

El cuerpo y sus representaciones¹

Jesús Adrián Escudero

Universitat Autònoma de Barcelona
jesus.adrian@uab.es

Resumen

Las representaciones del cuerpo ocupan un lugar destacado en el mundo de las artes visuales, de manera que se convierten en una plataforma de inscripción y protesta que da cabida a las más diversas manifestaciones: desde el arte de la herida, el *body art* y la cirugía radical hasta el tecnoarte, el tatuaje, el *body building* y el *piercing*. A partir de esta variedad, I) ofrecemos un primer breve esbozo de los fundamentos filosóficos de una teoría del cuerpo que fija las coordenadas teóricas por las que discurren diferentes propuestas artísticas. II) Luego nos centramos en el papel que ha desempeñado el cuerpo en las artes visuales a lo largo del siglo XX. Llegados a este punto y a título ilustrativo, centramos nuestro interés en dos formas de abordar el tema del cuerpo en el mundo del arte contemporáneo: III) por una parte, fijamos nuestra atención en la mutación a la que Cindy Sherman somete el cuerpo humano en sus series fotográficas *Sexual Pictures* y, por otra parte, IV) nos adentramos en la construcción de un nuevo tipo humano que, en el mundo de la «nueva carne», responde a la imagen del *cyborg*.

Palabras clave: cuerpo, *cyborg*, estética feminista, «nueva carne», performatividad.

Abstract. *The body and its representations*

The representations of the body play an important role in visual arts, especially at the moment it transforms in platform of protest and inscription, like in the artistic manifestations of wound-art, tattoos, body building, piercing, radical surgery, techno art and body art. From this point of view, I) we first offer a previous panorama of the philosophical foundations of a theory of the body that establishes the basic coordinates of the different artistic proposals. II) Then we take into account the presence of the body in the visual arts during the last 20th century. After this, we illustrate the importance of the body from two different perspectives: III) on the one hand, we fix our attention in the mutation of human body that Cindy Sherman puts in effect in her photographic series *Sexual Pictures* and, on the other hand, we sketch out the construction of a new human type that responds to the image of the *cyborg*.

Key words: body, *cyborg*, feminist aesthetics, New Flesh, performativity.

1. El presente trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia HUM2005/05965.

Sumario

- | | |
|---|--|
| 1. Los fundamentos filosóficos de una teoría del cuerpo | 3. Cindy Sherman y la mutación del cuerpo humano |
| 2. El cuerpo y las artes visuales | 4. La «nueva carne» |

El cuerpo constituye una de las grandes lagunas de la historia. La historia tradicional está desencarnada. Se interesa por la vida de los hombres y, accesoriamamente, por la vida de las mujeres. Pero se trata de vidas sin cuerpo, desposeídas de su carne, vidas básicamente representadas en la rica iconografía de reyes y santos, guerreros y señores, pintores y escritores, comerciantes y políticos². Pero la historia no sólo se ha escrito desde el punto de vista de los vencedores, como recordaba Walter Benjamin, sino que también se ha visto despojada de su cuerpo, de su carne, de sus dolores, de sus gozos y de sus miserias.

De ahí la necesidad de ofrecer una historia del cuerpo³. La concepción del cuerpo, su lugar en la sociedad, su presencia en el imaginario social y su representación en la filosofía tiene una historia. Y va siendo hora de escribirla, trazando su compleja genealogía. Como ya advertía Norbert Elias cuando, en 1939, publicaba *El proceso de la civilización*, el cuerpo desempeña un papel fundamental como lugar, sede y agente del proceso de civilización. El cuerpo, sin duda, ilustra la lentitud con la que avanza la historia de las mentalidades y de las instituciones. El cuerpo cambia, sufre alteraciones, ve modificada su realidad física y, de manera indefectible, forma parte de un orden simbólico. No obstante, la historia se empeña en reducir el cuerpo a la naturaleza, se resiste a estudiar sus manifestaciones, reprime sus deseos, anula el placer, asimila sus comportamientos a la animalidad, considerándolos indignos de una cultura occidental que se vanagloria de sus éxitos culturales, políticos, militares y económicos. Tal vez es una de las razones por las que la historia del cuerpo haya tardado tanto en aparecer. Por fortuna, el siglo pasado empezó a superar este sis-

2. Cf. LE GOFF, J.; TRUONG, N. (2005). *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona: Paidós, p. 11-12.
3. Así, por ejemplo, en las últimas décadas, encontramos numerosas publicaciones que, desde diferentes disciplinas, se interesan por el tema del cuerpo. Véanse, entre otros, los trabajos en disciplinas tan distintas como la antropología: GODELIER, M.; PANOFF, M. (comps.) (1998). *La production du corps. Approches anthropologiques et historiques*. Amsterdam: Éditions des Archives Contemporaines y LE BRETON, D. (1990). *Anthropologie du corps et modernité*. París: PUF, 1990; la historia de la sexualidad: LAQUEUR, Th. (1994). *La construcción del sexo*. Madrid: Cátedra; THOMASSET, C.; JACQUART, D. (1985). *Sexualité et savoir au Moyen Âge*. París: PUF; FOUCAULT, M. (1976-1984). *Histoire de la sexualité I-III*. París: Gallimard; la filosofía: WELTON, D. (ed.) (1999). *The Body. Classical and Contemporary Readings*. Oxford: Blackwell Publishers; la historia: LE GOFF, J.; TRUONG, N. (2005). *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona: Paidós y VINCENT, G.; PROST, A. (1991). *La vida privada en el siglo XX*. En: DUBY, G.; ARIÈS, Ph. (dir.). *Historia de la vida privada*. (vol. 9). Madrid: Taurus, p. 307-391, y la sociología: SENNET, R. (1997). *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial y LE BRETON, D. (2002). *Sociologie du corps*. París: PUF.

temático olvido del cuerpo: desde la pintura y la literatura, la fotografía y la escultura hasta la sociología y la filosofía, encontramos diferentes intentos de reivindicar, estudiar, analizar, fundamentar, escrutar todos los enigmas y secretos que encierra el cuerpo.

