

# HARAKIRIS (y otras formas de mirar bajo la piel)

## Palabras clave:

arte contemporáneo, cuerpo en el arte, violencia, obsceno, harakiri

## Keywords

contemporary art, body in art, violence, obscene, harakiri

## Resumen

Empeñado en conceptos como lo abyecto y obsceno, el arte contemporáneo más transgresor ha tratado de abrir las vías de acceso al interior del cuerpo. De este modo el sexo, la enfermedad, la violencia y la muerte se han representado una y otra vez con el objetivo de reflexionar sobre su existencia imprescindible, a pesar de tratarse como tabúes sociales. Sin embargo todo quedó en un simulacro escenificado. ¿No será entonces el harakiri la apoteosis de la acción artística?

## Abstract

Contemporary art has been determined to reflect on abjection and obscenity. Trying to open the paths to the inner body, art has shown sex, illness, violence and death with the aim of reflecting on its indispensable existence, in spite of being taboo in society. However everything was finally a just pretending scene. Won't be harakiri the apotheosis of artistic action?

*harakiri.* (Voz japonesa). 1. m. Forma de suicidio ritual, practicado en el Japón por razones de honor o por orden superior, consistente en abrirse el vientre.

## SOBRE ESA NECESIDAD DE AHONDAR EN LO HUMANO.

La mayor necesidad del hombre a lo largo de la historia es la de su autocomprensión, a todos los niveles. El misterio de lo oculto y/o desconocido ha sido y será uno de los mayores resortes del avance científico y del pensamiento. Consciente de la existencia de puntos límites, de fronteras, de opacidades tras las que no se atisba lo que hay detrás, el hombre ha tratado de ir expandiendo éstas en su desarrollo cultural, en su desarrollo del conocimiento ético, estético, teórico y científico.

No existe posibilidad de obviar el secreto, parece que el único objetivo de su existencia

es el despertar de la inquietud, la superación del miedo a lo desconocido, el entendimiento de lo hasta entonces incomprensible.

Y la piel es la frontera número uno, la más cercana e importante, la frontera vivida por cada ser en primera persona toda su vida. La frontera que marca la imagen con la que vivimos, el exterior al que nos enfrentamos y el interior que sentimos y no alcanzamos a ver.

De una manera literal o simbólica el hombre ha ido trazando pasos con los que acceder a ese interior, a ese abismo que nos permite vivir y nos castiga a morir, que nos recuerda su presencia desde el goce y el sufrimiento. Con timidez o sutileza, ingenuidad

o violencia, el hombre se ha decidido a explorarse, a abrirse en canal para tratar de comprenderse con mayor plenitud.

Una vez más el arte ha sido su más fiel compañero en este empeño. Capaz de presentar, representar, copiar, construir, crear, investigar, simular... el arte ha tomado el cuerpo como la base física y estética desde la que se desarrolla la vida, nuestra herramienta de acción, tarjeta de presentación, objeto de estudio, sujeto investigador.

Y si la piel es la frontera, la imagen que reflectamos, el contenedor que aglutina nuestro interior, la bolsa que lo recoge y le da forma, no quedará más remedio que rasgarla para acceder a la oscuridad, viscosidad, humedad e infirmitad de los mecanismos que nos permiten vivir.

Más allá de cristianismos y cartesianismos, separaciones de lo matérico e intangible, existe en el hombre una necesidad psicológica, mental, casi sentimental, de meter el dedo en la llaga, imaginar lo etéreo del alma, cuestionarse sobre el fluir de la sangre, preguntarse por la materia que nos da el peso, la forma, y la información que transita en nuestro aparato nervioso, los conceptos que se hacen eco en nuestro cerebro.

### **UNA MIRADA CIENTÍFICA: ANATOMÍA, MICROSCOPIA Y RAYOS X.**

El arte a lo largo de la historia humana ha ilustrado filosofía y ciencia, casi sin distinción. Así Miguel Ángel del mismo modo retrató el espíritu del hombre en los rotundos músculos de sus esculturas que dejando a sus personajes sin el arropo de la piel, como es el caso de su San Bartolomé deshollado en la Capilla Sixtina. Por simple miedo a lo descono-

cido, por imposiciones teológicas o por arrojado humanismo, el cuerpo siempre fue considerado ente sacro, único, bajo en comparación al alma, pero constituido como unidad indivisible, materia opaca, impenetrable. Tan sólo la circunstancia extrema de la enfermedad hacía atisbar el dinamismo de su interior, el fluir de sus humores. Aún más negativamente, sólo en el caso de la llegada de la muerte, fue poco a poco considerado como objeto de estudio, ya extinguida la vida. Y las lecciones aprendidas fueron pocas pero provechosas, como lo debió ser la impartida por el Dr. Tulp según la lectura de Rembrandt.

La anatomía precisaba del arte. El arte en su empeño en la búsqueda de las dimensiones perfectas, del canon, se había convertido desde hacía tiempo en el perfecto aliado de la ciencia médica, de la comprensión de lo acontecido en y sobre el cuerpo.

