

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Dibujo II



**JUEGOS EN TORNO A LA IDENTIDAD EN OCHO
ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS.**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR POR**

Miguel Angel Apezteguía Bravo

Bajo la dirección de la Doctora:

María Luisa Martínez Salmeán

Madrid, 2003

ISBN: 84-669-2456-6

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE DIBUJO II

**EL NUEVO RETRATO.
JUEGOS EN TORNO A LA IDENTIDAD EN OCHO
ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS.**

TESIS DOCTORAL

Presentada por: Miguel Ángel APEZTEGUÍA BRAVO
Directora: M^a Luisa Martínez Salmeán.
Tutor: Javier Navarro de Zuvillaga.
Madrid, 2003.

ÍNDICE

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN.	
El gran juego de la identidad y del yo. El retrato.p.8
Génesis de un proyecto.p.18
1-EL RETRATO COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN DE LA IDENTIDAD.	
1.1-Evolución histórica del retrato.p.27
1.2-La fotografía y la aparición del retrato fotográfico.p.45
1.3-El arte en los <i>media</i>p.53
2-EL YO NEGADO.	
2.1-El no-yo. (<i>Art make-up</i> , Bruce Nauman).p.59
2.2-El hombre invisible. Añoranza de transformación en hombre fantasma.p.62
2.3-La causa de un mártir. Morir para renacer.p.72
2.4-Sedución. La mirada y el espejo: Muerte y sacrificio.p.81
2.5-Hombre sobrehumano. El sacrificio purificador y un nuevo yo que renace.p.91

3-EL MONSTRUO.

- 3.1-La mirada del hombre deforme. (*Diálogo con la juventud*, Martin Kippenberger).p.100
- 3.2-Alma torturada: su oscura máscara.p.103
- 3.3-La imagen del monstruo y su sacrificio.p.114
- 3.4-Una imagen de cerca. Publicidad y caricatura de un hombre torturado.p.124

4-EL DOBLE.

- 4.1-Doble yo. La doble cara de la moneda (*¿Quién eres tú?*, Kirstein Geisler).p.132
- 4.2-La duda de Narciso.p.135
- 4.3-Un simulacro. Realidad fingida.p.147
- 4.4-Una tercera dimensión.p.158

5-LA ANTROPOMETRÍA.

- 5.1-Alma retratada. El hombre y las Antropometrías. (Yves Klein).p.166
- 5.2-La huella directa.p.171
- 5.3-Palpitaciones vitales. La piel y la imagen de Cristo.p.180
- 5.4-Crisis de la imagen. Datos, fragmentos y esquemas de identidad.p.190

6-EL TRANSFORMISTA.

- 6.1-El transformista. La voluntad de cambio. (*Serie Prusiana*, Florian Merkel).p.201
- 6.2-Un nuevo yo y la crisis de identidad.p.205
- 6.3-Muerte y desaparición. El renacimiento de un yo.p.220

7-EL YO MULTITUDINARIO.

- 7.1-El hombre disperso. (*Siete un publico meraviglioso*, Amedeo Martegani).p.228
- 7.2-Una forma de desaparecer entre la multitud. La repetición.p.231

8-LA IDENTIDAD VIRTUAL.

- 8.1-Retrato virtual (*Portrait no*, Luc Courchesne).p.241
- 8.2-Diálogo con el retrato. Un simulacro de conversación.p.249
- 8.3-El yo virtual en un mundo interactivo.p.256
- 8.4-La mirada al vacío. Los seres irreales.p.266

9-EL HOMBRE DESHUMANIZADO.

- 9.1-El hombre-máquina: el ciborg. (*Epizoo*, Marecel.li Antúnez Roca).p.279
- 9.2-Fragmentos y ortopedias. La pérdida de humanidad.p.284
- 9.3-Más máquina que humano o más humano que máquina.p.299

CONCLUSIONES.p.311

BIBLIOGRAFÍA.p.324

ÍNDICE DE IMÁGENES.p.334

INTRODUCCIÓN

EL GRAN JUEGO DE LA IDENTIDAD Y DEL YO. EL RETRATO.

Uno de los aspectos que ha definido al hombre en su cualidad como ser pensante ha sido la conciencia de un yo. El hombre siempre ha tenido la necesidad de una autoidentidad: su existencia en el espacio y el tiempo, su conciencia de un pasado y de un futuro inmediato. En todo ello entra en juego el valor que adquiere la localización de nuestra propia imagen corporal en ese proceso de construcción del yo.

El juego de crear una identidad está en consonancia con la necesidad de una conciencia que surge en los organismos individualizados. Karl R. Popper y John C. Eccles dicen que *uno de los mayores milagros es la energía de la conciencia plena capaz de autorreflexión*¹. Elementos como el cerebro y el recurso del lenguaje son los que permiten la consecución de esta *conciencia plena*.

¹ Popper, Karl, R. Y Eccles, John, *El yo y su cerebro*, Barcelona. Ed. Labor Universitaria, 1982, p.145.

Hablamos de un yo que se extiende a lo largo de un espacio temporal, aproximadamente desde el nacimiento hasta la muerte. El yo no siempre es consciente, sino que es necesario, en ocasiones, identificarlo con la consciencia, ya que *hay partes inconscientes del yo*².

Ambos autores piensan que la mayoría de lo que aprendemos, lo que recogemos e integramos en nuestra personalidad (el yo), *lo que utilizamos en nuestra acción o en la contemplación, permanece en el inconsciente o subconsciente*³.

Esto pondría de manifiesto la tendencia del hombre a estar siempre dispuesto a aprender y a desarrollar habilidades, incluyendo por supuesto la habilidad del lenguaje.

Ambos autores defienden la idea de que la mayor parte de lo que constituye nuestra identidad contribuye a la unidad del yo y específicamente a su continuidad temporal que parece ser inconstante.

Otro aspecto sobre el que están de acuerdo estos pensadores es el referente al carácter cambiante del yo, que está unido directamente a su *cuerpo cambiante*⁴. En el envejecimiento cuesta cambiar, resulta mucho más lento que el cambio que tiene lugar cuando se produce por medio del aprendizaje de la experiencia.

² Ibidem, p. 146. Popper y Eccles hablan de cómo el yo o el ego se “han comportado a menudo como un iceberg, en el que el yo inconsciente sería la vasta parte sumergida y el yo consciente, la punta que se proyecta fuera del agua”.

³ Ibidem, p. 146.

⁴ Ibidem, p. 149.

A través de la experiencia y el conocimiento, el hombre construye su identidad. *Sólo el ser humano puede ser consciente de partes de dicho programa, revisándolas críticamente*⁵. La diferencia con respecto a los otros seres está en el lenguaje humano, *que hace que seamos no sólo sujetos, centros de acción, sino también objetos de nuestro pensamiento crítico, de nuestro propio juicio crítico*⁶.

El lenguaje se convierte en la forma de expresión con la que el hombre establece su principal relación con el mundo. El lenguaje artístico se ha convertido en una forma de explorar la autoidentidad; la imagen, y en concreto el retrato del cuerpo humano, se establece como la principal forma de exploración de la identidad humana.

En el diccionario aparece definido el concepto de retrato como *la pintura o efigie que representa alguna persona o cosa. Descripción de la figura o carácter, o sea de las cualidades físicas y morales de una persona. Lo que se asemeja a una persona o cosa*⁷. Por otro lado, el acto de retratar viene definido como el acto de *copiar, dibujar o fotografiar la figura de una persona o cosa. Imitar, asemejarse: describir con exacta fidelidad una cosa. Hacer una descripción de la figura o del carácter de una*

⁵ *Ibidem*, p. 162.

⁶ *Ibidem*, p. 162.

⁷ *Diccionario Enciclopédico Salvat*, vol XXIII. Barcelona. Ediciones Salvat, 1984, p. 2863.

persona⁸. Ambas definiciones se completan la una a la otra en la necesidad de extender la idea de representación de alguien en un amplio ámbito que incluya su identidad, sus cualidades físicas o morales, la semejanza, fidelidad al carácter del retratado. Todos ellos son datos que parten de la idea del cuerpo y que se extienden más allá acercándose de forma explorativa a la idea del yo.

La relación entre la creación de imágenes y la propia experiencia humana individual está estrechamente relacionada con la experiencia del pasado o, como también dicen Popper y Eccles: *con nuestros cambiantes programas de acción, nuestras expectativas, nuestras teorías, con nuestros modelos del medio físico y cultural*⁹.

El entender el yo como una experiencia activa, como un programa que cambia constantemente, conecta con la necesidad de desarrollar activamente una idea del yo a través del lenguaje y de la imagen. El cuerpo aparece como la principal fuente de exploración de la identidad, pero con un carácter activo, dinámico, susceptible de transformaciones y sometido a reevaluaciones que se forman paralelamente a esos cambios a la hora de entender el yo.

⁸ Ibidem, p. 2863.

⁹ Popper y Eccles, op. citada, p. 165.

El descubrimiento de la consciencia del yo y de otros yo forma parte también del conocimiento de que todos habremos de morir.

Otro aspecto destacable del cuerpo es su capacidad de metamorfosis¹⁰ y la capacidad de transformación del cuerpo: pero esto no impide que exista una autoidentidad, una consciencia.

En las metamorfosis mágicas de la antigüedad clásica o de los cuentos de hadas el cuerpo muestra haberse constituido en una *experiencia universal de la humanidad*¹¹. El dualismo mente-cuerpo gira en torno a otro dualismo: lo mortal/inmortal. Dualismos como el de mente-cuerpo pueden aparecer perfectamente como sinónimos de persona, si bien Popper y Eccles piensan que raramente son sinónimos entre sí.

La muerte es esa otra cuestión que se une directamente al descubrimiento de la consciencia. Los estados del sueño y de la inconsciencia se relacionan con la muerte (el no-yo); en ese proceso, es el espíritu o la mente (*zimos*) lo que nos *abandona* al morir. Esto consiste en una doctrina de la realidad como materialidad y substancialidad (del alma o mente).

¹⁰ Popper y Eccles en su discurso aluden a la *Odisea* en el momento en que el protagonista visita la casa del Hades, el submundo oscuro y tenebroso donde descubre que las sombras de los muertos están casi sin vida hasta que se alimentan de sangre. El poder de la sangre que logra restaurar la vida la convierte en una substancia de poder transformador. Cfr. op. citada, pp. 173-174.

¹¹ *Ibidem*, p. 175.

La pérdida de la consciencia de uno mismo está unida a la idea de la muerte, a la pérdida del cuerpo, a las transformaciones y mutaciones de éste. El cuerpo puede desaparecer para luego reaparecer. A estos aspectos el artista moderno tiende a acercarse con la metáfora como uno de los recursos mediante los cuales se representan las contradicciones de la vida. Destaca el grado de abstracción y, como dice Rudolf Arnheim, *la tendencia a la desmaterialización de la realidad*¹². Esto contrasta con lo real y, por tanto, una cuestión en la que se involucra la evolución del concepto de identidad a lo largo de los siglos. Las necesidades del hombre del pasado y su visión acerca de la identidad han derivado en la realización de reproducciones, de imágenes individuales que han tenido su marcada representación en el retrato.

El artista moderno se ha ido retrayendo gradualmente de la realidad. R. Arnheim piensa que la obra del artista moderno *es abstracta porque se ha retraído a sí mismo, su mente no es una tabla rasa, está llena de recuerdos abandonados y hecha a todas las mañas del intelecto civilizado*¹³. El punto de vista de un artista que es observador y ciudadano sensible ante el nuevo *desorden social*, la violencia y la *fantasmagoría* de la vida moderna, hace que sus traumas se reflejen en su obra. Eso hace del

¹² Arnheim, Rudolf. *Hacia una psicología del Arte y entropía*, Madrid. Ed. Alianza forma, 1995, p. 258.

artista moderno, como también lo es el hombre moderno, un tipo de individuo afectado por su propia modernidad. Inevitablemente esto se refleja en sus conceptos de autoidentidad, su visión del otro y, en consecuencia, en la nueva forma de representar el yo en las nuevas formas del arte actual.

Gombrich veía el retrato como un instrumento utilizable, un *mapa útil*, resultado final de una *larga travesía de esquemas y correcciones*. *No es una anotación fiel de una experiencia, sino la fiel construcción de un modelo de relaciones*¹⁴. Para el artista moderno, el retrato, la representación de una imagen individual, ha dejado de constituirse en un simple instrumento de representación e intercambio, sino que es la razón de ser de una "presencia", la de un yo, que deriva en su exploración en todos los niveles ontológicos posibles. La identidad, la razón de crear y experimentar con identidades, se ha convertido en uno de los fundamentos del artista como instrumento determinante de exploración de la visión del hombre, de su yo e identidad en el mundo moderno. Abundan estudios acerca de la identidad, reflexiones acerca del yo, exploraciones en toda su extensión, simbólica, metafórica, a un nivel empírico en

¹³ *Ibidem*, p. 318.

¹⁴ Gombrich, G.H *Arte e ilusión (Estudio sobre la psicología de la representación)* Barcelona, Ed Gustavo Gil. S.A, p. 91.

continua evolución. Esto es significativo en el artista de la modernidad, en su concepción del hombre, de sí mismo, y es algo que evoluciona a partir de las ilusiones creadas en torno al yo y la identidad por parte de los retratistas, predecesores de un pasado que convive con las formas de exploración que llegan a la modernidad, sus formas y métodos. Ya a finales del s. XX y principios del s. XXI las reflexiones artísticas en torno a la identidad han caracterizado un mundo complejo, repleto de modelos y formas, experimental e intrusivo en la raíz más profunda de la conciencia, tanto del yo individual como del yo colectivo.

En el pasado la imagen del retrato se centraba en una pura deontología que determinaba y evocaba la existencia de unos tipos y formas de representar la identidad. La presencia estaba sustentada por la función social del retrato, había que mostrar al mundo valores y aspectos del retratado que querían dar a conocer. No obstante, hoy en día existe una libertad propia de esta pérdida de funciones, y el artista de hoy no está sometido a un rigor en la representación en función de un encargo concreto que exige un tipo determinado de tratamiento de la imagen del retratado. La libertad con la que cuenta el artista moderno permite que éste se atreva a proyectarse en un abanico de

amplísimas posibilidades a la hora de representar identidades.