Desde este punto de vista, surge toda una batería de preguntas: ¿Qué imagen se proyecta en el arte contemporáneo de la corporalidad? ¿Qué concepción se tiene de la naturaleza humana? ¿A qué tipo de transformaciones se está sometiendo al cuerpo humano? Dicho de otro modo, ¿cuáles son las coordenadas que, hoy en día, fijan los diferentes procesos de construcción de las identidades de género y transgénero? Sin duda, un tema complejo que ha sido abordado desde las más diversas corrientes de la mal llamada «postmodernidad». Una etiqueta de mercado que, bajo un mismo rótulo, reúne un conglomerado no siempre congruente de múltiples posiciones teóricas que encontramos en las prácticas artísticas y, más generalmente, en la crítica cultural y en la filosofía⁴. Desde la crítica literaria y la teoría estética, pasando por el postestructuralismo francés y las diferentes corrientes feministas hasta los movimientos *queer* y el mundo *cyberpunk* de la «nueva carne», se insiste una y otra vez en la misma idea: la disolución del sujeto, la fragmentación del yo, la dislocación de la subjetividad, la fungibilidad de las identidades, la contingencia de los roles sociales y, en términos más apocalípticos, la mutación del ser humano. Distintas formas de expresar un mismo fenómeno que se halla en estricta correlación con la muerte de Dios (Nietzsche), la muerte del autor (Barthes), la muerte del hombre (Foucault), la muerte de la historia (Fukuyama), la muerte de las grandes narrativas (Lyotard), la muerte de la metafísica (Derrida) o la muerte del arte (Danto). Los trabajos de mujeres artistas como Barbara Kruger, Sherrie Levine, Jenny Holzer, Annette Messager, Guerrilla Girls y Cindy Sherman, así como las múltiples manifestaciones *queer* y las manifestaciones artísticas de la «nueva carne» retratan muy bien la fragilidad de lo que los anglosajones llaman *the self*; realizan un crudo diagnóstico de la creciente descomposición del tejido social y practican una constante hermenéutica de la sospecha.

En el contexto de este trabajo, nos introducimos en el rico y sugestivo mundo de las artes visuales que nos ofrece una amplia gama de representaciones del cuerpo humano: desde la fotografía documentalista de los antropólogos de principios del siglo XX, el realismo visual de los años de entreguerra, la creación de estereotipos sociales desde los diferentes medios de comunicación

4. Para más información sobre las contradicciones internas de la postmodernidad, véanse, entre otros, HUYSEN, A. (1988): «Cartografía del postmodernismo». En: PICO, J. (ed.). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial, p. 189-248; WELLMER, A. (1988). «La dialéctica de modernidad y postmodernidad». En: PICO, J. (ed.). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial, p. 103-140; THIEBAUT, C. (1996). «La mal llamada postmodernidad o las contradicciones de lo moderno». En: BOZAL, V. (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas II*. Madrid: Akal, p. 311-327; REED, Ch. (2000). «Posmodernismo y el arte de la identidad». En: STANGOS, N. (ed.). *Conceptos del arte moderno. Del fauvismo al posmodernismo*. Barcelona: Destino, p. 271-294.

de masas, hasta las primeras denuncias de la manipulación de las conductas corporales surgidas en el contexto de liberación sexual de los años sesenta, pasando, finalmente, por la creación de modelos de representación del cuerpo alternativos durante estas dos últimas décadas en el marco de los estudios culturales. A partir de ejemplos concretos tomados del ámbito de las estéticas feministas contemporáneas y de la llamada «nueva carne», analizamos algunos ejemplos que ilustran lo que podríamos denominar la «irrupción de una era posthumana»; una era en la que se diluyen las barreras entre el cuerpo real y el cuerpo representado, entre el elemento humano y el elemento artificial. De la mano del concepto de performatividad propuesto por Judith Butler, queremos insistir en la idea de que el cuerpo no es un simple órgano inerte y pasivo, sino que encierra un principio de inteligibilidad y transformación que hace de él algo activo.

Así, desde la perspectiva estética, el cuerpo se convierte en una plataforma de inscripción y protesta que da cabida a las más diversas manifestaciones, tal y como se plasma en el arte de la herida, el *body art*, la cirugía radical, el tecnoarte, el tatuaje, el *body building* o el *piercing*. En nuestro caso, I) partimos de un breve esbozo de los fundamentos filosóficos de una teoría del cuerpo que fija las coordenadas teóricas por las que discurren diferentes propuestas artísticas. II) Luego nos centramos en el papel que ha desempeñado el cuerpo en las artes visuales a lo largo del siglo XX. Llegados a este punto, y a título ilustrativo, centramos nuestro interés en dos formas de abordar el tema del cuerpo en el mundo del arte contemporáneo: III) por una parte, fijamos nuestra atención en la mutación a la que Cindy Sherman somete el cuerpo humano en sus series fotográficas *Sexual Pictures* y, por otra parte, IV) nos adentramos en la construcción de un nuevo tipo humano que, en el mundo de la «nueva carne», responde a la imagen del *cyborg*.

1. Los fundamentos filosóficos de una teoría del cuerpo

De entrada, se constata que la filosofía se interesa más por las producciones del espíritu humano que por su cuerpo. El cuerpo goza de mala prensa en la historia de la filosofía: la infravaloración platónica del mundo sensible, la estigmatización escolástica de la carne y la desconfianza cartesiana hacia los sentidos son diferentes ejemplos de las cautelas que toma la reflexión filosófica con respecto a cualquier tema relacionado con un cuerpo que pueda poner en peligro la pureza de la razón. Desde Descartes y Hobbes, el estudio del cuerpo humano se aborda desde una perspectiva básicamente mecanicista y materialista, analizando los movimientos, la circulación sanguínea, la anatomía, los procesos digestivos, la constitución craneal de un cuerpo reducido a un objeto más extendido en el espacio y el tiempo.

El programa cartesiano —que durante tres siglos ha determinado el modo de interpretar la relación entre mente y cuerpo— se mueve en dos direcciones: por un lado, el *Discurso del método* y las *Meditaciones* ensalzan y glorifican la capacidad de la mente de conocerse a sí misma con total evidencia y

certeza, borrando cualquier cambio, perturbación o ilusión procedente de los sentidos; por otro lado, el *Tratado de las pasiones* reduce los diferentes tipos de experiencia humana a interacciones puramente mecánicas, por lo que todas las pasiones y determinaciones de la voluntad se interpretan como un reflejo mecánico y una respuesta determinada del cuerpo humano al medio y a las circunstancias.