Pero son el siglo XX y lo que va de XXI los que se han encargado, gracias al enorme desarrollo de la tecnología, de darnos muy diversas visiones y puntos de vista de lo que hay debajo de nuestra piel. Los rayos X, la ecografía y demás técnicas consiguen convertir por primera vez en la historia lo invisible en visible, acercándonos al conocimiento definitivo de aquello de que estamos constituidos. El cuerpo se ha convertido así en algo tendente a la transparencia<sup>1</sup>, dejando la medicina de ir a remolque de la representación artística para abrirse campo con técnicas meramente científicas que han modificado enormemente la concepción humana sobre el cuerpo.

<sup>1</sup> Hasta llegar a la desnudez del hueso como avisa el título del libro de KEVLES, Betyam, *Naked to the bone: medical imaging in the twentieth century*. Reading, Mass.: Addison Wesley, 1998.

La microscopía nos ha hecho entender que no estamos formados sino por pequeñas unidades llamadas células. El desarrollo de la ingeniería genética ha llegado más allá, reduciendo el misterio humano a la lectura de códigos matemáticos, lenguajes inscritos en cadenas de ADN que terminan por determinar hasta el más mínimo detalle de nuestro organismo.

Si hubo un tiempo (y fue mucho) en que los estudios artísticos determinaron la visión de nuestros tejidos, hoy es la ciencia pura, la que a la vanguardia nos ha suministrado un arsenal de imágenes a diferentes niveles y con diversos códigos visuales para alimentar el conocimiento de nuestro interior.

Algunos artistas han tomado nota de éstos. Así, Andrés Serrano, en paralelo al neobarroquismo de sus retratos de muertos en la serie *La morgue*, descendientes directos de la lección de Tulp *rembrandtiana*, parece emular las fórmulas visuales del microscopio para acercarnos un punto de vista casi abstracto sobre los fluidos que forman el cuerpo en su serie *Fluids* (1989-1990), bien sean éstos sangre, semen, leche u orina.

Otra técnica, la radiografía, ha ahondado en la concepción de que no seamos más que piel y huesos, haciéndonos a día de hoy nada sorprendente la visión del esquema óseo que nos mantiene en pie. Ana Mendieta, recordando el código radiográfico, recuerda el memento *mori* barroco proyectando sobre su cuerpo la figura de un esqueleto. No es esto más que un recordatorio contemporáneo de lo fugaz de nuestra existencia, de lo reducido de nuestra materia más básica.

Mona Hatoum será la más radical al

ofrecernos en un mesa perfectamente preparada para un banquete (*Deep throat*, 1996) el dudoso espectáculo de la exploración endoscópica como plato, sin duda de mal gusto. Todo ello para advertirnos del poder de penetración de la ciencia y los medios sobre lo más íntimo que aún guardábamos, el interior de nuestro cuerpo. El viaje entre las oquedades formadas por órganos, tejidos y jugos no deja de ser una muestra de aquello que nos forma por un lado de forma fría: al modo médico de la asepsia y el distanciamiento; por otro sensacional, al estilo del espectáculo televisivo del morbo en que no hay frontera que separe lo que se puede mostrar al público y lo que queda al resguardo de nuestra intimidad. Hatoum es sutil y directa de un modo paradójico: consumimos nuestra propias bajezas en el espectáculo diario que supone asistir a un informativo a la hora de la comida. Curiosamente, la cámara en nuestro interior no parece sino mostrarnos “paisajes” más cercanos a la ciencia ficción que al hogar, produciendo el extrañamiento.

Pero de vuelta al barroquismo contemporáneo al final siempre quedará la muerte, y con ella la autopsia y la morgue. A ella acude Andrés Serrano para ahondar en el esteticismo inquietante del cuerpo ya inerte, sea por la causa que sea. El cuerpo ausente de vida es paradójico: moral, científica y psicológicamente aporta la facilidad de la ausencia del riesgo, de la imposibilidad de ir “a peor” que siempre angustia en la mesa de operaciones. Sin embargo, y por otro lado, ese cuerpo no hace sino nutrirnos de preguntas que ahondan en el misterio, el de la vida humana y el lugar de su ausencia. La inquietud es innegable: quién fue el personaje anónimo que sucumbió a

su llegada. ¿Qué vida se escondería tras él? Cada muerte nos rememora la importancia de la intrahistoria unamuniana, la del humilde personaje que sin embargo parece ganar notoriedad tras su ausencia. Todo esto quizás sea provocado por la proyección de nuestro miedo a lo desconocido, quizás no sea más que la mera curiosidad del saber ante quién estamos, quizás no más que esa inquietante energía de la presencia de la ausencia, la notoriedad que adquieren esos 21 gramos que hay quien dice que se pierden en un último suspiro.

Otro fotógrafo, Joel-Peter Witkin, será otro esteta de la muerte, otro creador de composiciones neobarrocas, “freaks”, del recuerdo del mar al que van a parar los ríos. Pero convencido de que el final “no es lo oscuro”, Witkin será capaz de obsequiarnos con la ironía egocéntrica y onanista de *Le Baiser* (1982)<sup>2</sup>, en que hasta en el más allá habremos de reconocer que a quien más queremos es a nosotros mismos.

