* (1992), *Hors limites* (1994–1995, París), *L'Âme au corps* (1995), *Body as Site* (1996, Viena), *Foreign Body–Corps Étranger* (1996, Basilea).
2. Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 2001.
3. Agamben, Giorgio, *La comunidad que viene*, 1.ª ed., Editorial Pre-Textos, Valencia, 1996.
4. Krauss, Rosalind, “Notas sobre el Índice. Parte 2, en: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
5. Rosset, Clément, *El principio de crueldad*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 1994.
6. Perniola, Mario, *El sex appeal de lo inorgánico*, Trama Editorial, Madrid, 1998.
7. Pluchart, François, prefacio a *L'Art Corporel* (catálogo de la exposición) Galerie Stadler, París, 20 de diciembre, 1974.
8. Varela, Francisco, et. al., *L'inscription corporelle de l'esprit*, Éditions du Seuil, París, 1993.
9. Shusterman, Richard, *Estética pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte*, Ideca Books, Barcelona, 2002.