Habría que esperar hasta la segunda mitad del siglo XIX para encontrar, en autores como Kierkegaard, Nietzsche y Freud, una crítica contra el rígido dualismo antropológico que invadía la escena filosófica desde que Platón y Descartes establecieran la radical e irreconciliable diferencia entre materia y espíritu, cuerpo y alma. Pero sólo con el desarrollo de la fenomenología en el siglo XX se produce un verdadero movimiento contra esa tradición que, entre otras consecuencias filosóficas, despierta el interés por el estudio del cuerpo: la teoría de la constitución de Husserl, la importancia que Heidegger concede a los estados de ánimo de la existencia humana, los escritos de Scheler en torno a la simpatía, la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty, la teoría del biopoder de Foucault y el psicoanálisis de Lacan abordan, desde diferentes perspectivas, el papel central del cuerpo como vector por el que pasa toda relación social, afectiva, emotiva, anímica, reflexiva y axiológica con el mundo de las cosas y personas que nos rodean en nuestra vida cotidiana.

Con todo, uno tiene que andar con cuidado, pues los planteamientos de estos autores no forman parte de una teoría lineal y homogénea del cuerpo. De una manera general, podemos agrupar sus reflexiones en torno a dos ejes temáticos: por un lado, se resalta la dimensión corporal de la existencia humana y, por otro lado, se insiste en la dimensión histórico-social del cuerpo⁵.

I. En la primera dimensión, cabría destacar las investigaciones sobre la constitución que desarrolla Edmund Husserl en *Ideas II* (1913), en consonancia con los planteamientos expuestos parcialmente en las lecciones *Cosa y espacio* (1907). Nuestro contacto con el mundo no reposa ingenuamente, como insiste buena parte de la bibliografía sobre la obra de Husserl, en una conciencia pura y abstracta desligada del mundo. Más bien, estamos abiertos al mundo, pudiendo establecer con el mismo un sinfín de puentes intencionales. Y en todos los casos partimos del cuerpo como punto cero de toda experiencia y condición de posibilidad de toda interacción con los otros. Aquí cobra especial importancia la diferencia entre el cuerpo vívido atemática y prerreflexivamente como centro de intencionalidad (*Leib*) y el cuerpo sentido físicamente como un objeto más del mundo (*Körper*). Nuestro cuerpo, pues, nos liga al mundo con una multitud de hilos intencio-

5. Para una presentación más detallada y documentada de estas dos dimensiones, con interesantes selecciones y comentarios de textos básicos, remitimos a WELTON, Donn (ed.). *The Body. Classical and Contemporary Readings*. Oxford: Blackwell Publishers, 1999. En: ADRIÁN, J. (2006): «La genealogía del cuerpo». En: TORRAS, M. (ed.). *Corporizar el pensamiento*. Pontevedra: Mirabel, p. 17-28, ofrecemos un breve resumen de estas dos dimensiones, ilustrándolas de la mano de las artes visuales.

nales de todo orden, antes de que este mundo aparezca como «representación» en la conciencia. En otras palabras, la conciencia es una red de intenciones significativas antes vividas que conocidas. En este sentido, se entiende mejor la postura del último Husserl, que admite que toda reflexión debe empezar volviendo a la descripción del mundo vivido (*Lebenswelt*).

Asimismo, habría que mencionar los finos análisis heideggerianos sobre la angustia en *Ser y tiempo* (1927), el aburrimiento en las lecciones *Conceptos fundamentales de la metafísica* (1929-1930), el espanto ante de la maquinación que encontramos en *Contribuciones a la filosofía* (1936) y el fenómeno del desasimiento analizado en *Serenidad* (1959) como diferentes modalidades de anclaje afectivo de la existencia humana, como modos ontológicamente constitutivos de estar abierto al mundo en clara oposición a cualquier tipo de solipsismo cartesiano. El pensamiento esencial arranca de este amplio abanico de afecciones fundamentales. Así, sólo desde el trasfondo de nuestras diferentes disposiciones anímicas experimentamos el mundo. Se trata, en definitiva, de tomar en consideración el ámbito de las relaciones prácticas que el individuo establece con el mundo, lo que, evidentemente, implica destacar sus habilidades corporales y su constitución afectiva. Aquí también tendría cabida la náusea de Jean Paul Sartre, la necesidad de evasión de la que habla Emmanuel Levinas y la inquietud del hombre problemático de Gabriel Marcel.

Pero, sin duda, entre los fenomenólogos franceses que con mayor exhaustividad han abordado el tema del cuerpo, destaca la figura de Maurice Merleau-Ponty. A partir de la noción heideggeriana del ser-en-el-mundo, su *Fenomenología de la percepción* (1945) ahonda en el concepto de cuerpo propuesto por Husserl. A diferencia de las teorías sensualistas e intelectualistas que interpretan el mundo como un conjunto de hechos e ideas, Merleau-Ponty determina el cuerpo como vehículo, como punto de partida de toda relación que la conciencia establece con el mundo. El mundo fenomenológico no es puro ser, sino el lugar de intersección entre mis experiencias y las de los demás. Somos presencia activa en el mundo y ante los otros. El cuerpo propio está en el mundo como el corazón está en el organismo. Con la ayuda de la noción de «cuerpo encarnado» o de «cuerpo hecho carne», se pone de relieve la interna conexión de cuerpo, acción y percepción. Una idea que luego retoma y modifica críticamente la teoría de la performatividad de Judith Butler.

- II. En el ámbito de la dimensión histórico-social, destacan sobremanera los trabajos de Michel Foucault acerca de las múltiples formas de sujeción y subjetivación a las que está expuesto el hombre moderno. Desde *La historia de la locura* (1961) y *El nacimiento de la clínica* (1963) hasta *Vigilar y castigar* (1975) y el primer volumen de *La historia de la sexualidad* (1976), se analizan con sutileza los diferentes nexos de poder que normalizan, controlan, domesticar, educan todos los aspectos de la vida de los individuos, sometiendo tanto su cuerpo como su alma al orden de los hospitales, de las escuelas, de las prisiones y de las instituciones médicas (biocontrol) y al

subsiguiente orden discursivo de la medicina, la pedagogía, la economía y la sexualidad (biopoder). La teoría del poder, pues, expone los procesos de domesticación física y simbólica a los que están sometidos los individuos en el marco de una sociedad disciplinaria —que, de manera capilar y microfísica, normaliza las almas y adiestra los cuerpos de los individuos a través de un juego polimorfo de relaciones de poder que se extienden por todo el tejido social. Y la tarea de la filosofía consiste en practicar una constante hermenéutica de la sospecha, es decir, desenmascarar esas prácticas sociales que determinan —anónima, pero eficazmente— la vida de las personas.