El profesor Von Hagens, a medio camino entre la ciencia y la barraca de feria, lleva ofreciendo desde hace años, y con gran éxito de público, su exposición *Body worlds* (1995-) por todo el mundo. Entre el sensacionalismo y la rigurosidad médica consiguió crear un tipo de “embalsamamiento” capaz de hacer perdurar los tejidos que forman el cuerpo. Convertidos éstos en plástico, el método de la plastinación nos aleja de la verdad del cuerpo en descomposición, del cuerpo viscoso, corruptible y oloroso que realmente llega a su máxima expresión con la muerte. Y es que obstinada en la asepsia,

en la inocuidad de lo extremadamente limpio e inodoro, la ciencia se desmarca de la vida ofreciendo imágenes prefabricadas que nunca darán luz a los más profundos misterios del hombre a pesar de abrir su piel. Y el arte vuelve a hacernos ver la contradicción: Wim Delvoye plasma en *Lick* (2001) un (suponemos) apasionado beso reducido al esquema visual del rayo X. Nunca podremos calibrar científicamente el deseo.

### **PENETRAR ES SOMETER**

Penetrar (en) el cuerpo es someterlo. El cuerpo se convierte así en una cuestión de poder (con lo que tendremos que tener en mente las teorías del biopoder de Foucault); el campo de batalla (como diría Barbara Kruger) que sufre las relaciones de clase, las relaciones políticas, ideológicas, sociales, económicas, laborales...; el cuerpo se convierte en la ineludible “topía”, el aquí y ahora desde el que habitamos el mundo, la propiedad más preciada que defender.

Acceder al interior del cuerpo se transforma así en una cuestión de control, de conocimiento de los mecanismos humanos a través de los cuales se produzca una mayor eficiencia en su uso. El avance médico-científico estaría destinado a una mayor perdurabilidad del cuerpo como herramienta del sistema, como eslabón en la cadena de producción y consumo que mueve la rueda capitalista.

Así, la prostitución, el trabajo, la represión física planteada por ejércitos y métodos policiales, son los modos en que el poder hace visible su control sobre los cuerpos, su utilización como medios productivos, como productos que crean plusvalías y son violados, golpeados, reducidos, penetrados...

<sup>2</sup> En *Le baiser* Joel-Peter Witkin utiliza una cabeza diseccionada justo a la mitad de forma vertical juntando los labios de cada parte para simular un beso.

Hacer uso, controlar, conocer, el interior del cuerpo genera diferencias sociales y genera beneficios. Por ello las investigaciones científicas tendentes al descubrimiento del más interno y oculto de los códigos de funcionamiento del cuerpo humano: el ADN, el genoma humano; dan pie al escepticismo y la oscuridad de un futuro más tendente a lo distópico que lo utópico.

El sexo se nos aparece por otro lado como el método cotidiano de penetración en el cuerpo. Cargado de simbolismo cultural, el sexo conlleva la aceptación de la entrada de un ente extraño en el organismo. Pero aún más, la negación de esta inmersión en nuestra intimidad puede ser “violada” por el ejercicio indiscriminado de la fuerza. El sexo dejará de convertirse así en fuente de placer para pasar a ser muestra de dominación y sometimiento del otro. La denuncia de la agresión sobre el débil será una de las vías político-sociales más pretendidas por body art y arte de acción desde los años 60. El feminismo y otros grupos de defensa de la minoría social discriminada denunciarán los abusos del patriarcado blanco, como explicitará Ana Mendieta en su acción Rape scene (1973)<sup>3</sup>.

### El sexo

“Someone wants to cut a hole in you and fuck you through it, buddy”

Jenny Holzer<sup>4</sup>

Pero va a ser el sexo una de las vías más utilizadas por el arte a la hora de analizar la entrada al interior del cuerpo. El sexo ofrece una serie de aspectos

muy interesantes: declarado tabú, a nivel social nos permite acceder al ámbito de lo privado, de lo reprimido moralmente (desde una perspectiva cristiana sobre todo); a lo abyecto (a lo sucio que hay en él: el intercambio de fluidos, etc); y a lo obsceno, aquello que ha sido elegido como elemento fuera de lo visible; y, sin embargo, y a pesar de todo ello, estrictamente necesario para la supervivencia de la especie.

El arte ha sido una de las pocas vías culturales en que el sexo ha conseguido salir a la luz, no sin sus convenientes polémicas asociadas. Courbet ya en 1866 no tuvo reparos en afirmar (y mostrar) de modo explícito la vagina como El origen del mundo.

Marcel Duchamp, mucho más tarde, atendió a la vertiente voyeurística que tanta atracción suscita, para hacer al espectador partícipe y convertirlo en testigo de una escena ambigua donde sexo y violencia parecen compartir protagonismo. *Étant donnés* (1946-66) supone investigar en la curiosidad que mueve al espectador, obligado a explorar, a utilizar la mirilla, el hueco en la puerta, para acceder a la privacidad del “otro”.

Jenny Saville retomará esta corriente en sus pinturas, aunque añadiendo nuevos contenidos y elementos que harán hincapié en las relaciones entre los cánones de belleza habitualmente mostrados a lo largo de la historia y combatiéndolos a través de la deformación de sus figuras, distorsionadas, extrañas, llegando a la hibridación sexual del hermafrodita en algunos casos.

Sobre el acto de penetración y la memoración psicológica de la vuelta al útero materno, a la primera casa de que

<sup>3</sup> En ella Ana Mendieta, semidesnuda y cubierta de sangre, simuló haber sufrido una violación en su propio apartamento.