En este momento, el cuerpo y la identidad son fundamentos de una investigación que ha sido llevada al paroxismo y a la ausencia de límites. Edmond Barbotin ha dicho que *el hombre es el único animal que posee rostro, pues es también el único en que la manifestación de sí se hace acto*¹⁵. El hombre, entre otras cosas gracias a su propia visibilidad es inseparable de su conciencia de existir. Puede que eso haya llevado a múltiples artistas a lo largo de la historia del arte, desde especialistas del retrato como Durero hasta los artistas actuales, a retratarse, a mostrarse al mundo ante un eventual espectador. De este modo, el artista que muestra su imagen para nosotros es protagonista de un nacimiento y renacimiento en su identidad, y traslada al espectador sus dudas, deseos, búsquedas y voluntades al respecto de esta autoidentidad.

El poder del cuerpo, desde su visión epistemológica hasta aspectos más subjetivos, es un poder informativo; porque el cuerpo, sobre todo el rostro humano, es una fuente altamente concentrada de información. El hecho de que manipular el rostro y el cuerpo transforme o altere esa

información saturada y concentrada ha llevado a que, desde tiempos inmemorables, el rostro y el cuerpo se hayan convertido en objeto de manipulaciones y transformaciones por los artistas en función de las necesidades y voluntades de su sociedad. Las alteraciones en torno a la imagen de cuerpo y rostro han estado asociadas a la necesidad de trabajar y explorar la propia identidad, pero siempre unido esto a la necesidad del momento.

¹⁵ Barbotin, Edmon. *El lenguaje del cuerpo, II*. Pamplona. Ed. Universidad de Navarra, S.A, 1970, p. 151.

GÉNESIS DE UN PROYECTO

La identidad y su manifestación en las artes mediante la representación de la figura humana sería, en líneas generales, la síntesis de la investigación que propuse en el proyecto de tesis doctoral.

Consistía en seguir el derrotero de una búsqueda que ha caracterizado una parte de nuestro pensamiento científico-filosófico, religioso y artístico; el deseo de acercarnos aún más a nuestra condición de seres humanos y, en consecuencia, también a nuestro mundo.

El hombre ha recurrido a la representación de la figura humana a lo largo de las épocas. Generaciones de artistas cuyo periplo creativo ha contribuido a reforzar el discurso en torno a la identidad y la forma de representarla.

Pero en el caso del retrato, aquel género que había escenificado la voluntad de concretar la identidad del hombre, con la modernidad ha visto alterado su curso.

Historiadores como Galienne y Pierre Francastel, en su libro *El Retrato* (1988), hablan del género del retrato como algo que ha desaparecido, resultado de los avatares de la modernidad.

El anuncio de la muerte de un género que pierde impulso ante la Vanguardia y los valores de una nueva época fue origen de una de las ideas que me impulsó a adentrarme en esta tesis doctoral, la de reconstruir la idea de un género extinto. Reflexionar sobre la presencia de los nuevos modelos en torno a la identidad, de un arte que recrea nuevas formas empíricas a la hora de indagar en un campo que en absoluto resulta nuevo.

Buscar los nuevos modelos de un pensamiento en lo referente a la representación de la identidad frente a los modelos del pasado. Mi pretensión se dirigía por los caminos de un cambio, pero a su vez, de una pervivencia del pasado que preserva contenidos y formas en una creación actual y un pasado que no desaparece aún en presencia de la modernidad.

La gran cuestión con la que me enfrentaré en esta tesis doctoral es el modo en que estos conceptos que el hombre maneja al referirse a su identidad y que aparecen en sus formas de representación del pasado (y en el pensamiento en torno a la identidad desarrollado desde la

antigüedad), en nuestra época recrean nuevas formas condicionadas por el presente.

Algunos preceptos puramente existenciales que enmarcan el núcleo de nuestro pensamiento, la vida y la muerte, el poder de resurrección, y la necesidad de reconocimiento del hombre por parte del mundo, pero, establece también las transformaciones, los cambios; todo ello como forma de expresar y someter nuestra identidad.

Estas cuestiones me llevaron a indagar en campos diversos a la hora de desvelar las voluntades en torno a la identidad, de un presente y un pasado a través de otros campos donde existe un interés por la identidad. Cuestiones pertenecientes al ámbito de la filosofía, sociología, antropología, y también de la literatura, el cine y los ensayos sobre arte van a ser las fuentes esenciales de mi investigación que me lleva a involucrar facetas diversas del pensamiento en una idea que tiene su proyección en una epistemología general, y a su vez acercarán esta investigación a la manera de ensayo.

También me enfrentaba en este trabajo a los cambios que puedan haber generado las tecnologías en las actuales formas de tratar la identidad.

Desde la aparición de la fotografía en el s. XIX, su presencia en las artes ha inducido a nuevas maneras de

entender la creación. La fotografía, y sobre todo las llamadas "nuevas tecnologías" que cambian nuestro entorno social y en su medida inducen a la aparición de nuevos modelos de creación artística.

Las tecnologías han cambiado el mundo del arte como lo ha hecho con el mundo que nos rodea.

Mark Dery piensa que en este mundo el ordenador ha revolucionado nuestras vidas intangibles a través de las conexiones electrónicas, pero también está cambiando irreversiblemente nuestras vidas materiales¹⁶; indudablemente la vida del hombre de nuestra época está cambiando determinado por la presencia de los nuevos instrumentos mediáticos, de nuestro entorno directo como son los nuevos medios electrónicos que han aparecido en nuestra vida cotidiana. Esto ha determinado cambios en nuestras vidas, en nuestra forma de ver el mundo y la concepción de la representación de la imagen individual, del retrato y su evocación en las nuevas formas tecnológicas de representación de la imagen. **El retrato funcional**, ése que llevamos en nuestra cartera o en cualquiera de las paredes de nuestras casas, **ha dejado de ser un instrumento de intercambio tanto de valores económicos como de significados de la imagen individual**. El retrato ha dejado de ser lo que antaño era, hoy son necesarios nuevos modelos y soportes para concepción de la

individualidad humana y su representación en imágenes. El artista del presente parte de la idea de este carácter cambiante del universo de la imagen y sus contenidos en las nuevas formas de representación.

La presencia de interfaces mediáticas, de redes que nos conducen por la virtualidad de una existencia que se confunde con un mundo de recreaciones. El artista que no resulta ajeno a este mundo, ha hecho del medio tecnológico y del universo digital también un lugar donde proyectar sus intereses y su voluntad creativa.

A estas alturas había empezado a entender que la investigación sobre este tema iba a resultar extensa y compleja. Resultó necesario concretar en un método sintético que permitiese agilizar el estudio de las cuestiones que iban a surgir.

Escogí ocho autores y sus obras (una obra determinada o una serie con la misma temática) como forma de limitar el estudio. Los autores y sus obras debían permitir una conexión con los valores de una modernidad y actualidad en lo referente a la identidad y las formas de representación que ésta adquiere.

Tenían que ser obras y autores que en gran medida permitiesen también adentrar la investigación hacia los

¹⁶ Dery, Mark, op. citada, p. 14.

modelos y las formas que desarrolla la creación artística actual en lo referente a la identidad.

Los nuevos valores de la modernidad, con sus innovaciones, transformaciones y los mecanismos de plena actualidad eran el sustrato de un nuevo contenido creativo que pretendo analizar en este proyecto.

Me he centrado en la imagen como medio fundamental para incidir en la idea del yo y el contexto de múltiples investigaciones y giros evolutivos que ha tenido la imagen a lo largo de nuestra época, desde el avance de las vanguardias, la modernidad y la aparición de la fotografía y la tecnología aplicada a las artes. Los estudios acerca de la identidad y sus modelos proponen un giro de tuerca constante.

Ante estas cuestiones hay una serie de temas de interés que convierten al hombre en el eje central. Los discursos en torno a la identidad se desarrollan en la medida en que cambian el hombre y su entorno, su concepción de la vida, del arte (y sus avances), así como la conciencia de sí mismo. Aquí busco reunir aspectos significativos de esta evolución y su paralelismo con una evolución humana, colectiva e individual. Trabajaré en esta tesis sobre estos **juegos en torno a la identidad** que nos

permiten conocer el interés que el hombre tiene por esta cuestión y que resulta ser siempre creciente.

El arte contemporáneo determina la evolución del tema en una diletancia sobre un objeto tratado desde tiempos remotos, y que refleja esa búsqueda constante, ese interés por conocer aquello de lo que siempre se ha hablado, pero tratando el tema siempre como si fuera la primera vez.

En este trabajo voy a desarrollar un proyecto donde la imagen tenga una importancia capital y a su vez favorezca un acercamiento al tema y que invite a tomar aisladamente a cada autor o bien a observar este trabajo como un todo, pero, eso sí, mostrando la razón evolutiva del acto creativo y la vinculación presente-pasado en un tema que se proyecta en el futuro como si acabase de gestarse.

**1-EL RETRATO COMO FORMA DE
REPRESENTACIÓN DE LA IDENTIDAD**

1.1-Evolución histórica del retrato.

A la definición de retrato que hemos mencionado en la introducción, añadimos ahora una nueva acepción que aparece en la Enciclopedia Británica: *el retrato es una evocación de ciertos aspectos de un ser humano particular, visto por otro, de lo que inmediatamente se piensa que puede ser subjetivo*¹⁷. No obstante, frente a esta definición, Galienne y Francastel plantean que ésta *omite todo lo vivo y múltiple* que, según los valores se desliza en el retrato y silencia todos los sentidos adicionales *con que se han impregnado en épocas ya pasadas, la palabra y la cosa*¹⁸.

La definición de retrato también se aparta de la idea de modelo fiel para acercarse a la de *conjunto de signos* donde cada uno, sea éste el pintor o el espectador, *reconstruye a su gusto la imagen de una persona apenas determinada y que esto ha transcurrido en el lapso de tiempo que puede ser alcanzado todavía por nuestros recuerdos vividos*¹⁹. Ambos autores citan una frase que vieron en un catálogo: "no se conoce ni las cosas ni las

¹⁷ Cfr. por Galienne y Francastel en *El retrato*, Madrid. Ediciones Cátedra, 1988, p. 9.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 9.

personas, se las reconoce”, y esta idea es, para ellos, uno de los grandes fundamentos de la imagen del retratado. La diferencia entre lo real y el reconocimiento de lo real. Rosa Olivares apunta: *Ni siquiera nuestro propio reflejo en el espejo se parece lo suficiente a nosotros mismos*²⁰.

La evolución del retrato en la historia de la pintura (de la historia del arte, ya que siempre la pintura ha sido considerada como la coronación de las artes) determina la propia evolución social del individuo.

En el Neolítico aparecen los primeros indicios del retrato (Neolítico de Jericó). El cráneo de los muertos era cubierto de una capa de yeso sobre la que se reproducían los rasgos del difunto, logrando un algo grado de veracidad.

Más adelante, en el Imperio aparecen las máscaras mortuorias, modeladas sobre la cara del difunto antes de ser sepultado. Miguel Morey²¹ habla de estas máscaras y su función, que era la de proteger el alma del muerto y mantenerlo presente (representado) en los funerales. Es éste un ejemplo del deseo de manifestar la presencia de una ausencia. También se dan ejemplos de éste tipo en las máscaras mortuorias de sociedades aborígenes en México o el Pacífico. Estos casos se consideran el origen del retrato.

¹⁹ *Ibíd.*, pp. 9-10.

²⁰ Olivares, Rosa. “El retrato como medio de conocimiento” en la revista *Lápiz*, nº 127, p.29.

Culturas como la egipcia se interesaron en el retrato y los faraones se hacían representar por estatuas reales en las que aparecían sus rasgos y que eran erigidas en los templos. En estos casos se buscaba *la representación de lo que debía ser un rey de esencia divina*²². Es el caso de una cultura que ve al emperador como alguien sagrado. De este periodo se conoce mejor la escultura que la pintura, porque ésta tenía un nivel de abstracción más elevado. Los egipcios centraron su arte sobre todo en la sepultura, la cual jugaba un papel esencial en la vida póstuma, a la que se pensaba accedía el difunto después de la resurrección. Es en este momento cuando se crean cánones que muestran de forma invariable al difunto, las proporciones del cuerpo, que estaban rigurosamente reguladas, determinaban la edad, el aspecto o la actitud (Galiene y Francastel hablan de ideogramas, no de retratos²³).

En el mundo griego el canon de belleza ideal implicaba la exención de la fealdad y los efectos de la edad. La prohibición de toda particularidad imperfecta alejaba a los griegos de la concepción clásica del retrato. En este periodo existe una mayor herencia de obra escultórica que pictórica, ya que pudo darse el hecho de que existiera una

²¹ Cfr. Morey, Miguel, "La máscara en el arte (conjeturas sobre la máscara)", en la rev. *Lápiz*, nº127, pp.18-19.

²² Galiene y Francastel, *op. citada*, p. 15.

²³ *Ibidem*, p. 20.

mayor producción escultórica o por la circunstancia de una masiva destrucción de las obras pintadas. (A partir de este momento centraremos el estudio en la evolución del retrato pictórico siendo éste el que marcará los cambios y transformaciones y su dirección hacia un empirismo y búsqueda del conocimiento de la identidad humana y su proyección en el campo del arte).

Con la Antigüedad y la Edad Media la idea de superación de la muerte y del ejercicio eficaz de la función imperial determinaba este tipo de imágenes. EL cristianismo proclama la separación completa de alma y cuerpo, acompañada de la destrucción de éste último. La vida se transmite a través de la imagen y la preocupación por la idolatría lleva a atacar todo intento de encarnación personal, tanto en las imágenes pintadas como en las esculturas.

En zonas del Próximo Oriente se llega a la iconoclastia integral, excluyendo toda representación de la figura humana. Existe también un miedo por el hombre de ceder su imagen porque es un designio de adoración, tal como recuerdan estos autores: *cuando el carácter sagrado del modelo le pone al abrigo de atentados hostiles*²⁴.