En este contexto, también habría que incluir el psicoanálisis de Lacan y su idea de que lo inconsciente está estructurado como un lenguaje, una idea muy presente en las críticas feministas de los años setenta al orden falocéntrico de la sociedad (Julia Kristeva y Luce Irigaray, por citar algún ejemplo). Este inconsciente habla; como recuerda Lacan, en el principio era el verbo y no la acción: la ley del hombre es la ley del lenguaje, que crea, alrededor del hombre, un tupida red de significados que constituye la constelación que preside el nacimiento de todo individuo. Aquí resulta especialmente interesante su teoría del «estadio del espejo», es decir, el modo como desde la más tierna infancia *ego* integra la imagen que tiene de su cuerpo y del cuerpo de los demás. Lacan muestra que la construcción del sujeto no es el resultado inmediato de una percepción, sino un acontecimiento que requiere la mediación de la imagen corporal. Con ello determina un momento genético fundamental de la formación del «yo», cuando éste percibe su propia imagen en el espejo y se identifica con esta imagen suya.

Por último, destacar las aportaciones que realiza Habermas desde la teoría crítica, pues no cabe duda de que muchas de las reflexiones realizadas desde la teoría feminista contemporánea se inspiran, de diferente manera, o bien en el modelo de la sospecha foucaultiana (caso de Donna Haraway y Judith Butler) o bien en el modelo dialógico de Habermas (como Sheyla Benhabib y Carol Gilligan). La *Teoría de la acción comunicativa* (1980) distingue muy claramente las acciones orientadas por una racionalidad puramente instrumental y las acciones motivadas por una racionalidad orientada al entendimiento entre los sujetos capaces de lenguaje. No obstante, numerosas feministas criticaron la excesiva abstracción del concepto habermasiano de sujeto, pues, entre otras cosas, era ciego a las diferencias de género. *Facticidad y validez* (1992) intenta responder a esta laguna, al preocuparse por la validez y justificación de la fundamentación normativa de las relaciones de género, estableciendo que las mujeres sólo alcanzan una autonomía efectiva en el momento en que participan como miembros activos de la sociedad. Sólo así se pueden ir reemplazando principios patriarcales por principios realmente igualitarios como fruto de la participación ciudadana de las mujeres y como resultado, evidentemente, de un consenso motivado racionalmente, es decir, basado en argumentos y no en la coacción.

2. El cuerpo y las artes visuales

El pensamiento postmoderno y las diferentes teorías feministas han provocado, sin duda, una revisión de los modos de representación del cuerpo en el arte, particularmente en las artes visuales. El cuerpo —en sintonía con las ideas de Foucault y Butler— ya no se concibe como un simple objeto de deleite visual, como un elemento material y pasivo, sino como una plataforma artística, una zona de inscripción de conductas sexuales y sociales, un reflejo de la ideología y del poder. En este sentido, la fotografía sea quizás el medio de comunicación que más ha ayudado a configurar nuestras nociones de cuerpo y reflejar el control social al que está sometido⁶. Con la irrupción de los medios de comunicación de masas, la fotografía deja de considerarse una herramienta inocente que simplemente retrata la sociedad y se toma conciencia de que forma parte de una compleja red de relaciones de poder que estructuran toda la sociedad (especialmente, las relaciones de género, raza y clase).

Así, por ejemplo, encontramos representaciones fotográficas del cuerpo humano que ejercen la función de control social, como las imágenes etnográficas inspiradas en el documentalismo científico de finales del siglo XIX, los estudios fotográficos de criminales y dementes que se salen de las normas sociales, las fotos del realismo social de un Walker Evans que pone de relieve la pobreza de la sociedad rural americana o la denuncia de las estrategias publicitarias que legitiman estructuras patriarcales de dominación. En esta órbita, podemos situar los trabajos de Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sherie Levine, Sophie Calle, Nan Goldin o Nancy Spero⁷.

Todas estas artistas apuestan mayoritariamente por la fotografía. ¿Por qué? Quizás ello responda al valor de veracidad que logra transmitir la cámara, al hecho de que uno se ve arrebatado por la verdad de la imagen, por la presencia y evidencia de la cosa misma representada⁸. La cámara es un arma ideal de conciencia que capta y certifica la experiencia con la capacidad, además, de difundir esa misma experiencia a un número infinito de personas. La fotografía, más allá de presentar una toma parcial de la realidad y de la manipulación a la que está expuesta, tiene una enorme capacidad para desenmascarar la realidad oculta de la sociedad. Muchas de las fotos de las artistas citadas entroncan con este heroísmo de la visión y comparten su inherente función de denuncia social⁹.

6. Cf. PULZ, J. (2003). *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, p. 8 s.

7. Para un recorrido visual por algunas de las propuestas de estas artistas, recomendamos GUASCH, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posnominalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000; y RECKITT, H. (ed.) (2003). *Art and Feminism*. Nueva York: Phaidon, 2001. Asimismo, ADRIÁN, J. (2003). «Estéticas feministas contemporáneas». *Anales de Historia del Arte* (13), p. 287-305.

8. Cf. BARTHES, R. (1980). *Cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, p. 135 s.; y SONTAG, S. (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, p. 17 s.

9. En su versión *pop*, la fotografía también ejerce esta función de denuncia cuando critica a un tipo de arte elitista, reaccionario y *snob* que da la espalda a las realidades de la vida cotidiana. De ahí sus coqueteos con la vulgaridad, como Andy Warhol, que concilia las veleidades vanguardistas con un hábil criterio comercial.

En la medida que la fotografía arranca las escamas secas de nuestra mirada cotidiana de la realidad, crea otro hábito de visión. Como sentencia Sontag, «la cámara puede ser benigna, pero también es experta en crueldad»¹⁰.