<sup>4</sup> Jenny Holzer, *The living series*, 1980-82.

disponemos en nuestra vida, a la seguridad del cobijo, reflexionará Niki de Saint Phalle en la instalación HON de 1966 (donde una gran vagina sirve de puerta a un interior habitable). Algo parecido nos mostrará Almodóvar en *El amante menguante*, un corto inserto en su película *Hable con ella* (2002) que rinde homenaje al clásico de ciencia ficción *El increíble hombre menguante* (Jack Arnold, 1957). En él el sueño de acceder por completo al sexo de la amante llegará a consumarse.

Pero si los estudios psicoanalíticos han profundizado en el miedo provocado por el sexo femenino ha sido a través del mito de la “vagina dentata”, a la castración imaginaria que tiene lugar en el acto sexual. Toda una serie de artistas feministas han tratado de desmontar este mito desde finales de los años 60: Valie Export con su intimidante *Genital Panic* (1969); otras mostrando sin tapujos lo que durante tanto tiempo se trató de ocultar: Judy Chicago con *Red Flag* (1971); Carolee Schneemann con *Interior scroll* (1975); o Hannah Wilke con *What does it represent? What do you represent?* (1978-84). La puesta en primer plano del sexo femenino se hará de modo directo, en este caso en forma de vídeo, en *Multiple orgasm* de Barbara Hammer (1976), reivindicando el placer femenino para hacerlo monstruoso, en un modo de subversión de los tópicos asociados al sexo.

Visibilizar lo oculto y acabar con el mito de la vagina devoradora será el propósito, quizás de un modo más irónico y humorístico, de Annie Sprinkle, antigua actriz porno decidida a llevar su labor a un terreno artístico-didáctico. Para ello mostrará en tour su sexo en *Post-porn modernist* (1989-1996), una performance

en que se invitaba al espectador a mirar su órgano sexual a través de una lente amplificadora en una tentativa “científica” de constatar su falta de dientes.

El porno aparecerá en la obra de Jeff Koons que, en su serie *Made in heaven* (1990), utilizará sus habituales códigos para adscribirlos al ámbito artístico, en un modo de provocación y reivindicación de una belleza relegada a la comercialidad de las revistas y el cine. Ampliamente expandido pero socialmente denostado, Koons reivindicará el género mostrando escenas de sexo junto a su pareja (la conocida actriz porno Cicciolina).

Martin Creed, por su parte buscará la formalización artística del acto sexual de un modo bien distinto. Jugando con la escala (trayéndolo a un primer plano) y la descontextualización, el zoom sobre tan privado momento lo convertirá en monumentalmente estético, en un asepticismo que huye de la realidad del sudor y los fluidos. De este modo Creed reflexiona sobre la capacidad del medio artístico de generar imágenes de valor propio, formas compositivas a través de la luz y el color, sea cual sea su objeto de representación.

### INTERFACES. COMUNICACIONES CON EL INTERIOR

“The mouth is interesting because it’s one of those places where the dry outside moves toward the slippery inside”

Jenny Holzer<sup>5</sup>

El interior, aquello no visible, supone el misterio: del alma, del espíritu, de la oquedad, de los órganos, de las células, del ADN...; en todos esos lugares aspiramos a encontrar las respuestas que nos

<sup>5</sup> Jenny Holzer *The living series*, 1980-82.

den las claves de la comprensión del funcionamiento del hombre a todos los niveles, para encontrar, quizás, en todo ello, de una manera u otra, su sentido más profundo, su razón de existencia.

Si la piel es la frontera debemos encontrar las vías de acceso hacia el interior tras ella. El cuerpo nos ofrecerá orificios para ello, lugares fronterizos, aduanas donde se produce la fusión entre esos dos mundos separados: boca, nariz, oídos, ano, vagina. La fascinación llegará aquí, pues habrá grutas que explorar, a las que asomarse y percibir la oscura inmensidad que nos espera. El primer plano, la inmensidad descontextualizada que supone la Boca (1929) retratada por Jacques-André Boiffard, nos acerca a ese misterio, alimentado por los códigos fotográficos. Bill Viola, aprovechando en este caso los medios del vídeo, parecerá coger carrerilla (a modo de alocado travelling) para adentrarse en el espacio entre los dientes (*The space between the teeth*, 1976). De nuevo gracias al uso del primerísimo primer plano y su consecuente creación de extrañamiento, de una incómoda monumentalidad, Janine Antoni retratará la extraña comunicación (de aire sexual quizás) establecida entre lengua y ojo en *Mortar and pestle* (1999).

Más allá de la utilización de los orificios naturales donde adivinamos ya la humedad interior, la piel también podrá ser perforada, estudiando sus límites, su capacidad de resistencia antes de la ruptura. Vito Acconci así lo hará en su acción *Trademarks* (1970) en que la someterá a los mordiscos producidos por sus propios dientes, que dejarán sus marcas sobre la piel.

Algunos artistas encontrarán otras

vías para acceder al interior del cuerpo: Frida Kahlo en el sentimiento de dolor provocado por un accidente que fracturó su columna; Hans Bellmer en la ensoñación de una niña que, abierta en canal, explora inquieta el mundo que contiene (*Rose ou Vert la nuit*, 1966); Salvador Dalí y Luis Buñuel en la paranoia obsesiva del hormiguero que surge en una mano (*Un perro andaluz*, 1929); o Álex Francés imaginando una piel penetrable como barro aún húmedo en sus fotografías (*Funda de cuero*; y *Cuero penetrable*, 2001).