Durante los siglos XIV y XV surge el retrato libre, y es en este momento cuando el retrato se centra plenamente en la persona retratada. Se dice que es "libre" ya que el

²⁴ Galiene y Francaste, op. citada, p. 53.

individuo adquiere el derecho a presentarse sin otro motivo que el de mostrarse. Aparecen aquí figuras como la del "donante", que mediante el ofrecimiento de un objeto de santidad adquiriría el derecho de ser recordado por medio de una imagen o beneficio excusados en la fe. Uno de los grandes retratos de este tipo es *La Virgen de Autum*, llamada también *La Virgen del canciller Rolin* (anterior a 1425 o hacia 1435), de Jean Van Eyck (1390-1441). En esta imagen aparece el donante (canciller Rolin) junto a la imagen de la Virgen en un plano de igualdad, no de inferioridad. Esto supuso un cambio hacia una concepción más irreverente o más mundana de la relación hombre-divinidad.



1-*Virgen con el Niño*, llamada comúnmente *La Virgen del canciller Rolin*, obra de Jean Van Eyck, muestra la figura del donante a la izquierda, el que fue llamado canciller Rolin de Autum.

En 1425 en Florencia y hacia 1430 en Brujas aparecen los primeros retratos libres. El retrato libre ya no busca una justificación sagrada; la pretensión se concentra en la idea de llegar a ser cuadros por sí mismos, buscando los efectos visuales: trajes, peinados, fondos imaginarios. Los

rostros son sintetizados en contraste con el carácter único del modelo. Van Eyck era uno de esos pintores con ojo implacable y su realismo va más allá del carácter del retratado. Se puede decir que el propio pintor se refleja en el modelo. En este momento se introduce la tendencia de situar al hombre en el marco natural, bien sea en el mundo exterior o bien en el creado.



2-El hombre del clavel, de Jean Van Eyck. Retrato de un desconocido, probablemente un burgués adinerado. Los detalles como las campanillas de la Orden de San Antonio muestran la identidad del ilustre personaje.

El Renacimiento fue un periodo lo suficientemente fructífero desde el punto de vista del arte como para que acrecentaran las relaciones entre el artista y el cliente. Esto hizo que existiera una gran variedad de teorías respecto a cómo realizar retratos. Alberto Durero (1471-1528) aborda directamente el tema de la representación racional del cuerpo humano: investiga sobre el autorretrato

(su padre lo obligó a hacer un autorretrato a los 13 años como aprendizaje). Esto permitió que a lo largo de su vida realizase diversos estudios de sí mismo, variando los ángulos de perspectiva psicológica. Le interesó tanto a Durero el tema del retrato que pintó a sus familiares y posteriormente a extraños (utilizaba la novedad de la pantalla cortina, inventada por los venecianos, que plantea la interposición del paisaje y el modelo en un fondo liso delante del cual se recorta la figura). Con Durero regresa el "fondo neutro" que ya no permite restar atención de la observación del rostro y el descubrimiento del alma.



3-Autorretrato con pelliza de Alberto Durero en 1500. Destaca el hieratismo, la mirada sin fondo y una actitud trascendente son las características de este autorretrato.

En este momento hay todo tipo de versiones del retrato: el retrato oficial, alegórico, retrato de carácter, tratado como naturaleza muerta (Arcimboldo), etc... Leonardo da Vinci pensaba que el retrato debía buscar una fácil comprensión del espíritu. La mirada en los retratos cambia, no tiene por qué fijarse en el espectador ni el infinito. Los flamencos plantean la representación de un "interior íntimo".

Con el Manierismo crece el gusto por los estados psíquicos. Artistas como Hans Holbein (1497-1543) evolucionan desde una seductora espiritualización de la modelo hacia una abstracción cada vez más acentuada. Vecellio Tiziano (1485-1576) será el rey del retrato del siglo XVI. Este pintor se interesa por el destino en el hombre y se despreocupa del aspecto característico de los hombres. Predomina en él una tendencia a entender que el aspecto moral, intelectual físico son resultado del destino particular del retratado. Los retratados son hombres a los que la vida ha modelado determinados por sus ocupaciones, gustos, pasiones, riqueza...

Con El Greco (Domenikos Theotokopulos, 1541-1614) se mezcla el mundo de lo arcaico y el de lo moderno. El retrato sirve de apoyo al estado desarrollado por el artista. Es un estilo que estira las formas, las distorsiona y disuelve en la luz, de colores irreales,

*cuerpos que se quiebran como un cuerpo sumergido en el agua y a través de remolinos acuáticos*²⁵.

También en este momento se fomenta el retrato a lápiz, que constituye un fin en sí mismo. Este retrato permitían difundir la cara de los familiares del rey en los medios alejados de la corte²⁶, tal como las fotografías y las revistas lo hacen actualmente con personajes célebres.

Durante los siglos XVII y XVIII prosperan en Francia los retratos realizados mediante el grabado, pero también hay una evolución del pastel como técnica pictórica (destacan artistas como Thomas de Len, con sus grabados, interpretación de los dibujos a lápiz, Roberto Nanteuil con sus grabados en tamaño natural, y los retratos a pastel de Josep Vivien).

Autores como Diego Velázquez (1599-1660) revolucionan en este momento el esquema tradicional del retrato oficial tal como era practicado en la corte del rey por pintores flamencos o discípulos locales. Son retratos de personajes a pie con armaduras, pero donde las relaciones del espacio, la luminosidad y las proporciones fueron modificadas. En Flandes pintores como Rembrandt (Hermensz van Rijn, 1606-

²⁵ Galiene y Francastel. Op. citada, p.141

²⁶ Cfr. Galiene y Francastel en op. citada, p. 146. Estos autores hablan de un juego de sociedad de la época que consistía en tapar con unas pantallas móviles el nombre de personajes y adivinar por alguna divisa que les caracterizaba su identidad.

1669) realiza autorretratos con trajes exóticos, adornos y peinados variados, donde aparece como guerrero, señor, cazador... hasta sesenta autorretratos. A Rembrandt le apasiona pintar hombres y mujeres viejas o de rasgos extraños.

El retrato se mantiene como género dominante durante los siglos XVII y XVIII. En países como Inglaterra posee un lugar privilegiado, a veces con tendencia a contaminarse con la pintura de género o a adquirir un carácter social, cuando sigue el ejemplo francés, y otras a transformar sus modelos en personajes históricos cuando se acerca a la pintura italiana.

El retrato cambia, *los objetos modernos vienen a reemplazar a los antiguos*²⁷, pero la función sigue siendo la misma: permite determinar al personaje.

En Francia, más que en cualquier otro lugar, el uso del retrato se extiende a públicos cada vez más amplios, relegando a un lado los privilegios. Existe la necesidad de circunscribir el modelo dentro de una categoría social, su rango, su función y el papel en la sociedad.

Se tiende hacia la evolución hacia el "retrato psicológico" de los personajes: Diderot decía *yo no tomo más que los rasgos de sus caras, pero yo capto en su totalidad*²⁸.

Jean Honoré Fragonard (1732-1806) es otro de los grandes pintores franceses del retrato que evolucionan

²⁷ *Ibidem*, p. 179.

hacia una mayor modernidad en la técnica del retratado, pero aún así, los volúmenes tradicionales y el hombre siguen siendo un personaje en su papel y acción.

Los siglos XIX y XX son épocas de ruptura, momentos en que se pone en duda la noción del retrato, su desaparición como género. Se difunden las formas elaboradas en el pasado entre clases sociales cada vez más amplias, y se cuestiona el carácter del retrato como género artístico. Tiene lugar también una transformación de la noción de cuadro, unido a la problemática general del papel y el valor del individuo. Galiene y Francastel consideran esta época como una etapa en el que fue muy grande *la necesidad de personalización*²⁹. En este momento la burguesía quiere poseerlo todo y contemplarse a sí misma en la vida y legar sus rasgos a su descendencia. Otro dato importante que afecta a la concepción del retrato es la aparición de la fotografía en torno a 1850. La fotografía permitía un registro mecánico de los rasgos individuales. Rosa Olivares opina que la excelencia del retrato fotográfico radica en el logro del parecido con la realidad, y que ello determinó que la fotografía fuera acogida con tanta expectación como una *técnica reproductora de una fidelidad innegable*³⁰. Se pensó que la forma artesana del retrato quedaría obsoleta ante la

²⁸ Diderot, *Salón*, 1769, citado por Galiene y Francastel en op. citada, p. 181.

²⁹ *Ibíd.*, p. 190.

³⁰ Olivares, Rosa. O p. citada, p. 31.

aparición de la fotografía. Sin embargo, la pintura al óleo mantiene su prestigio y no es la fotografía quien cuestione el retrato pictórico.

Con la época de las revoluciones a comienzos del s. XIX los rasgos individuales del retratado se borran en provecho de temas generales. Los modelos ya no se sitúan en el entorno, sino que se utilizan sus rasgos individuales para definir "tipos". Existe una crisis en cuanto al problema del papel y el valor del individuo hasta la aparición del Imperio. Por otro lado, y paralelamente a esto, nace el retrato psicológico. Los retratos de Francisco de Goya (1746-1828) revelan todas las posibilidades que habían para la expresión de los matices - de la psicología individual en el retrato oficial. Goya logra en sus retratos acentuar, tanto por el gesto como por los rasgos del rostro, su poder de manifestar aspectos de la psicología del individuo a través de pequeños detalles. De hecho, este nuevo estilo pictórico está vinculado a la definición de un nuevo tipo humano.



4-Autorretrato de Francisco de Goya, 1815. El interés por dotarlo de un sentido psicológico hace que este retrato junto con otros realizados a lo largo de su vida muestren la evolución con el paso del tiempo, tanto de su personalidad como la de su cuerpo.

En los períodos de actividad de artistas como Ingres (Jean-Auguste-Dominique, 1780-1867) o Gustave Coubert (1819-1877), se produce un inmovilismo del género, donde estos pintores destacan por su tradicionalismo y por acatar en su conjunto una cierta definición del individuo, caracterizado por una mímica en el rostro o por los accesorios de su entorno. Se plantea en este momento la necesidad de lograr una exactitud, de buscar la identidad del representado. Ingres anuncia en sus dibujos un gran rendimiento de las cualidades plásticas sobre la imitación.



5-*Retrato de Mademoiselle Révère*, pintado por Ingres en 1805. Destaca el interés por hallar el secreto de la belleza; cuestión que artistas del siglo venidero no dejarán totalmente de lado.

Con el Impresionismo cuando el retrato no dejará de plantear aspectos cruciales hasta llegar a su eliminación final. Por otro lado, artistas como Ingres se ocuparán más por la representación del problema de la situación del hombre en su entorno que por la representación inmediata de una figura individual. Artistas como Edouard Manet (1832-1883), Edouard Degàs (1834-1917) y Auguste Renoir (1841-1919) a lo largo de su vida practican el retrato. Pero éste es literalmente absorbido por el género y el tema: no existe suficiente interés por la expresión de la psicología individual. El individuo ya no es considerado como modelo,

sino como soporte de lo imaginario frente a la expresión de una actividad, y esto aparta todo acercamiento hacia la personalidad individual. Degàs pintó a amigos y familiares ya no para expresar su personalidad, sino para captar su fisonomía, su gesto, su modo de vida, con la intención de manifestar valores están desligados de estos individuos. Aspectos como el movimiento llegan a convertirse en una obsesión en la pintura.

Hacia 1860/70 los grandes artistas dejan de utilizar la pose en el taller y el modelo vivo, el desnudo académico o la representación de los individuos para ser sustituido por la obsesión por el entorno. Ahora se trata de ver al hombre, pero dentro del medio que lo rodea. Esto significa un cambio de interés sobre los modos de percepción del mundo exterior. El individuo aparece como un elemento más entre elementos, y la movilidad de éstos define la búsqueda de esta nueva pintura. A artistas como Paul Gauguin (1848-1903) les interesa más renovar los procedimientos pictóricos que la profundización de las relaciones entre un hombre individual y el universo.

La figura humana ahora no es más que un conjunto de superficie y de líneas situadas en el espacio. El deseo de interpretar los objetos va más allá del interés de los objetos por sí mismos.

Ya en este momento artistas como Degàs, Ingres, Coubert, Monet, Cezánne o Gauguin introducen en la práctica del retrato elementos renovadores de una originalidad que indican una renovación del género.

Existen retratos *fauve*, cubista o surrealista, y es en este momento cuando Galienne y Francastel se plantean la posible desaparición del retrato pictórico: *El retrato se convierte en una actividad episódica, no constituye un estilo*³¹.



6-L'Algerienne, de Henri Matisse, obra de 1909. El retrato es una de las motivaciones para experimentar con el color y la línea.

³¹ Galienne y Francastel, op. citada, p. 228.

Pablo Picasso (1881-1973) no se interesó verdaderamente por el retrato. Para él la figura humana no era más que el soporte para una especulación plástica. A Picasso le interesaba todo lo que le era próximo, objetos, personas, todo adquiriría la misma importancia a la hora de ser interpretado plásticamente: los seres no son sino *fragmentos de realidad entre otros fragmentos*³².

Galienne y Francastel opinan que:

No se trata de un retrato cuando el artista utiliza simplemente los rasgos de un rostro para introducirlo en una composición que a sus ojos posee otra finalidad, sino únicamente cuando, en su espíritu, la finalidad real de la obra realizada es interesarnos por la figura del modelo por sí mismo³³.

Y añaden:

Por otro lado, puede haber retrato cuando de una manera consciente el artista distingue entre el interés que experimenta por sus propias percepciones una intención completamente deliberada de hacernos sensible la apariencia distinta a la suya³⁴.

Indudablemente estas teorías establecen en el retrato la existencia de un equilibrio entre la personalidad del artista, la personalidad del personaje, y finalmente, cosa que no aparece en las definiciones, los condicionamientos artísticos y sociales de la época.