Desde esta perspectiva, hay que tomar una decisión visual clara y rotunda: ver el mundo social tal cual es, incluidas las miserias. Y lo mismo vale cuando se quiere representar el cuerpo: ver el cuerpo tal cual es, destapando el velo que le impone la sociedad del bienestar para ocultar sus propias miserias. En la historia de la fotografía del siglo XX, abundan los ejemplos de manipulación y distorsión de la realidad de los cuerpos, con el fin de legitimar el orden social y económico establecido oficialmente. A principios del siglo XX, las fotografías coloniales creaban estereotipos con un claro control simbólico sobre los cuerpos. Asimismo, las fotografías eróticas, tanto con afán documentalista como artístico, sirven para definir los comportamientos y remarcar las diferencias sexuales. De la misma manera que la medicina somete a control a los cuerpos, aquí también la fotografía controla a las mujeres, redefiniendo y reordenando constantemente su conducta por fuerzas y poderes externos.

Poco a poco, el realismo de la primera mitad del siglo XX —período en el que gente como Alfred Stieglitz, Edgard Weston, Tina Modotti, Annie Brigman, Gordon Parker o Walker Evans retratan el cuerpo en términos de clase, raza, nacionalidad y género— da paso al uso de otras estrategias de denuncia de la ideología de sumisión y de las desigualdades sociales (como, por ejemplo, el recurso de la mascarada empleado por Hans Bellmer para representar un cuerpo artificial, sin vida y sin alma —técnica que años más tarde aplica Cindy Sherman a sus cuerpos protésicos— o los *collages* de Anna Höch como técnica de reconstrucción del mundo visual). En la llamada «nueva visión», la fotografía debe rasgar la realidad visual e involucrar al espectador. En este sentido, el *collage* fractura el poder totalizador de la mirada y permite la producción de cuerpos deliberadamente creados y no tanto existentes para ser sólo contemplados.

Con la irrupción de la contracultura, se agudiza la crítica a los cuerpos domesticados por valores puritanos. Las fotografías de Lee Friedländer, Diane Airbus o Garry Winogard ponen el énfasis en la captación directa, fenomenológica de un cuerpo desprovisto de cualquier ropaje real o simbólico. En esa misma línea de protesta contra la imaginería simbólica de los años setenta, se mueven las propuestas próximas al *body art* de Carole Schneemann, Ana Wilke, Ana Mendieta o Martha Rosler, que optan preferentemente por la subversión. En los años ochenta y noventa, se acaban por desvanecer los valores del formalismo y del realismo fotográfico. Las nociones de pureza, objetividad y veracidad ceden el paso a un crudo análisis de la realidad social, económica y política. Con ello se rompen temas tabú y se pasa a la representación descarnada de la violencia bélica (Nancy Spero), de la sexualidad de las adolescentes (Sally Mann), de hombres *gays* (Robert Mapplethorpe), de los maltratos físicos (Nan

10. SONTAG, S. (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, p. 109.

Goldin), de los estereotipos sociales (Cindy Sherman), de las estrategias publicitarias (Barbara Kruger), de la fragmentación del cuerpo (Annette Messager). Toda una galería de cuerpos contrapuestos a las idealizaciones de la sociedad de consumo.

Esa actitud de protesta se agudiza en el ámbito de los movimientos *queer* y de la llamada «nueva carne», de manera que nos encontramos con propuestas de desmitificación del orgullo fálico, de intercambio de roles sexuales, de transformismo, de mutación del cuerpo humano, de cirugía radical, de tatuaje, de *piercing*, etc.¹¹. Todo un ramillete de variopintas manifestaciones artísticas muy vinculadas a la protesta social, a la denuncia contra los abusos y a los privilegios de la mayoría heterosexual. Pero lo que nos interesa destacar es que, en todos estos casos, el cuerpo se convierte en una plataforma de protesta, en un soporte material de la práctica artística. Deja de ser un elemento pasivo para dar expresión a diversas experiencias ligadas al dolor, al placer, al sexo, a la cosmética, a la cirugía.

Si recordamos las coordenadas por las que transita el discurso filosófico contemporáneo acerca del cuerpo, vemos que las artes visuales incorporan elementos de reflexión, tanto de la dimensión corporal como de la dimensión social de la existencia. Por ejemplo, partiendo de la vivencia del cuerpo encarnado que nos permite adquirir conciencia del lugar que ocupamos en el mundo, muchas artistas se interrogan acerca de las particularidades de los diferentes códigos corporales (de lesbianas, gays, afroamericanos y afroamericanas o hispanos e hispanas) más allá de los patrones culturalmente fijados. Desde la perspectiva social, las artistas reflejan como los individuos se constituyen en un marco de las relaciones de poder asimétricas, lo cual, por ejemplo, sirve para denunciar y subvertir la mirada masculina que ordena el cuerpo femenino. En definitiva, con este breve recorrido por la historia de la fotografía se pretende mostrar cuan interrelacionados están la teoría filosófica y las prácticas artísticas, es más, que el arte precisa de los conceptos filosóficos para ser comprendido.

3. Cindy Sherman y la mutación del cuerpo humano¹²

En el terreno de las diferentes estéticas feministas, la reivindicación y la reflexión sobre el cuerpo de las mujeres se ha convertido en un tema central y recurrente. Durante la década de los setenta, se tiene una visión eminentemente biológica y esencialista del sexo femenino. Judy Chicago, Miriam Shapiro o Monica Sjöö elaboran un discurso de la identidad que desenmascara los este-

11. Cf., por ejemplo, DERRY, M. (1998). *Velocidad de escape. La cibercultura en el final de siglo*. Madrid: Siruela, 1998; y NAVARRO, A. (ed.) (2002). *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar.

12. En ADRIÁN, J. (2004). «Cuerpo y transgresión. Cindy Sherman y la visión fotográfica de la mutación humana». *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, 10, p. 71-84, se ofrece un análisis más amplio del tema de la posthumanidad en la obra de Sherman.

reotipos sociales elaborados a la luz de valores androcéntricos, al mismo tiempo que intentan reunir a todas las mujeres en torno a la experiencia común de la maternidad, a la iconografía de la vulva, a la concavidad del útero, al clítoris como epicentro de la sensibilidad sexual. He ahí el centro de reflexión alrededor del cual gravita la conocida instalación de Judy Chicago *The Dinner Party* (1974-1979)¹³. El cuerpo de la mujer se convierte en el punto de referencia de las reflexiones artísticas. Se trata de un cuerpo real, que se plasma sin pantallas protectoras, sin velos representativos. El cuerpo mismo se convierte en discurso puesto en acción, en elemento de choque y de protesta. Una vez asumida la idea de que el arte ha perdido su dimensión ritual y aurática ante la creciente capacidad de reproductibilidad técnica, sólo queda abierto el frente de la denuncia social y del combate político.