Otros no querrán imaginar y sí actuar sobre la piel como materia penetrable y moldeable. Stelarc no dudará en someterse a “suspensiones” que pondrán a prueba la resistencia de su piel perforada por ganchos. En la cotidianidad, los piercings y el bodybuilding llevarán esta reflexión a nuestro día a día a través de la aplicación de prótesis que perforan y deforman el contorno normal del cuerpo, demostrando no conformarse con la capacidad de la ropa que vestimos de actuar como “segunda piel”.

Las teorías posthumanistas, capaces de afirmar sin tapujos la obsolescencia de lo orgánico en una sociedad plenamente tecnológica, serán las que más decididamente van a investigar sobre la creación de interfaces que permitan la comunicación fluida entre los mecanismos de comunicación corporales y los producidos por la ciencia y la informática. El objetivo para ello será fundir de modo eficiente la carne con el metal y los nuevos materiales, ampliando las capacidades y habilidades del hombre. La pantalla y el ratón del ordenador ya no serán suficientes, por lo que la tendencia llevará a la creación de “entradas” que conecten directamente cuerpo y tecno-

logía. El posthumanismo, además de su fuerte contenido filosófico ha permitido la creación de toda una estética de gran presencia visual que ha impregnado literatura, cine y arte. En el séptimo arte, David Cronenberg será el director que más ha contribuido a esta estética, en películas donde la carne se funde con los nuevos materiales tecnológicos en una suerte de evolución de carácter vampírico y sexual (Crash, 1996); tendente a la paranoia psicotrópica y la enfermedad mental (Videodrome, 1983); o bien a la fusión con realidades virtuales paralelas de difícil distinción con la realidad (Existenz, 1999). El ordenador y el videojuego han colaborado para la inmersión en estas realidades binarias que bucean en mitos filosóficos antiguos (la caverna platónica) para advertirnos de los peligros de una fantasía, que en su conseguida apariencia sensorial (y gráfica) podría abocar al sometimiento del cuerpo real, en un estado de hibernación paulatino (Matrix, Andy y Larry Wachowski, 1999).

Artistas como Stelarc o Marcel.Í An-túnez profundizarán en estas cuestiones, el primero tratando de desarrollar una ampliación de los miembros y capacidades del hombre a través de su Third hand (1980-1998) o Ear on arm (2006). El segundo investigando en la búsqueda de una ampliación sensorial a través de nuevas drogas así como en el desarrollo de exoesqueletos que permitirían una vida artificial (o, al menos, movimiento) más allá de la muerte (siendo Réquiem (1999) la performance definitiva sobre este hecho).

Todavía más allá, el transhumanismo se alzaría como teoría aún más radical en este sentido, defendiendo el abandono total del cuerpo y todo organicismo, para

la descarga y desarrollo del lado inmaterial del hombre (la información contenida en su sistema nervioso) en soportes informáticos, convirtiéndolo de este modo en pura energía no sometida a los límites de lo físico.

## FLUIDOS

El desarrollo del arte a lo largo de la contemporaneidad ha llevado a la “anemia” de lo plástico, incapaces pintura y escultura de competir ante la presentación (que ya no representación) de la carne y los fluidos del cuerpo. Body art y demás movimientos de arte de acción se encargaron de romper los tabúes y abrir la nueva vía. Lo obsceno, aquello hasta el momento fuera de la escena, accedió así al arte, relacionándose directamente con la reivindicación de la materia, su corruptibilidad y caducabilidad, así como defendiendo la fusión indisoluble de arte y vida. La superficialidad de la imagen poco tendría que hacer frente a la angustiosa presencia física de la materia que nos da forma y de la experiencia vital a ella asociada.

Existía no obstante, el precedente de una pintura desgarrada, capaz de hacer latir al lienzo a partir de una utilización agresiva de la pintura como material capaz de alcanzar la tercera dimensión, de rememorar la sensación visceral del matadero y la carne aún húmeda. Si Rembrandt (El buey deshollado, 1655) se considera el iniciador de este camino, el siglo XX aún sacará provecho al método desgarrando el lienzo (Manolo Millares sería un ejemplo cercano) o la piel de los retratados (Francis Bacon).

Otros optarían por incluir los fluidos corporales como material susceptible de ser utilizado de modo pictórico: Marcel

Duchamp en su *Paysage Fautif* (1946) así lo hizo con semen. El objetivo era la reivindicación del valor de los desechos derivados de las funciones del cuerpo. Si el giro conceptual del arte contemporáneo abría la posibilidad de la utilización de cualquier objeto como arte, una vez descontextualizado y recontextualizado, Piero Manzoni no dudó en utilizar la ironía para que su *Mierda* (1961) adquiriera precio de oro gracias a su enlatado y firma como obra original del artista. Si el arte actúa como memoria de la presencia en nuestro mundo de “genios”, Manzoni decidió que el desecho corporal era la mejor manera de corroborar su paso vital (y la digestión y excreción es una función fundamental para la vida) por el mundo.