En este momento de crisis, lo esencial de la observación estética ya no tiene por objeto captar un aspecto del mundo exterior, sino el análisis respecto a

³² *Ibidem*, p. 228.

³³ *Ibidem*, p. 228.

³⁴ *Ibidem*, p. 230.

sensaciones más vinculadas con aspectos espirituales del propio artista.

Una de las cuestiones que determina la propia evolución es, según los autores que seguimos, el hecho de que en nuestra época ya *no se cree en la persona ni en ninguna clase jerarquía entre los seres vivientes*³⁵.

Existen retratos, incluso muy buenos retratos en la inmensa producción del último medio siglo, pero esto no implica que la concepción clásica del retrato esté presente, ya que no impide una muerte definitiva del retrato en el s. XX. Esta opinión pertenece también a Galienne y Francastel, y se plantea en ella una progresiva sustitución por otro tipo de imágenes adoradas por los espectadores, por ejemplo el cine, donde existe una profundización de la experiencia personal que ofrece al espectador una inmensa cantidad de signos. En definitiva, y tal como piensan estos autores, el cine supone *una experiencia corriente para un gran universo de personas*³⁶.

³⁵ *Ibíd.*, p. 232.

³⁶ *Ibíd.*, p. 232.

1.2-La fotografía y la aparición del retrato fotográfico.

Roland Barthes ha sido uno de los autores que ha mostrado un mayor interés por descubrir el secreto de la imagen fotográfica. Él sintió cómo la fotografía le producía un efecto de atracción e incluso lo hacía en detrimento del cine. Barthes³⁷ habla de un deseo *ontológico* por saber todo acerca de la fotografía. Pensaba que la fotografía era un instrumento inclasificable y poseía el poder de *repetir mecánicamente lo que nunca más podría repetirse existencialmente*³⁸. El poder del referente, el cual lleva consigo siempre la fotografía, la dualidad entre lo real y lo representado es tan directa que no es extraño que su poder haya impactado a los seres humanos, marcando su existencia en un entorno nuevo de imágenes. Barthes habla de *un referente que se adhiere*³⁹, y por ello a la hora de sus estudios acerca de la fotografía decide acudir a

³⁷Cfr. Barthes, Roland, *La cámara lúcida (Nota sobre la fotografía)*. Barcelona, Ed. Paidós, 1990. El deseo por conocer la fotografía era para Barthes algo tan fuerte que debía, *costase lo que costase, saber lo que aquello era en sí, qué rasgo esencial la distinguía de la comunidad de las imágenes*. Pp. 30-31.

³⁸ *Ibíd.*, p. 31.

³⁹ *Ibíd.*, p. 34.

fotografías familiares, *aquellas de las que estaba seguro que existían para mí*⁴⁰.

Pero la fotografía tenía un poder embaucador, existía una transformación de ese "yo" que Barthes buscaba ver reflejado en la imagen fotografiada. Por desgracia, él pensaba que la fotografía produciría una condena del individuo que se ve reflejado en ella: *no hay nada como una foto objetiva, del tipo Photomaton, para hacer de usted un individuo penal, acechado por la policía.*⁴¹ La conclusión era que la fotografía transformaba al sujeto en objeto, en referencia a los primeros retratos fotográficos que requería grandes poses, tal como dice Barthes:

Bajo una cristalera a pleno sol... Se inventó entonces un aparato llamado apoyacabezas, especie de prótesis invisible al objetivo que sostenía y mantenía el cuerpo en su pasar a la inmovilidad: este apoyacabezas era el pedestal de la estatua en que yo me iba a convertir, el corsé de mi esencia imaginaria⁴².

El acto de fotografiar lleva en sí como proceso un efecto de transformación de manipulación del individuo, provocando una sensación de "inautenticidad" y que provoca en ese sujeto que *se siente devenir objeto*⁴³.

Pero también uno de los aspectos más importantes de la fotografía fue su poder de restaurar la memoria, un poder de construir una memoria física, presente, inscrita en la imagen fotográfica.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 37.

⁴¹ *Ibidem*, p. 43.

⁴² *Ibidem*, p. 45.

⁴³ *Ibidem*, p. 45.

Joan Fontcuberta habla de cómo a finales del siglo XIX, el jefe sioux *Oglaga*, llamado *Caballo Loco*, jamás permitió ser retratado, incluso después de su rendición a las tropas. Incluso después de ser asesinado por el ejército federal, nadie osó fotografiar su cadáver, desprovocando a la historia de un retrato mortuario parecido al que luego se haría del Che Guevara⁴⁴. Fontcuberta piensa que el rechazo a *inscribirse en una memoria que no reconocía como propia. El rechazo a inscribirse en una memoria beligerante*⁴⁵.

De esta manera el fotógrafo adquiere un poder, su presencia puede provocar una "incomodidad psicológica", un intruso, un ser que transgrede ciertas normas, atacando la intimidad.

La imagen fotográfica puede ser explotada de múltiples maneras; las reproducciones pueden representar una fuente de información que permite desvelar al dominio público intimidades. Esto lo denomina Fontcuberta *el carácter pornográfico de la mostración*⁴⁶. Se refiere al poder de mostrar el objeto sin ocultamiento.

⁴⁴Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas. (Fotografía y Verdad)*. Barcelona, ed. Gustavo Gili, S.A. 1997, p. 31.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 31.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 32.

El poder de la fotografía deriva, según Fontcuberta, en una serie de cualidades, en una *extraordinaria*

*densidad de pequeños detalles, visión más allá del ojo desnudo, exactitud, claridad de definición, delineación perfecta, imparcialidad, fidelidad tonal, sensación tangible de realidad y verdad*⁴⁷.

En definitiva, el carácter de la fotografía determina en ocasiones su poder de transgresión, una especie de *pecado original*⁴⁸ que, según Fontcuberta, hace de la fotografía un objetivo que no nace de la inocencia.

La fotografía tiene la cualidad de recordar el pasado, es un testimonio perfecto de lo que veo ha sido algo en el pasado. De hecho, Roland Barthes concibe el poder de **resurrección** de la fotografía como el poder de plasmar *lo que se encontraba ahí*⁴⁹, una esencia del pasado, de lo real y pasado. Esa cualidad de una *presencia inmediata* en el mundo donde esa presencia puede alcanzar el orden de lo metafísico.

Apunta Barthes:

La fotografía nos dice (forzosamente) lo que ya no es, sino tan sólo y sin duda alguna lo que ha sido... Ante un recuerdo, ¿cuántas fotografías se encuentran fuera de tiempo individual?, sino para toda foto existente en el mundo la vía de la certidumbre; la esencia de la fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa⁵⁰.

Barthes se plantea el carácter "presencial" de la fotografía (*un certificado de presencia*⁵¹). Su similitud en un principio con la pintura pudo hacer que las primeras

⁴⁷ *Ibidem*, p. 33.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 33.

⁴⁹ Barthes, Roland, op. citada, p. 146.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 149.

fotografías fuesen confundidas con las pinturas del momento. Un objeto *antropológicamente nuevo*⁵², que hace que la discusión acerca de su carácter como imagen varíe con respecto al otro tipo de imágenes.

La cuestión está en que la imagen fotográfica ha creado su hueco en nuestro mundo cotidiano y artístico, en la medida en que este lenguaje se ha integrado en la nueva realidad gracias al desarrollo de los *media* en nuestro universo cotidiano.

Ha sido en las últimas décadas cuando la fotografía se ha incorporado en un régimen de igualdad al resto de los lenguajes artísticos. Éste es el momento en el que han surgido una serie de actitudes creativas que han reconocido en la fotografía, la materia, la carne que sus ideas necesitan. En este sentido, Rosa Olivares define el universo fotográfico como un método de trabajo que ha llevado a muchos artistas a ahondar en sus terrenos, que se encuentran entre *el arte y el análisis de la subjetividad*⁵³.

La fotografía ha evolucionado hacia una conceptualización, abstracción y también a caracterizarse,

⁵¹ *Ibidem*, p. 151.

⁵² *Ibidem*, p. 152.

⁵³ Olivares, Rosa. *Op. citada*, p. 31.

como señala Olivares por *una frivolidad en su presencia física que tiende a convertirse en otro fetiche artístico*⁵⁴. Como consciencia de esto, la historia de la fotografía se ha convertido en un apéndice de la historia del arte, y de esta manera, la historia del retrato en la historia del arte tiene su continuación en la historia del retrato fotográfico. *Hablar de fotografía es en cierto modo hablar del retrato*⁵⁵.

El retrato fotográfico se ha convertido en un género extensamente trabajado, tanto por su utilización cotidiana, logrando *superar la pura representación física de una persona o de su personalidad hecha símbolo*⁵⁶.

La fotografía se ha convertido en un fenómeno popular, todo el mundo puede tener su retrato, igual que los reyes o los hombres importantes. De hecho, la fotografía se ha convertido en un instrumento de la medicina, en trabajos forenses, estudios antropológicos; pero no obstante, Rosa Olivares concibe la fotografía artística como un instrumento adecuado para convertirse en un método de conocimiento. La autora comprende el retrato fotográfico como un elemento que permite conocer mejor nuestra sociedad contemporánea, nuestro espacio físico, las convergencias políticas, sociales, económicas: *se convierte en una metáfora del placer y del dolor, pero también de la*

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 31.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 31.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 32.

*cultura, de las estrategias y de los desastres sociales y políticos*⁵⁷.

En el retrato actual los animales y los muñecos se transforman en individuos: *se les otorga su apariencia y sus funciones*⁵⁸. El individuo o grupos sociales son representados por sus apariencias exteriores, Rosa Olivares lo considera el mundo del engaño, un juego de apariencias, prevalece la apariencia, no el ser: *cualquiera puede parecer lo mismo que otro; todo es susceptible de travestismo, de usurpación*⁵⁹.

En definitiva, la fotografía ha superado un cambio en la estructura de su representación que atañe a los procesos simbólicos e imaginarios del arte, un mundo *prolífico* que Eric María Pastor⁶⁰ precisa a partir de un estudio acerca de fotografía por parte de la escritora y crítica de Arte Rosalind Krauss. Ésta habla de la presencia muda de la fotografía, de su carencia de sentido en sí misma, su carácter inicial, su *retroceso* del lenguaje del arte a la imposición de cosas y la cancelación de la intención formal del artista en la creación de la imagen debido a la aplastante presencia física del objeto original (fijado como *la huella de su sombra*⁶¹). Esto ha hecho del lenguaje fotográfico una forma nueva de intervenir estéticamente sobre la realidad que nos rodea: creando su propio imperio

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 34.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 34.

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 34.

⁶⁰ Cfr. Pastor, Eric María, "la huella como memoria, sombra y enigma", en la revista *Lápiz*, nº 122, pp. 28-35.

en el mundo de las artes y desarrollándose como material plástico con sus posibilidades y logros dados en el ámbito de la creación artística.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 31.

1.3-El Arte en los *media*.

El siglo XX es el siglo de los *media*, de la comunicación de masas que emplea soportes técnicos para procesos de comunicación. Es lo que hoy entendemos como 'medios de comunicación': libros, periódicos, programas de radio y televisión, películas, cassettes, discos compactos y una gran cantidad de medios técnicos de difusión. Se utiliza el término *comunicación de masas* para referirse a todo tipo de comunicación, aunque John B. Thompson opina que es un término engañoso, ya que piensa que una de las características más destacadas de la comunicación de masas no viene dado por *el número de individuos (o una proporción específica de la población), que reciben los productos, más bien por el hecho de que los productos están disponibles, en principio, a una pluralidad de destinatarios*⁶². Ésta ha sido una de las características que los artistas han buscado en el mundo mediático, una fuente para el ejercicio creativo. Es el arte audiovisual el que se ha desarrollado

⁶² Thompson, John. B. *Los media y la Modernidad (una teoría de los medios de comunicación)*. Barcelona, ed. Paidós, 1998, p. 44.

en una gran medida a partir de la década de los noventa como consecuencia del desarrollo de las nuevas tecnologías.

Claudia Gianetti hace alusión al *Manifiesto televisivo*, presentado por el artista Lucio Fontana en 1952, en el que se afirmaba que *el espacio, el tiempo y el nacimiento constituirían los elementos fundamentales de la nueva estética, en la que el empleo de los medios de comunicación debería desempeñar un papel decisivo*⁶³. De esta manera la distancia entre arte y las telecomunicaciones se ha ido paulatinamente superando.

El *Media Art* ha tomado en consideración no sólo las posibilidades de la informática, también lo ha hecho con los medios de comunicación como la televisión y, más recientemente, con *Internet*.

Claudia Giannetti hace referencia a un proceso de investigación no sólo en la manera de utilizar estas nuevas herramientas, sino también se preocupa por entender *de qué manera estos artefactos pueden cambiar radicalmente nuestra comprensión del lenguaje audiovisual, intervenir en los valores y contenidos de la información y del espectador frente a la obra*⁶⁴.

Uno de los aspectos de exploración en estos medios está en el empleo interactivo de los nuevos medios de

⁶³ Fontana, Lucio, *Manifiesto televisivo*, citado por Giannetti, Claudia en el Simposio *De la Tele-visión a la Telemática (las nuevas tecnologías y el valor del arte audiovisual)*. Pamplona, 27, 28 y 29 de noviembre de 1997.

imágenes de televisión y la red, que son planteados como medios donde el espectador y artista pueden interactuar e intercambiar información. Todo esto ha generado el desarrollo y la expansión de las artes audiovisuales, la apertura de distintos canales de exhibición y divulgación. Primero fue la incursión del video, pero progresivamente se ha ampliado a toda la producción del arte electrónico.

En este proceso y desarrollo del nuevo material mediático, el cuerpo se ha convertido en un instrumento eficaz como lugar para experimentos formales o, como plantea Claudia Giannetti, como cuestionamientos existenciales o conceptuales.

El cuerpo es sometido a un proceso de transformación a partir del empleo del nuevo instrumental tecnológico. El cuerpo se entiende como un *medio eficaz y sumamente adaptable a las principales características ideológicas, psicológicas y estéticas de los movimientos de vanguardia a principios de siglo*⁶⁵.