Sin embargo, con el inicio de la década de los ochenta, artistas como Barbara Kruger, Sherrie Levine, Jenny Holzer o la misma Cindy Sherman toman plena conciencia de que el cuerpo biológico tan sólo proporciona una superficie básica para la inscripción social; el cuerpo no es una hoja en blanco, sino una superficie salpicada de discursos de corte masculino que hay que desmontar, transformar o, incluso, subvertir¹⁴. El sexo anatómico y el cuerpo no son puros ni neutrales, sino que —al igual que la raza, la clase social o la naturaleza— constituyen el resultado de un complejo proceso de construcción sociocultural que responde a diferentes intereses y poderes. De ahí que se fragmente a la luz de los innumerables problemas sociales que lo circundan. En este sentido, muchas artistas se mantienen a la estela de los diagnósticos realizados por la Escuela de Frankfurt, especialmente las críticas de Adorno a la industria cultural, así como las observaciones de Benjamin sobre la pérdida de aura y la función política del arte. Ante las desigualdades sociales, los abusos sexuales, los ataques racistas o las actitudes belicistas, el artista y la artista deben adoptar una postura crítica y contestataria, deben asumir un rol activo y comprometido ante los conflictos generados por el sistema.

En concreto, las series fotográficas de Cindy Sherman *Fairy Tales* (1985), *Disasters* (1986-1989) o *Sex Pictures* (1992) presentan un cuerpo que oscila entre lo natural y lo antropomórfico, lo orgánico y lo artificial, lo humano y lo posthumano, lo carnal y lo protésico. Todo un proceso de fragmentación del cuerpo que refleja la distorsión física, psicológica y simbólica del individuo,

13. De ahí que Amelia Jones sugiera el término *cunt-art* o «arte coño». Véase JONES, A. (1996). «The "Sexual Politics" of *The Dinner Party*. A Critical Context». En: VV.AA. *Sexual Politics. Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*. Berkeley: University of Chicago Press, p. 82-125. La página www.judychicago.com ofrece una interesante retrospectiva de los diferentes trabajos de esta artista.

14. Para más información sobre la crítica feminista a los postulados esencialistas, véanse OWENS, C. (1985). «El discurso de los otros. Las feministas y el postmodernismo». En: HAL, F. (ed.). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, p. 93-124; y JONES, A. (1994). «Postfeminism, Feminist Pleasures, and Embodied Theories of Art». En: FRUEH, J.; LANGER, C.; RAVEN, A. (eds.). *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*. Nueva York: Harper Collins Publishers, p. 25 s.

que hace hincapié en la honda insatisfacción que produce el modelo establecido de cultura frente a cuestiones tan urgentes como el sexismo, la homofobia, el sida, la prostitución, la brutalidad social o los derechos de reproducción. El cuerpo es quebrantado, humillado y profanado¹⁵. La artista nos presenta imágenes de residuos, restos, vestigios o temas (como vómitos de anoréxicas, sangre menstrual, jeringuillas, preservativos usados, prótesis, fragmentos de maniquís, posturas pornográficas o máscaras de látex) que la sociedad rechaza y trata de ocultar detrás del discurso de la opulencia y del bienestar. Una galería de instantáneas que desubliman el cuerpo, que levantan el velo cultural que cubre el cuerpo de la mujer, que plasman un cuerpo como los del poeta Georges Bataille, ausente de belleza, orden y sentido.



Disaster



Sex Pictures

En definitiva, un conjunto de fotografías que recurren a técnicas eminentemente teatrales para reflejar, en un tono irónico y satírico, el caos y la violencia de la sociedad occidental, para ilustrar el lado oscuro de la condición humana. Salvando las diferencias, se puede establecer un interesante parentesco entre estos trabajos de Cindy Sherman y los diferentes dibujos de

15. Cf. CRUZ, A. (2000): «Movies, Monstrosities: Twenty Years of Cindy Sherman». En: *Cindy Sherman. Retrospective* (catálogo de exposiciones elaborado por el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago y de Los Ángeles en 1997). Londres: Thames & Hudson, p. 10-18. Para una panorámica de la obra fotográfica de Sherman, puede consultarse la página www.temple.edu.

la serie *Los caprichos* de Francisco Goya (1796-1799). En ambos casos, se retrata una realidad terrible y grotesca que colinda con el mundo de los sueños y de los delirios¹⁶. Los rasgos animalescos, los cuerpos decrepitos, los gestos satíricos, las posturas manieristas, las escenas escatológicas, la irracionalidad de las situaciones o el carácter parasitario de los personajes de *El sueño de la razón produce monstruos*, *Todos caerán*, *No te escaparás* o *Bellos consejos* coinciden en gran medida con las críticas de Cindy Sherman a la artificialidad de las convenciones sociales de su época y de los arquetipos de género. Desde esta visión hipertrófica y grotesca de la realidad social, no pocos críticos de arte trazan una interesante genealogía entre la obra más gótica y apocalíptica de Sherman y las monstruosidades de El Bosco (1450-1516), los mordaces *collages* de Hannah Höch (1889-1978), las fotografías surrealistas de Hans Bellmer (1902-1975) o las máscaras deformantes de Ralph Eugene Meatyard (1925-1972).

El cuerpo, pues, se convierte en algo que ya no posee el aura de lo bello y lo sublime, sino que se transforma en su contrario, es decir, en lo obsceno, en lo impúdico, en lo degradante, en lo abyecto. Lo abyecto provoca un estado de crisis y de repugnancia que perturba la identidad personal, que pone a prueba los límites de resistencia y tolerancia del orden social¹⁷. Sherman apuesta sin retóricas políticamente correctas por la capacidad de impacto de unas imágenes que reflejan las patologías de una sociedad del consumo incrustada en un paisaje de desconfianza y deshumanización. Como apunta Susan Sontag, «la cámara puede ser benigna, pero también es experta en crueldad»¹⁸. Todo acto de fotografiar supone interesarse por las cosas y tomar partido por el hecho observado, si bien desde una distancia crítica que escruta, atomiza, diseca la realidad. Esto explica, como se ha señalado anteriormente, la importancia que cobran el vídeo, la fotografía o Internet como nuevos soportes artísticos de los años ochenta y noventa, dada su capacidad para reflejar y desenmascarar las diferentes patologías sociales.