Shigeko Kubota decidió simular la utilización del flujo vaginal en *Vagina painting* (1965), una reivindicación de la capacidad de la mujer frente al habitual dominio patriarcal, tanto a nivel artístico, social y sexual. Ahora que el sexo y los fluidos se hacían eco, la mujer defendía de esta manera su territorio.

Pero los fluidos corporales tradicionalmente remitieron al miedo a la enfermedad y la muerte, a la alteración del mecanismo de nuestros órganos, a un posible “error del sistema” que provocaría la salida a la luz de aquello que debía permanecer oculto. El fallo digestivo conllevaría así al desagradable vómito (tanto para el que lo sufre en primera persona como para el que asiste a él). La provocación procurada por el arte más revolucionario había tendido además a la búsqueda de la reacción del público, aunque ello llevara a su repulsa y a la náusea. Martin Creed parece reflexionar sobre todos estos temas en *Sick Film* (2006). En su película asistimos al vó-

mito de los protagonistas que aparecen ante la cámara. Sin embargo la paradójica utilización de esta acción como elemento artístico-estético se acentúa en el aséptico decorado en el que lo realizan: un espacio desprovisto de toda clase de elementos añadidos, sorprendentemente limpio y totalmente blanco. ¿Una referencia quizás a la tentativa de alejar lo repugnante de la realidad del funcionamiento corporal? ¿Una crítica a lo que parece objetivo prioritario, por inútil que sea, del hospital y, aún más, del museo? La huida hacia la pulcritud parece imposible para Creed, aún en la tentativa de la limpieza exhaustiva y extrema.

La abyección así ha ido ganando terreno como concepto sobre el que reflexionar, sobre todo a partir de su tratamiento teórico por parte de Julia Kristeva. La excrecencia se alza desde entonces como síntoma de vitalidad, aceptación de la realidad que nos mueve día a día, a pesar del desprecio a que fue sometida históricamente por la victoria de la moral cristiana y el rechazo del cuerpo frente a la limpieza del alma. Platón fue un corredor de larga distancia, y su apología de lo intangible tan sólo pudo ser frenada en parte a la llegada de Nietzsche, el gran pensador de lo dionisiaco y del sí a la vida.

Lo que tantos años fue apartado de la visión del arte se convierte así en tabú que explorar y mostrar, modo de enfrentar al espectador con sus miedos y generar su reacción, aunque ésta sea el rechazo y/o la náusea. La provocación se convierte así en la manera de activar los instintos y desencadenar sensaciones durante mucho tiempo atrofiadas por los códigos del buen gusto.

## LA CARNE

Frente al asepticismo de la medicina y la hipérbole de los medios de comunicación, el arte trata de volver a hacernos sensibles a la fragilidad del cuerpo, a la putrefacción de la carne, a la viscosidad de los fluidos, a su olor. El acceso al interior del cuerpo nos lleva a la contundente presencia de la carne. Con ella el cuerpo se hace definitivamente tangible, apreciamos aquello que la superficie de la piel tan sólo trata de ocultar, quizás debido a su informidad, a la difícil coexistencia con el sublime orden que suponemos reina en nuestro organismo. Pero, ¿qué es lo más real, la piel, superficie que se deja ver, o la viscera que oculta?

La celebración de la carne supone la vuelta a lo dionisiaco y animal, a nuestra aceptación como seres primarios, la aceptación definitiva de que antes que nada somos materia, cosa, sustancia (aunque sea pensante al modo de las *res cogitans* cartesianas; pensante, pero cosa).

La afirmación de la carne ha llevado a algunos artistas a su disfrute colectivo y festivo. Así lo hizo Carolee Schneemann en su performance *Meat Joy* (1964). Otros han preferido cargar a sus presentaciones de un misticismo mágico-religioso, más dramático y ampuloso, teatral y simbólico, para dar la vuelta a la moneda y, de algún modo, volver a forzar lo expuesto hacia la representación. Hermann Nitsch lo ha llevado a cabo a través del desarrollo de su "Teatro de los misterios".

Lo carnal tiene muchos modos de aparición, aunque siempre recordando la podredumbre, la violencia, la aceptación del corto período de vida de lo orgánico. Jana Sterbak en este sentido dio

una vuelta de tuerca al tema de la vanitas barroca haciéndonos explícito que no somos más que eso, carne, por mucha vestimenta y sostificación que queramos aportar a la misma. Así, *Vanitas* (1987) revisa estas ideas de la mano de un diseño de moda fabricado en carne.

La conjunción de arte y carne llegó a una de sus mayores expresiones gracias a Orlan, artista francesa indispensable a la hora de reflexionar sobre la abyección. Todo ello además con una fundamentación concreta en forma de manifiesto<sup>6</sup>. La utilización de las posibilidades de la ciencia médica, en este caso en forma de cirugía plástica, llevarían a Orlan a la posibilidad de la "re-encarnación" en una nueva fisonomía decidida por ella misma, a modo de escultura en primera persona.

La cirugía trata así de dejar atrás la pesadilla frankensteiniana del fracaso en la tentativa de control de la vida. Marcel L'Antúnez recupera de modo *sui generis* el mito para crear un *JoAn*, *l'homme de carn* (1992) que en su mostruosidad nos recuerda la inocencia del ser creado, por horrible que pueda ser su apariencia, y la imposible ocultación de las cicatrices de sus heridas. La reacción de *JoAn* ante el público (a través de sensores de sonido) no es sino otra manera de recordar la difícil aceptación social de un ser primitivo y grotesco, objeto de burla y rechazo, a pesar de tratar de nacer de la imitación del prototipo humano.