En este nuevo tipo de lenguaje accional y performático de manifestación artística, el cuerpo es utilizado *como arma y como medio, es empleado como espejo, como punto de intersección entre arte y vida*⁶⁶. Conjuntamente con esta nueva noción del cuerpo se generan nuevas formas de identidad. La posición del yo, tanto desde el punto de vista del espectador como dentro de la obra, se convierte

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Giannetti, Claudia. *Media Culture. Metaformance (proceso troposomático en la performance multimedia)*. Barcelona, ed. Claudia Giannetti., 1995, p. 47.

en un discurso de exploración ideal para extender la identidad de este nuevo hombre. Los *media* han logrado revolucionar las posibles incursiones en el yo, en el medio estético paralelo a las revoluciones mediáticas que en el mundo del arte se están generando.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 47.

2-EL YO NEGADO.

(BRUCE NAUMAN. *ART MAKE-UP*, 1967-68)

2.1-El no-yo Bruce Nauman (*Art make-up*) .

Entre los años 1967-68, el artista norteamericano Bruce Nauman realizó una serie de películas en *superocho* llamadas *Art Make-up* (arte maquillaje). El artista obtuvo una serie de filmaciones que integró en una sola obra donde él mismo se mostraba de cintura para arriba, desnudo, y en un acto de manipulación transformación de su propio cuerpo.

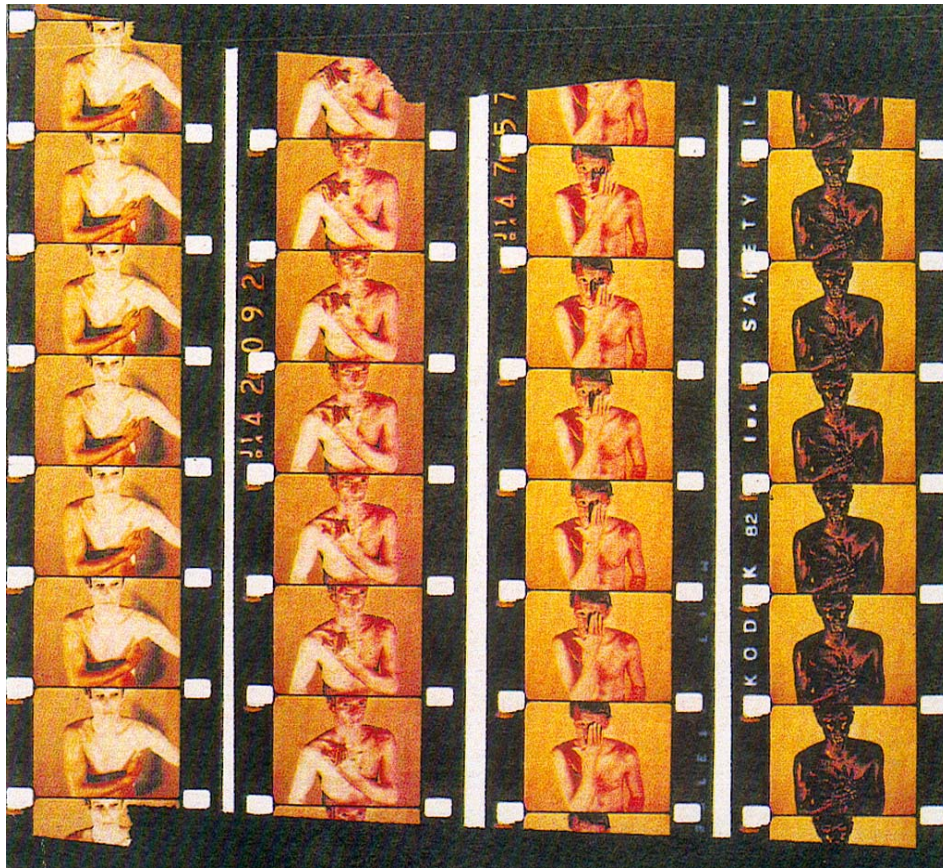
La pieza constaba de cuatro películas de 16 mm., en color, sin sonido, y de 10 minutos de duración cada una. Cuatro proyecciones en las cuales el artista maquilla sucesivamente todo su cuerpo, torso, brazos y cara, con cuatro colores. Comienza con el blanco, luego el rojo; ambos se mezclan creando un rosa. Posteriormente utiliza el verde y consigue un gris. Finalmente remata la escena cubriéndose de negro. Las imágenes se simultanean, dando una sensación de continuidad en el proceso, y se puede observar al mismo tiempo la primera fase de éste con las otras fases hasta la culminación final con el negro.

No fue la única ni sería la última intervención que Nauman realizara sobre el cuerpo humano. Gran parte de la obra de Nauman ha tenido su eje central en el discurso

sobre el cuerpo: cuerpos fragmentados, transformaciones, deformaciones, alteraciones de un cuerpo que constituye en sí una fuente inagotable para una exploración estética del mundo. El hombre visto a través del hombre, acudiendo directamente a la fuente originaria del acto creativo, que en este caso es el propio artista; su cuerpo se convierte en la carcasa ideal que evoca un poder de inspiración para múltiples posibilidades de expresión. Todo ello en un momento, en una época en la que se fomenta abiertamente esta intervención directa sobre el cuerpo humano, desde un *body-art* en auge y un interés por la autoexploración como núcleo originario para experimentar esa búsqueda de conocimiento del mundo.

Creo que hay una necesidad de ofrecerte a ti mismo. Presentarte a través de tu trabajo forma obviamente parte de lo que es un artista. Si no quieres que la gente vea ese yo, te pones maquillaje⁶⁷.

⁶⁷ Nauman, Bruce, "Rompiendo el Silencio", entrevista de Joan Simon Bruce Nauman en la revista *Creación*, nº 55. Madrid, mayo de 1992. PP. 85-95..



7-
 1: Blanco (White), 1967.
 2: Rosa (Pink), 1967-68.
 3: Verde (Green), 1967-68.
 4: Negro (Black), 1967-68.
 Color, sonido. 10' cada una.



8-El arte del maquillaje. Pieza de *Art-Make-up* de Bruce Nauman, 1965.

2.2-El hombre invisible. Añoranza de transformación en hombre fantasma.

El desconocido llegó a pie desde la estación de ferrocarril de Bramblehurst cierto día invernal a primeros de febrero, abriéndose paso a través de un viento cortante y espesas capas de nieve. Era la última nevada del año. Llevaba en la mano enfundada en gruesos guantes un pequeño maletín negro. Iba embozado desde la cabeza hasta los pies, y el ala de su sombrero de fieltro escondía por completo su rostro, sin dejar al descubierto más que la reluciente punta de su nariz; la nieve se había amontonado sobre sus hombros y su pecho y formaba una ligera capa blanca en la parte superior del maletín. Entró tambaleándose y más muerto que vivo en la posada *Coach and Hoses* y dejó caer al suelo su carga⁶⁸.

De esta manera se inicia la novela de Herbert George Wells, *El hombre invisible*, de 1897. Un hombre sin imagen, cubierto completamente para ocultar aquel peligroso descubrimiento que su protagonista, el señor Griffin, hace por casualidad en su laboratorio. La fórmula de la invisibilidad, un cuerpo que se ha transformado en algo parecido al cristal: *mis miembros se hicieron cristalinos*,

⁶⁸ Welles, Herbert George, *El hombre invisible*, Madrid, ed. Anaya, 1991, p. 9.

*los huesos y las arterias se desvanecieron...*⁶⁹ Primero desaparecen las manos, luego poco a poco todo el cuerpo, toda la materia corporal. Un pigmento fatal capaz de provocar que todos los tejidos se transparenten y la opacidad del cuerpo desaparezca de tal manera que es posible ver a través del cuerpo.

En la novela el protagonista sufre los avatares, los pros y los contras de su descubrimiento. Hacerse invisible le impide mantener un contacto natural con su entorno, con la gente. Su anomalía, que en algunos momentos se convierte en una característica positiva, le impide mantenerse en contacto con el mundo. El rechazo le aboca a un constante conflicto con el mundo, es un enfrentamiento que culminará con su propia muerte.

Es la gran incógnita de un ser que existe, pero que ha de justificar su presencia ante el mundo que no lo reconoce y, en todo caso, cuando descubre su presencia lo considera inmediatamente un delincuente.

La novela de Wells establece un dilema entre existencia y presencia física, y este dilema sufre la consecuencia de un particular axioma. EL cuerpo físico desaparece, pero no desaparece la presencia; la existencia se reconoce en un simple acto de pensamiento y de constante voluntad de reafirmar esa presencia.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 133.

Cuando alguien desaparece para el mundo, como el protagonista de la novela, ese acto de existir alcanza un especial interés reivindicativo. El no ser nadie para nadie, ante el mundo, puede provocar una búsqueda constante por demostrar esa existencia, esa presencia que resulta lógica para los seres altamente sociales que somos. Un mundo donde el valor de esa presencia, en una conciencia colectiva inherente a nuestra propia condición humana que se revela en cualquier momento, basta para provocar la circunstancia que permita aflorar esa necesidad de ser reconocido.

Conciencia de mi propia visibilidad que resulta inseparable de mi conciencia de existir, apunta Edmon Barbotin⁷⁰, y esto abre una necesidad de reconocernos a través de la mirada.

Cierto es que Bruce Nauman en su pieza de *art make-up* hace manifiesta su presencia, y lo hace a través del movimiento y la continuidad. La imagen que nos propone Nauman no es un simple retrato quieto y petrificado, sino que resulta de lo más explícita a la hora de representar el acto, sometiendo a su propio cuerpo a una intervención directa. Ofrece una sublimación de su propio cuerpo ante un virtual espectador, como si actuase ante un espejo también virtual.

⁷⁰ Barbotin, Edmon, *El lenguaje del cuerpo*. Pamplona, ed. Universidad de Navarra, S. A., 1970: *Tengo conciencia de que el otro me ve y de que me ve mejor de lo que yo me veo. Incluso en la más retirada*

El inconsciente del reflejo, de la mirada, hace de esta acción un acto con reflejos de intimidad.

El payaso que se maquilla ante el espejo, la mujer que tras despertarse se prepara para la sociedad, son momentos de preparación antes de la "ofrenda". Se trata de un fenómeno estético previo a una relación concreta con el carácter de ofrenda de nuestro propio cuerpo, de nuestra imagen en el contexto social. Es decir, un fenómeno de comunicación previo a la gran ofrenda social. Pero maquillarse, en su proceso, no suele ser un acto comunicativo con el entorno; nos maquillamos generalmente a solas, ante un espejo, sólo existe un tipo de comunicación íntima con uno mismo.

En el film del director Stephen Frears, *Las amistades peligrosas*, de 1988 (adaptación de la novela *Les Liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos), muestra al final de la cinta a la marquesa de Merteuil (Glenn Close) humillada y hundida tras sufrir las consecuencias fatales de sus ardides y juegos que provocan la muerte del vizconde de Valmont (John Malkovich). La marquesa, en esta imagen final, se desmaquilla ante el espejo en un acto de franca liberación de su máscara (el maquillaje), con la cual había permanecido fría y maquinadora en un rostro impenetrable, tramando con toda impunidad sus juegos de amor y poder en el seno de la sociedad aristocrática francesa previa a la

Revolución de 1789. En la novela vemos la enfermedad⁷¹ en el rostro tras este proceso de desmaquillaje. Descubrimos que la marquesa ocultaba su mal y nos desvela el verdadero cariz de la aristocracia. Su denso maquillaje ocultaba la oscura verdad: su enfermedad, metáfora de un alma negra. Al final del film sólo queda el rostro libre de la marquesa, sin ocultamientos, mostrando la verdad del individuo. El ritual queda así invertido, y la intimidad de un yo verdadero sin tapujos es descubierto.



9-La marquesa de Merteuil (Glenn Close) rechazada por la sociedad aristocrática decide inmolar ante el espejo su espesa máscara de maquillaje.

Rostros y torso son ya la mitad del cuerpo, y el rostro tradicionalmente es esa parte corporal que mejor simboliza nuestra identidad. El rostro, afirmación

⁷¹ Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, Madrid, ed. Espasa-Calpe, 2000: *Con razón decía yo que quizá fuera una aventura para ella (Merteuil) morir de viruela. Se ha salvado, es verdad, mas ha*

primitiva de sí, se muestra en un acto inédito en el cual el sujeto toma y conserva la iniciativa: yo hago mi aparición, me muestro ante el mundo. Edmond Barbotin defiende el interés que existe por el rostro en función de ese rito social de mostrarse, de ofrecerse, y lo iguala actos como darse la mano o de establecer un diálogo, en definitiva, manifestarse.

Nauman se maquilla para nosotros, ofrece una visión de su cuerpo, de su rostro, se hace visible para luego ocultarse (o morir). Barbotin defiende la idea de que la muerte, desaparecer, no es en sí un acto pasivo, sino un momento en el que el hombre se repliega en lo más profundo de su existencia. La renuncia de uno mismo supone la aparición de un nuevo hombre que renace.

Hacerse invisible es, en este punto, morir, desaparecer tras una capa de maquillaje que culmina en una máscara negra.

*El rojo y el negro representan la vida, una vida sobrenatural y excesiva*⁷², apunta Baudelaire refiriéndose a ese maquillaje que muchas veces oculta nuestro rostro. De ese negro que vuelve la mirada más decidida, de ventana abierta al infinito⁷³. El rojo y el negro son dos colores que aparecen en esta pieza de *art-make-up*, un rojo que se funde con el blanco creando un rosa, y un negro al final que oculta toda mirada y hace opaca y uniforme la imagen

quedado horriblemente desfigurada; y en particular ha perdido su ojo, p. 280

⁷² Baudelaire, Charles. "Eloge du Maquillage", en *Poesía Completa*, Madrid, ed. Espasa-Calpe, 2000, pp. 1405-1409. Citado por Jean Baudrillard en *De la seducción*, Madrid, ed. Cátedra, 1989, p.90.

del artista. Actúa ocultando, negando la muerte o, como piensa Baudelaire, culminando en un estado sobrenatural, elevando el cuerpo supremo: al *eidos* o estado del alma que Platón define como estado de perfección o ataraxia. O simplemente sería la muerte, la negación más absoluta. En Este sentido, José Miguel G. Cortés defiende la idea de un cuerpo que deja de ser una frontera que sobrepasar, sino una parte del conjunto simbólico donde la vida y la muerte serían partes complementarias de nuestra existencia, y no elementos antagónicos. Con relación a esto, encontramos también la idea de un cuerpo mediador, que nos hace sociales, que nos acerca al mundo, y es a través de la vida, de nuestras acciones diarias que es cuando el cuerpo puede hacerse visible.