Desde la fotografía, entendida como una proyección del ojo, existen dos formas de constituir el cuerpo como objeto: o bien desde la lente masculina que sistematiza y racionaliza el cuerpo en términos de una máquina que tiene que ser controlada y dominada por la razón (Descartes o La Mettrie); o bien

16. Para más información, véase el sugestivo artículo de SMITH, E. (2000). «The Sleep of Reason Produces Monsters». En: *Cindy Sherman. Retrospective* (catálogo de exposiciones elaborado por el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago y de Los Ángeles en 1997). Londres: Thames & Hudson, p. 19-31.

17. Un tema que se inspira directamente en el libro de Julia Kristeva *Pouvoirs de l'horreur. Essay sur l'abjection* (París: Du Seuil, 1980). Para un análisis desde la perspectiva artística de esta temática, véase TAYLOR, S. (1993). «The Phobic Object: Abjection in Contemporary Art». En: VV. AA. *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art* (Catálogo de exposiciones del Whitney Museum of American Art). Nueva York, p. 61 s.

18. SONTAG, S. (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, p. 109. Y sobre el panorama actual de la fotografía, véase SQUIERS, Carol (ed.) (1990). *The Critical Image. Essays on Contemporary Photography*. Seattle: Bay Press.

desde el prisma de la mascarada, de la exageración que practica, por ejemplo, Sherman al invertir conscientemente el clásico modelo de pasividad femenina y al negar el presunto estatuto objetivo de las mujeres. De hecho, este comportamiento transgresivo como forma de realización personal está muy presente en autores como Oscar Wilde, Charles Baudelaire, Michel Duchamp o Andy Warhol. Y en el caso de Claude Cahun y el *Orlando* de Virginia Woolf se adentra en los lindes del travestismo tan presente en el mundo del cabaret de los años veinte, desafiando el modelo victoriano de sexualidad monógama, masculina y heterosexual. Con ello entran en la escena artística nuevos temas antes prohibidos y tabuizados como la androginia, la bisexualidad, el travestismo o el polimorfismo del deseo sexual, que introducen al artista en los pantanosos terrenos de una experiencia de la sexualidad múltiple, transgresora y limítrofe (muy en consonancia con el actual movimiento *queer*). La vivencia directa del cuerpo encarnado, como señala Maurice Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción*, sirve para tomar conciencia del lugar que ocupamos en el mundo. Las feministas retoman este enfoque fenomenológico para interrogarse acerca de las particularidades de los diferentes códigos corporales (de lesbianas, gays, afroamericanos y afroamericanas o hispanos e hispanas) más allá de los patrones socialmente fijados. A finales de los setenta y comienzo de los ochenta, las artistas empiezan a explorar la feminidad, no sólo en clave de opresión, sino también como indicador de la performatividad de la sexualidad. Esto significa que el individuo, el yo, el sí mismo (*the self*) ni refleja pasivamente las normas sociales existentes ni es el resultado de la actividad solitaria y egocéntrica de un sujeto encapsulado, sino que se constituye a través de un rico juego de relaciones intersubjetivas, a través de un diálogo abierto con la realidad circundante inmediata, es decir, a través de la alteridad¹⁹.

La visión fotográfica de Sherman permite ver la realidad social que todos ven pero consideran demasiado ordinaria para ser tomada en consideración. ¿Qué estrategia adopta Sherman ante este feroz diagnóstico de la sociedad? Básicamente, una provocativa estrategia de inversión de los estereotipos femeninos que han popularizado las revistas y las campañas de publicidad. Se pasa así de figuras voluptuosas, seductoras, esculturales y atractivas a cuerpos tumefactos, sexualmente dominados e, incluso, reemplazados por diferentes elementos protésicos que, de alguna manera, anuncian la llegada del *cyborg*. El cuerpo deja de someterse al canon clásico de belleza para convertirse en el lugar de manifestación de los excesos tecnológicos y de las enfermedades sociales, de la fusión con lo mecánico, inorgánico y artificial.

19. Para más información sobre esta interesante cuestión, véanse JONES, A. (2000). «Tracing the Subject with Cindy Sherman». En: *Cindy Sherman. Retrospective* (catálogo de exposiciones elaborado por el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago y de Los Ángeles en 1997). Londres: Thames & Hudson, p. 33-53; BUTLER, J. (1989). «Sexual Ideology and Phenomenological Description: A Feminist Critique of Merleau Ponty's *Phenomenology of Perception*». En: ALLEN, J.; YOUNG, I. (eds.). *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy*. Bloomington: Indiana University Press, p. 51-70 y 85-100.

Como señala Donna Haraway, el *cyborg* es nuestra ontología, es la encarnación de un futuro abierto a las ambigüedades y a las diferencias. Reúne en un mismo cuerpo la máquina y el organismo, la naturaleza y la cultura. La tecnología transgrede la frontera sagrada que separaba lo natural de lo artificial, lo orgánico de lo inorgánico y, de esa manera, rompe con el ideal de una esencia humana universal, dando pie a la proliferación de múltiples identidades fracturadas expuestas al devenir de las circunstancias²⁰.

4. La «nueva carne»

En el contexto de la nueva ola y el *cyberpunk* se habla de la «nueva carne», un término que, inspirado en William Bourroughs y tematizado luego en el libro de William Gibson *Neuromante* (1986) o en las películas de David Cronenberg *Videodrome* (1982) o *Crash* (1996), designa la mutación que está viviendo el cuerpo humano con la creciente posibilidad de realizar injertos nanotecnológicos e implantes protésicos encaminados a la construcción de unidades virtuales capaces de superar las limitaciones físicas y las contingencias del azar. Esa mutación, el anuncio de la llegada de un «nuevo ser» no sólo se visibiliza en el campo de la ciencia ficción, sino que también se puede apreciar en los diversos cambios corporales relacionados con el tatuaje, el *piercing*, el *body-building*, los cambios de sexo, la cirugía radical o el *body-art*. Piénsese, por ejemplo, en la saga de los personajes de la película de Clive Barker *Hellraiser*, los tatuajes extremos de los cómics japoneses, la hipertrofia muscular y la metalización de los cuerpos humanos de un Terminator o un Robocop, las operaciones quirúrgicas de Orlan y los montajes de Stelarc²¹. En todos estos casos, topamos con claras transgresiones del cuerpo que nos obligan a reconsiderar nuestras ideas sobre el sexo, el género y la humanidad misma.