La fabricación de un "cuerpo sin órganos" (concepto de origen artaudiano) supondría la generación de otra utopía, en este caso la de la "ausencia de víctimas".

<sup>6</sup> Para consultar las ideas básicas del arte carnal podemos visitar la propia página web de la artista: <http://www.orlan.net/bibliography/carnal-art/> (consultado el 25 de mayo de 2012)

Esta idea conllevaría la tranquilidad ética consecuencia de que ya no sería necesario “matar para comer”, supondría la liberación de la incomodidad que produce la necesidad de una muerte previa a la cesión de órganos que salvarán nuestra vida si estamos enfermos. Sin embargo todo esto será también puesto en entredicho por las investigaciones científico-artísticas de Oron Catts e Iona Zurr. Ellos, utilizando los métodos de fabricación de tejidos a partir de células-madre, reflexionarán sobre este hecho. La generación de “organismos semivivos”, órganos sin cuerpo, nos lleva a pensar en los (fallidos) sueños prometeicos de creación, el sueño del demiurgo capaz de manejar los cauces de la vida. Quién decide cuándo y cómo comienza una vida, qué responsabilidad se tiene sobre lo fabricado. Un limbo abyecto y obsceno parece generarse a través de elementos a la espera de encontrar el cuerpo del que formar parte, piezas que en su independencia carecen de sentido. Generación de vísceras sin el amparo de la cavidad que las define.

### **SENTIR ES CREER. La violencia-la herida**

La necesidad de experimentación física llevará al hombre a meter el dedo en la llaga, pues la incredulidad (como la sufrida por Santo Tomás) sólo parecerá resuelta con ello, con la obstinada necesidad no sólo de ver para creer (pues la imagen engaña), sino de sentir para creer. Pero, ¿no es acaso el tacto otro sentido expuesto a la poco fiable subjetividad?

La herida, resultado de una previa acción violenta sobre el cuerpo, supone el camino más corto y radical de la experimentación de la carne, y del fluir de la sangre. Matt Collishaw rememora el es-

cepticismo sufrido por Cristo en Wound (1996)<sup>7</sup>. El propio Collishaw juega con la ampliación fotográfica para descontextualizar y magnificar la herida hasta el extremo en Bullet Hole (1988-1993), que termina por convertirse en un extraño abismo que multiplica la inquietud en el espectador, incapaz de ver nada más que oscuridad a pesar de la posibilidad del zoom.

Pero es la necesidad de experimentar en primera persona el hecho violento, en contraposición a un dolor imaginado a partir de acciones vistas pero no vividas, el que llevará a Chris Burden a plantear las acciones Shoot (1971) y Transfixed (1974). La primera siendo disparado en el brazo por un amigo; la segunda clavándose literalmente a un coche en una forma que de nuevo remite a iconología cristiana.

El arte a lo largo de la historia, había basado su método en la copia de referente reales, un hecho que lo rebajaba ontológicamente a experiencia de segundo rango. Sin embargo, el arte de acción, a través de la vivencia directa que proponía, acababa con cualquier posibilidad de simulación, de engaño, a raíz de la re-presentación. La imagen siempre conllevó a reflexionar sobre acciones nunca ocurridas, o, si bien ocurridas, sometidas a la lejanía de lo visto y no experimentado, a la limitación de los propios códigos del medio utilizado o a la dudosa credibilidad de la rememoración subjetiva del artista.

Sin embargo, no todas las experiencias del arte más radical de acción o el

<sup>7</sup> Fotografía en que deja ver una herida en las costillas semejante a la de la iconografía cristiana, una iconografía de la que podríamos poner ejemplos célebres como el de La incredulidad de Santo Tomás de Caravaggio (1602).

body art llevarán a la presentación del hecho violento y muchas quedarán también relegadas a una simulación más o menos simbólica del mismo. El accionismo vienés así lo hizo en muchas ocasiones, controlando más la imagen producida por sus planteamientos que la búsqueda de una experiencia vital real. Así, si Rudolf Schwarzkogler en *Acción 2* (1965) simula la amputación de pene; Günter Brus escenificará el corte de su cuerpo en *Autopintura* (1964-1965), retratándose junto a objetos cortantes (hachas, cuchillos...) que llevarían a pensar en una mutilación nunca llevada a cabo, aunque sí experimentada mentalmente. Otto Mühl realizaría también acciones de tinte similar.

Escenificada o no, el arte buscaba de este modo la catarsis, la purificación del miedo a la violencia, el dolor y la muerte. La liberación artística fomentada por estas acciones sería llevada a escena por Mike Parr en *Cathartic action* (1977) sometándose a la perturbadora experiencia de amputarse el brazo con un martillo. La capacidad de evocación de la acción se hace más realista y contundente por el hecho de haberse reconstruido previamente el brazo izquierdo del que el artista carecía de nacimiento.