El mismo autor habla de una sociedad occidental en la que existe una negación constante del cuerpo, que se traduce en un efecto de distanciamiento con respecto a las otros ejemplos (trajes o maquillajes) que proyectan una imagen elaborada de nosotros mismos. Negamos la vejez y la muerte, y con ello su importancia en la existencia.

El no-yo que nos propone Nauman evidencia un acto deliberado de muestra y ocultamiento, resultado de una visión del cuerpo que se "libera" de sí mismo, un cuerpo como *principio de un desorden e irracionalidad*⁷⁴, que Cortés considera propio del mundo occidental. Propio de una

⁷³ Baudrillard, Jean, op. citada, p. 90.

sociedad que ve el cuerpo como un enemigo perfecto de la naturaleza, que se convierte en instrumento del intelecto y se ofrece a la manipulación, transformación u ocultamiento.

También existe una obsesión por la imagen, por rostros y miradas, y a veces en ese ir y venir de la imagen, el hombre puede llegar a perder la conciencia de uno mismo. Las técnicas de fijación de transmisión de la imagen han conocido, efectivamente, tal expansión, que el individuo corre el riesgo de verse privado de sí mismo en cualquier momento ya sea con fines comerciales o documentales, un hombre que ya no se pertenece, que deja de ser él mismo.

Hablamos de perder la identidad, ser un no-yo derivado de la disolución de la conciencia de perder su propia imagen, de no reconocerse en un mundo en el que la imagen se pervierte en su uso material como objeto de cambio. Hacerse invisible en este mundo en el que la imagen se convierte en un instrumento de uso e intercambio puede resultar muy útil.

En la conciencia de una apariencia que está indisolublemente ligada a la identidad, perder esa imagen, es decir, perder la apariencia, es perder un contenido informativo *fiabile* acerca de uno mismo. Ocultarse significa, para Barbotin, un acto de deslealtad, una conducta sospechosa, un rostro que puede hablar demasiado. Este autor apunta: *El capuchón me estremece, esconde*

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 39.

*totalmente los rasgos bajo una tela en la que sólo dos aberturas dejan ver la mirada. La ocultación de los rasgos me imposibilita la elección*⁷⁵.

Si no hay información acerca del rostro se crea esa sospecha a la que se refiere Barbotin, un no-yo que se oculta es un ejemplo de personalidad disgregadora que trata de evitar una conciencia del yo reveladora de muchos aspectos. El ladrón que oculta su rostro es un ladrón sin cara, no existe, y si no existe, la culpa del delito se disipa en la nada: no hay un rostro culpable. Cuando un ladrón comete su delito busca siempre velar su identidad, ocultarse es entonces sinónimo de éxito, pues el hecho de ser reconocido es el peor peligro que amenaza al ladrón. El problema radica en que la policía pueda acumular datos acerca de su identidad (conplexión, gestos, ojos, boca, nariz, voz), cualquier dato que se sume y posibilite una identificación del autor del delito. *La invisibilidad, en resumen, sólo sirve en dos casos. Es útil para escapar, es útil para aproximarse. Puedo acercarme a un hombre, tenga el arma que tenga, elegir el lugar, golpear como desee, eludir la persecución y escapar como desee*⁷⁶. En la novela de Wells, el "hombre invisible" relata las ventajas de su poder de invisibilidad. Un hombre fantasma, sin apariencia, rechazado pero a la vez poderoso, dolorido por lo peor que provoca ser un ser asocial, pero a la vez deslumbrado por los poderes del fantasma. En este sentido, se trata de un

⁷⁵ Barbotin, Edomn, p. 159.

hombre capaz de hacer lo inédito: el protagonista, en la novela de Wells, es consciente de su carácter invisible e inaudible, y de que algo sobrenatural se había apoderado de él. Se siente tan sobrenatural como un fantasma que vaga por un mundo que le hace verse, pero a la vez dotado de un poder grandioso.

Igual ocurre en Nauman cuando nos muestra un hombre que se oscurece para desaparecer, mostrando sus dotes de prestidigitador en un ejercicio de poder, y sobre todo con un deseo de desaparecer ante el mundo. Puede que no exista todavía una pócima que permita ocultarse y desaparecer para los demás, pero es fácil pasar a ser anónimo en función de nuestra propia imagen. Borrar nuestra propia imagen resulta más sencillo que desaparecer por completo. Nuestra imagen resulta manipulable y nuestro poder sobre ella supone una perfecta metáfora de la capacidad de manipular nuestro yo.

⁷⁶ Wells, H. G., op. citada, p. 147.

2.3-La causa de un mártir. Morir para renacer.

Carl Gustav Jung habla de la muerte y la resurrección como de un *ritual que tiene una tristeza que es también una especie de alegría, un reconocimiento íntimo de que la muerte conduce a una nueva vida*⁷⁷.

Y Nauman lo hace cubriéndose de color, extendiendo en la piel un color cada vez más opaco. Se trata de una pantalla de color sobre el cuerpo que culmina en una fusión en negro, como fin de un acto de muerte. Claro que es un ritual, triste o no como el ritual del que habla Jung, y es también un acto metódico, virtualizado, con una voluntad expositiva de un proceso virtual de ocultamiento. Es una muerte programada, un sacrificio expuesto e íntimo en la misma medida. Nauman nos ofrece su muerte, un sacrificio ritual, un acto de muerte que es metáfora de ocultamiento y de negación de la identidad.

En la sociedad azteca el sacrificio no era una sanción penal y nunca debía mostrarse como un acto salvaje y

⁷⁷ Jung, Carl, Gustav, *El hombre y sus símbolos*, Madrid, ed. Aguilar, S.A., 1979, p. 122.

represivo. Se trataba de un rito en toda regla que debía concebirse como un místico y magnífico acto religioso. Un fatalismo que tenía un papel muy importante en la cultura azteca, donde acatar el destino del sacrificio era algo inevitable. La muerte era el punto de vista de la redención: sacrificar nuestro yo en un ritual implicaba proyectar nuestra energía vital. Para ello era necesaria la desaparición del yo. Era necesario eliminar el yo asociado al cuerpo, y además, era lo suficientemente importante como para suponer una perfecta ofrenda ante los dioses.

Sería cierto decir que Nauman niega su yo, que nos niega su cuerpo, que nos oculta su visión en un autorretrato a la inversa. Es una muestra de ocultamiento de sí mismo, pero no por ello enmarca un solipsismo en la misma medida que cualquier otro retrato. Pero en este caso el artista se oculta en vez de mostrarse, ofreciéndonos la muerte de su yo en un perfecto ritual de sacrificio.

Hay sacrificio porque hay ritual. La muerte "en directo", en su grado temporal de 10 minutos de ritual, con su fase inicial y su culminación, refleja simultáneamente todo el proceso, como si todo el conjunto constituyese un gran autorretrato con cuatro fases que duran 10 minutos cada una. El espectador puede escoger con su mirada cualquiera de las fases, inicial, intermedias o final. La fase del rojo, la del blanco, la del verde o la del negro.

El ritual se hace patente en el grado de temporalidad de la imágenes, suma de imágenes, de momentos distintos aunados en un gran autorretrato que es la suma de temporalidades y de imágenes que se suceden en el tiempo.

Muestra su muerte, que es un sacrificio estetizado, en un elaborado ritual creativo. Nauman y su metáfora de la muerte coinciden con una idea que desarrolla la escritora Susan Sontag de un "yo enfermo" en su reflexión acerca de la enfermedad, y en concreto de la tuberculosis, enfermedad propia de personalidades del Romanticismo. Así lo destaca Susan Sontag⁷⁸, que habla de un tipo de enfermedad asociada al pensamiento romántico, una enfermedad estetizada que desarrolló su propio lenguaje artístico: la tuberculosis.

La tuberculosis es una enfermedad "bella" *para los esnobs y los parvenus y los trepadores sociales, la tuberculosis era idea de gentileza, de sensibilidad*⁷⁹.

La imagen del tísico o del tuberculoso, con su aspecto delicado y piel blanca es una imagen estética muy en consonancia con el héroe romántico. Es un ser que refleja en el rostro, y en su aspecto en general, el drama interno de un ser hipersensible, un individuo sumergido en sus pensamientos románticos. Se trataba de una época en la que

⁷⁸ Cfr. Sontag, Susan, *La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas*. Madrid, ed. Taurus, 1996. Sontag acude a la idea de la enfermedad y sus consecuencias sociales, estéticas e incluso morales. La enfermedad, según la autora, puede adquirir un valor estético como ocurre en el caso de la tuberculosis en el periodo Romántico. Pero otras enfermedades, como el sida o el cáncer, en su fase degenerativa, distorsionan el cuerpo de una manera mucho más desfigurativa y descompositiva, convirtiendo el cuerpo en algo oscuro que pierde su belleza y adquiere un carácter de enfermedad degenerativa también en el ámbito social.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 34.

era encantador tener aspecto enfermizo y donde la palidez estaba de moda.

En el s. XIX morir de tuberculosis llegó a convertirse en sinónimo de personalidad romántica del difunto, dando paso, de esta manera, a un tipo de visión de la tuberculosis como enfermedad que explora en lo individual.

Todo esto supone la creencia en la idea de que en ciertos momentos se crea la necesidad de expresar una visión romántica acerca del yo, así como una particularidad de una enfermedad que pone de manifiesto un *deseo intenso*, revelando aquello que no hubiera deseado revelar acerca de uno mismo.

Contrasta la idea de la *enfermedad como expresión del yo*⁸⁰, con la fuerza y la intensidad estética que en vez de oscurecer nuestro yo (como lo harían otras enfermedades más agresivas y degenerativas como el cáncer o el sida, que sí oscurecen el yo y son enfermedades letales, que *transforman el cuerpo en algo alienante, como la lepra, la sífilis y el cólera*⁸¹), se convierten en enfermedades que explotan la idea de un yo, una idea elaborada, con fuerte base estética en su expresión y con un contenido de información acerca de ese yo.

En la enfermedad el cuerpo se sacrifica, y la muerte es la última de sus consecuencias. La obra de Nauman deja

⁸⁰ *Ibidem*, p. 50.

ver en el artista a un mártir que sacrifica su cuerpo en aras de una búsqueda subrepticia y solipsista de un yo que se niega. Enferma y muere para expresarse, para hablar acerca de sí mismo. Es artificio de muerte y enfermedad, de crisis del cuerpo y transformación. La piel del tuberculoso se blanquea, sus ojos se rodean de ojeras negras. Nauman se transforma también, su piel cambia de color en una progresión hacia la oscuridad. Posiblemente sean manifestaciones de un estado místico, el del tuberculoso (romántico) y el de un Nauman que alcanza esa negrura natural de la que habla Baudelaire en su *Eloge du Maquillage*.

Es la muerte una cuestión que se hace símbolo y deriva en una particular visión de la vida y la acepción del hombre ante un fenómeno que llega a determinar la concepción de su propia presencia en el mundo. Jean Pierre Vernant viene a decirnos esto al definir la muerte como un fenómeno que *no prolifera solamente como el término que sin remisión limita el horizonte de su existencia. Todos los días, en todo momento, esta muerte está allí, agazapada en la vida como el rostro oculto de una condición de existencia donde se encuentran asociados, en una mezcla inseparable, los polos opuestos de lo positivo y lo negativo, del ser y de su privación*⁸².

⁸¹ *Ibidem*, p. 130.

⁸² Vernant, J.P., "Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente" del libro *Fragments para la historia del cuerpo humano*, ed. por Michel Feher, Madrid, 1991, pp.24 y25.

Pierre Vernant alude a la concepción clásica, herencia del mundo griego de esa concepción de la muerte como algo que no se supone un final para el hombre ya que el cuerpo *no es plenamente uno, no posee de manera plena y definitiva ese conjunto de poderes, cualidades y virtudes activas que confieren a la existencia de un ser singular, la consistencia, el esplendor, la perennidad de una vida en estado puro, totalmente viva, una vida imperecedera*⁸³.

Son los dioses, los portadores de una vida imperecedera y los que aportan a los hombres de la Antigua Grecia la idea de un universo mítico. En este mundo mítico *el hombre se atreve a subir a tanta altura como para convertirse en imagen de los dioses*⁸⁴.

M.I. Finley habla de esta manera de la época "heroica", coincidiendo con la expansión de la obra Homérica, en ese mundo mítico el acercamiento dios-hombre es lo suficientemente estrecho para que *la relación entre éstos y aquellos no podía menos que tener un cariz de familiaridad, un cierto quid pro quo*⁸⁵.

El mundo heroico se antepone a esa contraposición que Vernant establece entre una simple y banal mortalidad. Es el tiempo de la presencia del héroe y su lucha y enfrentamiento mítico con el mundo y con los propios dioses. El héroe participa en las epopeyas, mostrando con frecuencia un talante de semi-dios (a veces los héroes eran

⁸³ *Ibidem*, p. 25.

⁸⁴ Finley, M.I., *Los griegos de la antigüedad*, ed. Labor, S.A., Barcelona, 1980, p. 25.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 51.

hijos de dios o de diosa, como Hércules, Pólux o Eneas). Los héroes sacrificaban en ocasiones su cuerpo, su vida, su yo, asegurándose su perpetuidad en los anales de la historia. El héroe entra, en cierto modo, en la Eternidad, quedando para siempre "honrado" en la literatura clásica. Su presencia en el mundo, de esta manera, quedaba enmarcado por su carácter en semejanza a los dioses.