Así, a los monstruos que nacen por el azar de la naturaleza se unen ahora los que la sociedad fabrica a partir de las guerras, de la violencia, de los desastres ecológicos, de las psicosis sociales, etc. Con la llegada de la «nueva ola», el *gore* y el *cyberpunk*, el infierno deja de ser algo puramente imaginado (como sucedía en las novelas góticas y en la mentalidad victoriana de finales del siglo XIX) y se convierte en algo real y físico. La «nueva carne» consiste en crear monstruosidades creíbles, en inventar personajes grotescos, deformes, tumefactos o diabólicos que, a pesar de sus apariencias, resultan profundamente humanos (como, por ejemplo, Fredy Kruger, el *Eduardo Manostijeras* de Tim

20. Cf. HARAWAY, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, p. 145 s. y 254 s., respectivamente.

21. Véanse, por ejemplo, DERY, M. (1998). *Velocidad de escape. La cibercultura en el final de siglo*. Madrid: Siruela, p. 165-207, 253-278 o 300-350; PALACIOS, J. (2002). «Nueva Carne/Vicios Viejos. Una arqueología libertina de la nueva carne»; PEDRAZA, P. (2002). «Teratología y Nueva Carne»; SÁNCHEZ NAVARRO, J. (2002). «Delirios metálicos. Morfologías limítrofes del cuerpo en la cyberficción». Los tres últimos trabajos están recogidos en NAVARRO, A. J. (ed.) (2002). *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, p. 15-34, 35-72 y 73-94, respectivamente.

Burton, los replicantes de Ridley Scott en *Blade Runner* y los protagonistas de la película *Crash*, de David Cronenberg).

El tema constante y recurrente es la mutación humana; un tema, por cierto, ya presente en la novela gótica, pero que presenta importantes diferencias. Las transformaciones que encontramos en la novela gótica tienen tintes negativos y suelen acabar en tragedia. El caso paradigmático de Frankenstein ilustra los horrores y los desastres que sobrevienen al hombre cuando usurpa el poder creador de Dios. En cambio, la «nueva carne», producto de la Revolución Industrial, invertirá casi por completo las sensaciones de repugnancia, miedo y desconfianza que inspiran los cambios introducidos por el propio ser humano en el orden natural y divino. Por el contrario, se insiste en la necesidad de controlar y mejorar la raza humana a través de la aplicación de los conocimientos científicos. El tema de fondo es la superación de los límites de la naturaleza y del cuerpo humano en aras de la conquista de la vida eterna y el placer. La realidad virtual y la ciencia ficción pretenden cambiar, recrear, reinventar la realidad humana (como en *El cortador de césped* o *La mosca*), aunque los resultados no siempre son los deseados.

La «nueva carne», como apunta Navarro, «se empeña en la construcción de unidades virtuales en las que la fantasía humana, apoyada por la tecnología, triunfa sobre lo natural, imponiendo nuevas reglas de juego que tratan de escapar al azar de lo contingente y del designio fatal de lo divino»²². En este contexto, el cuerpo deja de estar sometido al canon clásico de belleza y autonomía para convertirse en el lugar de manifestación de los excesos tecnológicos y de las patologías sociales en un claro gesto de protesta que se agudiza en el ámbito de los movimientos *queer* y de la «nueva carne». Nos encontramos, como apuntamos anteriormente, con propuestas de desmitificación del orgullo fálico, de intercambio de roles sexuales, de transformismo, de mutación del cuerpo humano, de cirugía radical, de tatuaje, de *piercing*, etc. Lo que nos interesa destacar es que, en todos estos casos, el cuerpo se convierte en una plataforma de protesta, en un soporte material de la práctica artística. Deja de ser un elemento pasivo para dar expresión a diversas experiencias ligadas al dolor, al placer, al sexo, a la cosmética, a la cirugía. El resultado final es que se distorsionan los límites entre el cuerpo real y el cuerpo representado, se diluyen las diferencias entre el mundo real y el mundo imaginado, se desvanecen cada vez más las fronteras que separan la ficción de la realidad.

En esta nueva generación de artistas postmodernos, postmodernas y políticamente activos y activas, la reivindicación sexual, la defensa del cuerpo femenino como algo compacto, unitario y puro da paso a la reflexión crítica sobre el género, sobre unas identidades que se han fragmentado como la luna de un escaparate, que se han astillado como una caña de bambú, que entran en colisión a causa de sus propias diferencias culturales, étnicas, religiosas, económicas o sociales. Todo ello desemboca en un análisis de las imágenes mediáticas,

22. NAVARRO, A. (2002). *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, p. 28.

en un empleo de técnicas de desconstrucción, en una crítica de la producción social de la feminidad, en un apoyo de iniciativas políticas de denuncia social, en un ensayo de narrativas de identidad alternativas o en un estudio de las diferencias internas entre las mujeres. Como se puede observar, topamos con una miríada de manifestaciones artísticas que exploran, pulsan y diagnostican la salud de la sociedad a partir de unos valores que ya propugnara Benjamin: establecimiento de un nuevo marco de relaciones entre el arte y la política en el que el artista de vanguardia asume una actitud de inconformismo social y de innovación estética. La saturación de estereotipos y la subsiguiente banalización de las obras provocan que la acción o el gesto sean más interesantes que el resultado o el contenido. En este sentido, la obra es abierta, plural, exige un posicionamiento del observador y la observadora, le invita a un distanciamiento brechtiano, provoca un desplazamiento imaginario o real por el que la obra es recompuesta en función de las referencias y asociaciones propias del observador y de la observadora. Sólo a partir de ahí es posible la transgresión, la subversión y la crítica.