La recuperación del control sobre el cuerpo está en la base de la automutilación, pues en la posibilidad de elegir el momento, el lugar y el modo de la acción violenta sobre el mismo se produce la confrontación con la alienación sufrida en el día a día por la represión de las instituciones y el consumo obligado. El feminismo, modo de lucha contra el patriarcado capitalista y blanco, ha utilizado pues el “cuerpo como campo de batalla” (Barbara Kruger), lugar sobre el que escenificar la lucha por la libertad y

la denuncia de la violencia. Este hecho ha llevado a una serie de acciones de un reivindicativo masoquismo que trata de devolver la primacía del cuerpo como “topía” y “propiedad” desde las que establecemos nuestra existencia. Ana Mendieta así lo hizo en gran parte de su carrera. Gina Pane materializó esa lucha en las lesiones autoprovocadas en su piel en intervenciones como *Acción sentimental* (1973). Este tipo de obras se han ido sucediendo en los años: Marina Abramovic con *Labios de Thomas* (1975); Valie Export: *Eros/ion* (1971); o Kira O'Reilly: *Succour* (2002); entre otras. La gratuidad de la violencia es puesta sobre la mesa por Abramovic en acciones como *Rythm 10* (1973). Aún más, la artista balcánica ofrecerá a los asistentes de *Rythm 0* (1974) la posibilidad de actuar sobre su cuerpo de forma libre quedando ella en actitud obligatoriamente pasiva. En esta última acción el público no dejará pasar la oportunidad de ejercer el poder sobre el otro, abusando de su posición de fuerza, para hacernos caer en la tendencia humana hacia el ejercicio desproporcionado de la misma y la actitud de sumisión en caso de encontrarse en una posición desfavorable.

Otros artistas trataron de liberar en la autolesión el dolor provocado por la enfermedad física: Bob Flanagan en obras como *Autoerotic sm* (1989); o mental: David Nebreda. Todo esto como lucha directa frente a la alienación provocada por el sometimiento a las reglas sociales, tendentes a fomentar la enajenación mental, la esquizofrenia, la personalidad múltiple y la desposesión de lo más íntimo y preciado, una identidad y un cuerpo con el que desarrollarla. Ron Athey

explora también el dolor de la anulación de la persona como consecuencia del trauma en acciones como *Self obliterations* (2007-2010). En oposición a la huida de la droga y la medicina, estos artistas buscan la confrontación con un destino doloroso.

### **LA APOTEOSIS DE LA CARNE, LA ACCIÓN ARTÍSTICA Y LA MUERTE: EL HARAKIRI**

Pero si, como hemos ido constatando, el arte contemporáneo más radical lanza puentes hacia la violencia y la muerte como experiencias extremas, ¿por qué todas ellas son “estéticamente aceptables” mientras no alcancen su objetivo final? ¿Por qué la consecución de la liberación en la muerte sólo es artística mientras sea metafórica? ¿Por qué el simulado salto al vacío de Klein es genial y no lo son los realizados por Ana Mendieta y Rudolf Schwarzkogler, que pusieron realmente el punto y final a sus vidas? La crítica de arte quizás tenga miedo a convertirse en la narración y análisis de “sucesos”, o bien las páginas de sucesos de los periódicos no quieren dar el salto a la estética.

¿Fue Van Gogh el pionero de la autoutilización como arte? ¿El primero en experimentar el carácter transgresor de la violencia?

El harakiri se nos presenta en toda esta marabunta como peculiar respuesta: la apoteosis que lleva a la consecución de aquello que el arte sólo había tratado de simular, bien por representarlo, o bien por abortarlo aún en proceso. El harakiri hace literal la metáfora del body art, su amago, su querer y no poder, lo lleva a su trágico y terrible extremo, quedando retratado éste como anécdota de re-

presentación simulada, en cierto modo fraudulenta, representación que finge. Se alza de esta manera como acción física, estética, artística, política y violenta; paradójicamente simbólica y real; recuperación del poder sobre el cuerpo al mismo tiempo que sacrificio público. Lucha y abandono. Decisión personal y expiación social. Experimentación del dolor extremo y aceptación de la muerte. El harakiri condensa ese deseo primitivo de observar nuestro interior del modo más directo.

Si vivimos en el mundo del simulacro, parece claro que entendamos la ironía de Daniel Joseph Martínez en *Selportrait #9, Fifth attempt to clone mental disorder* or *How one philosophizes with a hammer. After Gustave Moreau, Prometheus, 1868*; David Cronenberg, *Videodrome, 1982* (2000), donde sujeta sus vísceras con la tranquilidad del “efecto especial”; y quedemos desubicados frente a la terrible decisión de Yukio Mishima de culminar el harakiri. En el más terrible de los nihilismos, asistimos escépticos, entre la admiración y la burla, a la defensa de unos supuestos ideales que puedan conllevar a tan alto sacrificio.

#### **-Bibliografía:**

VIRILIO, Paul. *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid: Casimiro, 2010.

VERGINE, Lea. *Body art and performance: the body as language*. Milano: Skira, 2000.

KUPPERS, Petra. *The scar of visibility: medical performances and contemporary art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

O'BRYAN, C. Jill. *Carnal art. Orlan's refacing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.



The body within: art, medicine and visualization / edited by Renée van de Vall, Robert Zwijnenberg. Leiden [Netherlands]; Boston: Brill, 2009.

WARR, Tracey (ed.). The artist's body. London: Phaidon, 2000.