Jung habla del *drama de un nacimiento por medio de la muerte*⁸⁶, es el mártir resucitado de la cultura cristiana. El hombre deja de ser, de existir, pierde su yo, pero luego renace de las cenizas, oscuras cenizas tal cual encarna Nauman en su negra piel final. Se podría hablar de un caos, una lucha en este mundo caótico, lleno de referencias horribles a la inseguridad física del individuo y el cuestionamiento de su identidad⁸⁷. Cortés se centra en la idea de caos en una época donde de la identidad humana está sometida a todos los posibles vaivenes, a múltiples interpretaciones. En un momento en el que el no-yo, la ausencia de identidad, la no-presencia son formas corrientes de expresión en el universo de creación estética.

La muerte y su amenaza disgregadora, de *negación del cuerpo humano* que Cortés considera como un acto de caos, de

⁸⁶ Jung, Carl Gustav, op. citada, p. 122.

⁸⁷ G. Cortés, José Migue, *Orden y Caos (Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el Arte)*, Barcelona, ed. Anagrama, 1997, p. 169.

miedo, del temor, provoca la *representación de la negación y la muerte del ser*⁸⁸.

La muerte y el conflicto están presentes en general en la obra de Nauman, un conflicto sugerido en muchos casos por la violencia que aparece en sus obras. En su pieza de *Art make-up* podría estar buscando, en su propia negación, los signos de un exorcismo frente al mundo violento que va más allá de sí mismo (o que está muy dentro de sí mismo). Vendría a ser, en este caso, un exorcismo que simboliza ese conflicto con el mundo violento que nos rodea. Es una catarsis; hay una referencia a la lucha, pero también un deseo de mostrar una crisis interna, psíquica o, podría decirse, existencial ante un mundo caótico y violento.

La angustia de desaparecer, dejar de ser visible, hace que el hombre no pueda detenerse *razonablemente en sí mismo*⁸⁹, dice Rosset, un yo que se abandona en beneficio del mundo.

Hablar de la obra de *art-make-up* de Nauman es hablar de una metáfora de la muerte, la de un hombre que se proyecta como héroe ante un universo de cíclopes modernos, ante los males de un mundo moderno y violento donde el héroe debe enfrentarse directamente con ese mundo y acudir al sacrificio, al no-yo, como forma de hacer frente al mundo.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 169.

Muerte, crisis y finalmente el "renacer", ya que el héroe no puede morir si no es para pervivir: silogismo de un eterno debate acerca de los modos *operandi* de un hombre que busca enfrentarse a un mundo en caos. Nauman desea morir ante nosotros, no sabemos si para "salvarnos" a todos, como propone el Cristianismo en su interpretación de la crucifixión de Cristo, pero, aunque no lo sepamos, sí podemos hablar de un interés por el sacrificio explícito de ofrecer lo máximo de sí mismo. ¿Qué algo más grande puede tener un hombre para ofrecer que su propio yo? Se trata de la inmolación de ese yo ante el mundo, en un acto vital, en una muestra estética donde el color (maquillaje) se convierte en el arma del sacrificio, el instrumento del mártir.

⁸⁹ Rosset, Clément, *Lo Real y su Doble (Ensayo sobre la ilusión)*, Barcelona, ed. Tusquets, 1976, p. 109.

2.4-Sedución. La mirada y el espejo: muerte y sacrificio.

Maquillarse con pintura facial y corporal ha sido ritual de tribus africanas, americanas, oceánicas y asiáticas, ha implicado una semiología religiosa o ha sido usada en el teatro (por ejemplo por actor del *kabuki* en el teatro japonés), ha representado una forma de expresividad o inexpresividad en su manera de relacionarse con el mundo donde el cuerpo se convierte en el eje central comunicativo. El maquillaje ejerce un efecto muy parecido al de las máscaras, pero como defiende M^a Isabel Tena, *la pintura facial es un método que persigue lo mismo que la máscara, pero son métodos diferentes, ya que la pintura sobre la cara supone una aplicación directa sobre el rostro, con colores y líneas que ocultan o acentúan los suyos*⁹⁰. Isabel Tena considera que el maquillaje es una forma más directa, mejor asociada a los rasgos, a la cualidad facial del que se maquilla. En el *kabuki* se

⁹⁰ Tena Martínez, M^a Isabel, Tesina “La máscara de la cara, la cara de la máscara”, leída el 16 de septiembre de 1986 en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, p. 29.

*exageran los rasgos sin llegar a la caricatura*⁹¹, y esto permite mostrar conceptos como la "fuerza contenida", la "belleza armónica" o la "ira", como ejemplos de lo que un rostro puede reflejar, roza la perfección. En el *kabuki* se logra un maquillaje dotado de una fuerza propia.

Directamente sobre la piel, transformando, realzando la expresividad y a la vez ocultando, el maquillaje puede articularse en una armonía con la expresión de un yo que busca explicitarse, canalizado por las vías del lenguaje corporal, a veces muy estereotipado, con recursos de rigurosa ejecución.

Son "modelos mentales" de identidad *reflejos ocultos que el individuo posee interiormente y que le sirven posteriormente para aumentar esta nueva identidad*⁹².

Es una nueva identidad que, igual que en la máscara, el maquillaje se ve reforzado o sometido a transformaciones. Personalidad e identidad son subrayadas u ocultadas en parte buscando expresar, en muchos casos, aspectos muy concretos. La relación con lo divino del simbolismo corporal que anula rasgos humanos pretende reforzar un acto de comunicación con Dios o busca de forma vehemente mostrar estados psicológicos en un lenguaje elaborado, que a veces es virtual. Se trata de una especie

⁹¹ *Ibídem*, p. 26.

⁹² *Ibídem*, p. 7.

de arquitectura corporal al servicio de un acto estético y comunicativo.

Pero no siempre el maquillaje ha estado relacionado con la escenificación teatral o el ritual religioso. El cuerpo siempre ha sido una fuente de gasto, una inversión de tiempo, energía y dinero destinado a transformarlo y, como piensa Bourdieu, de *una forma legítima... maquillaje, vestimenta, dietética, cirugía estética, en suma, estrategias destinadas a hacerlo presentable o representable*⁹³. Transformar el cuerpo presentándolo socialmente es una medida que, según este autor, logra expresar de modo más adecuado el *ser profundo* o la *naturaleza* de la persona.

Hay una razón de la posición que ocupa la persona en el espacio social que se da mediante la comprobación de distancia existente entre el cuerpo real y el cuerpo *legítimo* por medio de una fase de manipulación basada en un conjunto de tratamientos aplicado al cuerpo, marcas cosméticas (peinados, bigote, patillas, etc.) o de vestimenta. Todo ello depende de la posición social y su *posición en el sistema de signos distintivos que esas marcas tienden a conformar*⁹⁴.

⁹³ Bourdieu, Pierre, "Notas provisionales sobre la percepción del cuerpo", en *Materiales de la sociología crítica*, A.A.V.V., ed. por Álvarez, Uría y Valera en Ediciones La Piqueta, Madrid, 1986, p. 183.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 185.

Bourdieu termina hablando de la *alienación* que sufren los cuerpos, percibidos o nombrados, lo que se podría decir también, *objetivados a través de la mirada y el discurso del otro*⁹⁵.

En el cuerpo observado es la mirada del otro la que propone un posible juicio de identidad, el enjuiciamiento basado en el logro de unas aptitudes que refuerzan una "cualidad" o "criterio" del yo. En definitiva, una legitimación que Bourdieu plantea que deriva de una necesidad de contextualización del cuerpo, de su integración en un entorno social. Somos en función de quienes nos ven o, como dice Cortés, *la imagen del cuerpo es la representación que el sujeto se hace de su cuerpo; la manera como a él se le aparece más o menos conscientemente a través de un contexto social y cultural, particularmente por su historia personal*⁹⁶.

En este caso se trata de modificar el aspecto, de alterar nuestra imagen por el deseo de ejercer una influencia en un supuesto observador, y de la búsqueda de dirigir su actitud controlando su visión acerca del otro a través de una modificación. La seducción es la mejor definición de este sistema de interpretación de la construcción de un yo modificado. Seducir es ofrecerse, pero buscando canalizar el criterio de valor acerca de ese yo. La ocultación entonces puede convertirse en una forma perfecta de seducción. Maquillarse, negar nuestro yo, puede

⁹⁵ *Ibidem*, p. 186.

generar una forma perfecta de seducción. También el gesto de maquillarse puede generar una actitud en el observador, porque la curiosidad que provoca la concentración de la mirada en ese acto de ocultamiento. La transformación está ligada a un acto estético basado en el maquillaje. Ya sabemos que maquillarse supone un acto de modificación, pero que no muestra la crudeza que supone la deformación o la mutilación, como veremos más adelante. La pintura de color se convierte en el material base de muchas fases de la seducción. Se trata de un blanco puro, de un rojo intenso, un verde vivo y finalmente un negro opaco y sobrehumano.

Cuando hablamos de la seducción hablamos de una *fisonomía propiamente social*⁹⁷, de una manifestación dentro de una forma global de presentarse a los otros en la peculiar relación que tiene que ver con la concordancia o discordancia entre cuerpo real y legítimo. El entorno social crea sus propios códigos de valoración fisonómica. Moralmente la idea del desnudo y el vestido han formado un poso de legitimidad del cuerpo.

Para ciertas culturas del Próximo Oriente (egipcios, babilonios, judíos...) el simple hecho de estar desvestido significa encontrarse en una condición envilecedora y

⁹⁶ G. Cortés, op. citada, p. 37.

vergonzosa, típica del cautiverio, la esclavitud, la prostitución, la demencia, la maldición y la iniquidad. La idea de que el hombre se hace hombre, y se distingue de los animales, cuando permanece vestido. Mario Perniola menciona la idea de un hombre al cual *la ropa confiere su identidad antropológica, social y religiosa; en una palabra: su ser*⁹⁸.

Totalmente opuesto a este criterio metafísico de las vestiduras estaría la desnudez, como una manifestación que se expresa en las artes e incluso se crea un ideal ético-estético en los juegos de las fiestas panhelénicas. El desnudo adquiere un valor ideal entre los griegos, dejando de ser la desnudez algo vergonzoso y pasa a adquirir un *significado paradigmático*⁹⁹.

Perniola se plantea una *estética del desnudamiento* y muestra un juicio de valor del que destaca que el sentido de la desnudez no es *el ser desnudo, sino el ser cuerpo, carne, materia*¹⁰⁰. Busca el origen de esta concepción en las bases del cristianismo. El sepulcro de Cristo resulta ser el de un hombre con el cuerpo desnudo, herido y martirizado por la cruz, pero que fundamentalmente es un espíritu en un cuerpo que finalmente resucita en carne y hueso.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 193.

⁹⁸ Perniola, Mario, "Más allá del velo, más allá de cuerpo" en *Fragmentos para la historia del cuerpo humano. II*. Madrid, ed. por Michel Feher, 1991, p. 237.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 238.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 238.

Nauman, en la pieza que estudiamos, nos ofrece la imagen de su cuerpo desnudo parcialmente, muestra un torso desnudo, pero esta desnudez se ve anulada cuando el artista viste su cuerpo con maquillaje de color hasta hacerlo desaparecer. El cuerpo es velado, su piel cubierta y el color extendido por todo su cuerpo hasta hacerlo opaco. Consciente de su desnudez, el posible pudor del artista no ofrece barreras a una posible intromisión por parte del espectador, sino que muestra su yo que se deshace y se oculta a sí mismo en un virtual reflejo en el espejo (igualmente virtual).

*La representación del cuerpo como un despojo*¹⁰¹ según Perniola es un fenómeno que se recupera en las artes en el s. XVI, donde se convierte el cuerpo en algo obsceno que no oculta los pecados y en concreto que lo proyecta hacia la imagen del pecado original en una sociedad cristiana que denigra la desnudez al estado más luctuoso en el que puede acabar el ser humano.

Nauman presenta su propia imagen como la de alguien que se maquilla ante un espejo. Puede que este acto tenga algo de púdico, y que a su vez sea una forma de pedir perdón. El sacrificio es verdadero cuando existe

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 258.

constatación de éste, la mirada asegura el valor del sacrificio. El ritual se hace verdadero cuando existe la mirada del otro, un yo ajeno, testigo de la culminación con el mundo y ante él. Constatación a través de la mirada, pero aquí no vemos sólo la mirada del otro, sino un espejo, otra mirada sugerida en un tipo de virtualización de la presencia física del objeto. Como Nauman se maquilla ante un espejo para él sólo existe el reflejo, sin embargo para el observador el espejo se convierte en un cristal transparente, como los usados en la sala de interrogatorios de las comisarias. En este caso la mirada del otro adquiere tintes de voyerismo, porque aunque no es consciente de que otro puede vigilarlo, al mismo tiempo su propio yo, su imagen reflejada, adquiere el valor de la mirada de otro.

Nauman mira su cuerpo, ese *objeto privilegiado que nos encontramos a cada instante, aunque el conocimiento que tenemos de él puede ser muy variable y se halla sujeto a ilusiones*¹⁰². Valéry entiende el cuerpo como *un altar que resulta para todo el mundo como el objeto más importante. Mi-cuerpo*¹⁰³. Pero solemos hablar del cuerpo como si se tratase de una cosa que no nos pertenece, por eso Valéry

¹⁰² Valéry, Paul, "Reflexiones simples sobre el cuerpo", en *Fragmentos para una historia del cuerpo*, p. 398.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 398.

añade que *para nosotros no es completamente una cosa, y nos pertenece un poco menos de lo que nosotros le pertenecemos a él*¹⁰⁴.

La mirada ante un espejo y ese reflejo que nos cuesta reconocer es un yo incompleto, tergiversado. Baudrillard hace referencia al mito de Narciso, al hombre que se enamora de su propio reflejo pensando que ha recuperado a su hermana gemela muerta, y se acostumbra a acudir a un manantial para consolar su pena con la imagen que le ofrece el agua su propio reflejo, hasta que toma conciencia de su autoengaño, pero aún mantiene la ilusión de que ese reflejo se parece a su hermana.

La autoseducción y su poder psicológico define, según Baudrillard, el mito de Narciso. Éste es un reflejo con *ausencia de profundidad, un abismo superficial, que sólo es seductor y vertiginosos para los demás en la medida en que cada uno es el primero en precipitarse en él*¹⁰⁵.

Es posible que Nauman en su pieza de *art-make-up* se haya precipitado en la seducción del reflejo, recreándose en la ilusión de esa imagen trastocada, invertida, donde proyectamos nuestras ilusiones como un profundo cauce donde nuestra psique busca confortarse del dolor, del sufrimiento y la pena. Es un acto catártico para el dolor, y deja fluir una búsqueda de lo ideal del mundo, de lo perdido o de lo deseado. Sin duda la mirada ante el espejo es un acto de

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 398.

¹⁰⁵ Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Madrid, ed. Cátedra, 1989, p. 68.

seducción que Baudrillard¹⁰⁶ apunta como carente de profundidad.

¹⁰⁶ Baudrillard se centra en la *autosedución* y sus *peripecias psicológicas* en referencia a este tipo de seducción narcisa. El autor francés habla de las mujeres y su cercanía a *este objeto oculto donde sepultan su cuerpo y su imagen*, lo que las acerca a los efectos de la seducción. Mientras que los hombres en cambio *tienen profundidad, pero no tienen secreto: de ahí su poder y su fragilidad*, en op. citada, p. 68.

2.5-Hombre sobrehumano. El sacrificio purificador y un nuevo yo que renace.

Sí, hombre sublime, un día serás bello y presentarás a tu propia belleza en el espejo, ¡y harás adoración en tu unidad! Porque éste es el secreto del alma: cuando el héroe ha abandonado el alma es cuando únicamente se aproxima, soñando... al superhombre¹⁰⁷.

Ya hemos hablado en el capítulo anterior de la seducción y del sacrificio como acto de ofrecerse al mundo, como ritual que se hace verdadero ante la mirada del otro. Pero el sacrificio se hace más turbador y profundo cuando evoca la muerte del espíritu.

El sacrificio del alma es el sacrificio del último estadio del yo. Lejos de plantearnos esa idea del superhombre de Nietzsche, sí que podemos hablar de lo sublime en el hombre en torno a la idea de sacrificio. Morir es morir para alcanzar un estado más elevado, un yo a otro nivel ontológico desligado de la carne. Es un estado

¹⁰⁷ Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Madrid, ed. EDAF, 1985, p. 132.

soñado, deseado, como en el caso de los sacrificios de la cultura azteca, cuyos ciudadanos esperaban el sacrificio con el deseo de que este acto supusiera un algo más elevado, una fase desconocida de pureza: *Hay quien dice que incluso los dioses envidian tal cuerpo, porque sólo los seres humanos están capacitados para seguir el camino de la salvación -o liberación- del ciclo interminable de reencarnaciones, si bien es cierto que pocos lo andan hasta el final*¹⁰⁸. Parry describe de esta manera el sacrificio que el hombre hace de su cuerpo, de su yo, algo que los dioses pueden desear ya que su verdadero valor está en el sacrificio. También menciona Parry la figura del asceta, que es capaz de *transformarse, purificarse e incluso perfeccionarse*¹⁰⁹.

¿Es el de Nauman un acto purificador? ¿pretende lograr un estado de perfección? ¿es su pieza un sacrificio que busca alcanzar un estado más elevado, carente de mundanidad? Elimina para ello el cuerpo, la identidad, modificándolo y alterándolo y negándolo para que después pueda renacer. El carácter aparentemente destructivo de la obra de Nauman alcanzaría de esta manera tintes opuestos.

Se trata de un ritual de purificación. En los rituales de algunas fiestas hebreas o católicas el hombre busca acercarse a Dios a través de un acto de constricción,

¹⁰⁸ Parry, Jonathan, "El fin del cuerpo", en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, p. 497.

limpiando su cuerpo, dejando de comer (o la ingestión de ciertos alimentos y en determinados momentos). Limpiar el cuerpo significa eliminar su contaminación en la idea de que Dios sólo es accesible para los espíritus puros.

Purificar es quitar algo, lo que es extraño, dejando en el ser la perfección que debe tener según su calidad. El *puro* es un hombre íntegro, sin elementos contaminados. El interior ha de estar limpio. En el Cristianismo ingerir el cuerpo de Cristo (metáfora de pureza) supone un método de purificación.

Frente al acto purificador surge el pecado. El cuerpo es ese receptáculo de impurezas, carne contaminada, oscurecida por el mal, acogida de pecado. El hombre peca desde el cuerpo y para el cuerpo. Como por ejemplo el pecado de la gula o los oscuros deseos que derivan directamente del cuerpo como son los deseos sexuales. De todos los deseos, el sexual es posiblemente el más íntimo. El placer sexual se convierte en una fuerza considerada en muchos casos como negativa y, como defiende Foucault, reveladora de nuestra fragilidad ante el mundo:

El placer sexual como sustancia ética sigue siendo del orden de la fuerza contra la que hay que luchar y sobre todo la cual el sujeto debe asegurar su dominio, pero en este juego de violencia, del exceso, de la rebeldía, se pone cada vez más preferiblemente el acento de la debilidad del individuo, de la fragilidad, en la necesidad en que se

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 502.

encuentra de huir, de escapar, de protegerse y mantenerse al abrigo¹¹⁰.

El individualismo del onanista, que proyecta en sí mismo los deseos irrefrenables, está vinculado al canal egocéntrico que permite proyectar en uno mismo un deseo, generalmente ligado a un posible referente exterior, a otro. Foucault cita de entre otros al onanista como una especie de *anormal* o monstruo banal, uno de esos incorregibles que surgieron en los márgenes de las técnicas modernas de *adiestramiento*. El onanista adquiere, según Foucault, una relación especial en las *conexiones entre sexualidad y la organización familiar*¹¹¹ en torno al individuo. La proyección del onanista en uno mismo causa un estupor especial en la sociedad y en concreto en el conjunto de la familia; su asociación a la enfermedad hace directa también su asociación a los hombres que proyectan desde la infancia su inicio de la sexualidad en sí mismos. Y de ese niño, como dice Foucault, *surge el cuerpo sexual del niño*¹¹² que luego pervive en el adulto.

Purificarse es también, en todo caso, un acto íntimo. Proyectarse en sí mismo, como el onanista, aleja del mundo, hace que uno se oculte de él para poder ejercer su acto. En ambos casos existe una liberación. El purificado busca un acercamiento a Dios, el onanista varón pretende liberarse

¹¹⁰ Foucault, Michael, *Historia de la sexualidad*, Madrid, ed. S. XXI, 1987, p. 67.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 86.

¹¹² *Ibidem*, p. 86.

de ese impulso sexual mediante la eyaculación, que es una catarsis, y que tanto en el puro como en el onanista puede provocar ese estado de gracia, de ataraxia, una muerte súbita y, en definitiva, un estado sublime.

De nuevo regresamos a la idea de la muerte que supone la vida en el sacrificio, algo a lo que Christian Duverger niega su carácter *paradójico*¹¹³. La muerte supone una liberación de energía, pero ésta puede perderse. Su hipótesis es la de que una muerte natural que libera una energía que se pierde en la tierra, dejando de ser útil, mientras que la muerte en el sacrificio es una muerte ordenada, ritualizada, que genera una energía para la vida.

El sacrificio purificador supone el renacimiento recargado de energía y la aparición de un yo fuerte, recuperado, más sublime. La purificación ha dado resultado en la medida en que esta energía no se pierde a través de la muerte en el sacrificio. Es renacer de la oscuridad, cerrar los ojos y dar un paso hacia un nuevo ser, tras la opacidad enclaustrante del negro, es acabar una existencia para dejar paso a un nuevo yo que ya reclama su apariencia.

¹¹³ Duverger, Christian, "El sentido del sacrificio", en *Fragmentos para la historia del cuerpo humano III*, p. 367: *El sacrificio aparece a primera vista como algo paradójico. Sin embargo, no deja de ser coherente. La muerte libera necesariamente un excedente de energía vital, pero en los casos de muerte natural, esta energía se dispersa en las profundidades de la tierra, haciendo imposible su aprovechamiento para la sociedad de los vivos. Hay que encontrar, por tanto, la forma de frenar su evasión en el momento de la muerte, captar y reciclar sus cualidades dinámicas. Como el proceso de la muerte natural produce una liberación de energía, si se impide que la vida llega a su término natural, se evitaría al mismo tiempo la disipación inexorable que conlleva. Por tanto, resulta necesario organizar la administración de la muerte, en ordenar a la posible recuperación de las fuerzas vitales. En consecuencia, el homicidio ritual acabará siendo una forma de provisión de energía.*

Diez minutos de sacrificio, cuatro colores que se mezclan cubriendo el cuerpo que cada vez se hace más opaco hasta morir. La desnudez de Nauman puede convertirse en una ofrenda para ese sacrificio: el ritual no ha de tener artificios, el cuerpo ha de aparecer limpio, sin detalles que trivialicen el acto. No hay vestido, marcas, sólo el gesto: la pintura que fluye por el cuerpo que lo cubre por completo.

Nuestra mirada es testigo del renacer de es nuevo hombre, pero no obstante, primero, antes de ese renacer, hay que morir. Como dice Jonathan Parry, lo principal es el sacrificio, la acción en sí. La consecución no es tan importante, ya que incluso los dioses, en su estado divino, sublime, admiran a ese hombre capaz del sacrificio, algo que es propio de humanos. Y como humano, Nauman nos muestra su cuerpo, que de forma ritual es sacrificado. Muere para sí mismo o para nosotros (o ambas cosas), y somos testigos del viaje de un héroe que se sublima, posiblemente consciente de la necesidad de huir de un mundo violento, del caos. Todo ello es protagonista en la obra de Nauman a lo largo de su trayectoria artística.

Nauman hace gala de su disposición, y se podría decir *contra mundum*, y nos propone un ritual como vía de escape. Como forma directa de enfrentarse a este mundo estará dispuesto a morir, a sacrificarse, y de esa manera hará

frente a la degeneración que en nosotros, en nuestro propio
yo provoca la brutal y oscura convivencia con el mundo.

3-EL MONSTRUO

(MARTIN KIPPENBERGER, *DIÁLOGO CON LA*
JUVENTUD, 1981)

3.1-La mirada del hombre deforme. Martin Kippenberger (*Diálogo con la juventud*).

Se metió donde no debía y después tuvo que ser llevado al hospital: su rostro magullado e hinchado por los golpes de una pelea era un doloroso y brutal espectáculo que el artista alemán, Martin Kippenberger (Dortmund, 1953) decidió inmortalizar en una fotografía.

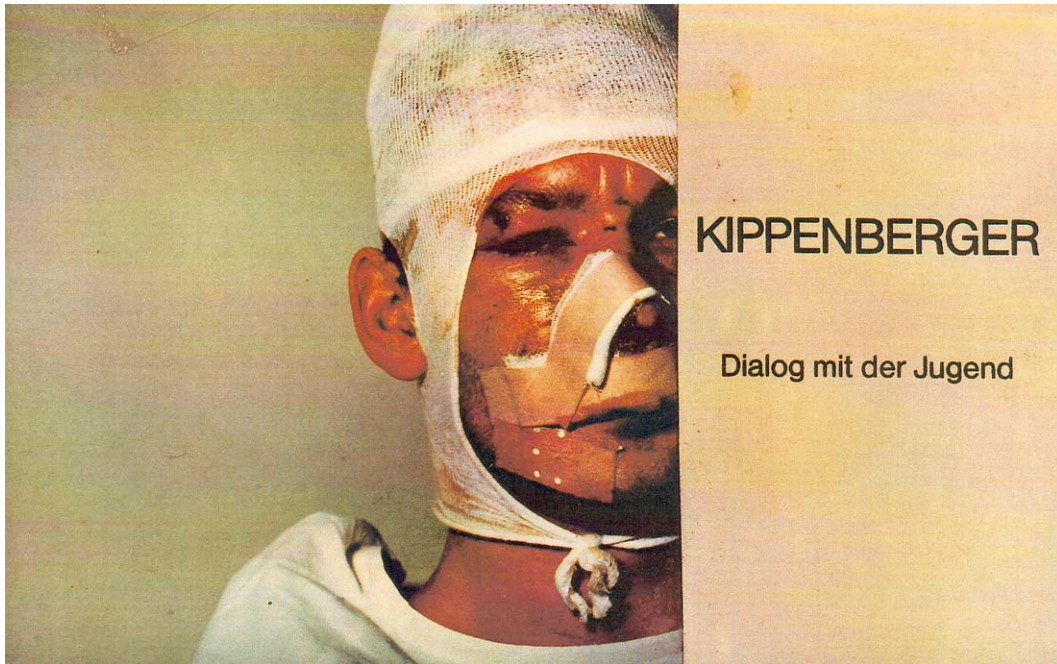
Con esa idea de mostrar al mundo el dolor por la pérdida de su belleza, con ironía y dolorosa acidez, se presentó a sí mismo en una fotografía con la cara vendada, el rostro magullado y ofreciendo una mirada acerca de sus heridas. Al lado de la foto colocó su nombre y un texto a modo de cartel publicitario en el que decía. *Dialog mit der jugend (Diálogo con la juventud)*, 1981.

Se trataba de una imagen dura e incluso ridícula, el artista mostraba su desgracia y una alusión irónica y directa a la pérdida de la juventud, de una belleza juvenil trastocada por un percance que logró atentar contra ese mito de la "juventud eterna".

Kippenberger, como dice Klaus Honnef, es un artista que juega con las imágenes falsas ligadas a los papeles que adopta, buscando desenmascarar la apariencia falsa que envuelve la existencia humana como una niebla engañosa e impenetrable¹¹⁴. Kippenberger es el mito del artista alborotado, que proyecta su mirada en un mundo absurdo, en esa realidad lógica que a veces produce hilaridad y a la vez refleja lo más disparatado de nuestra propia existencia. También apunta Honnef que es ese artista de mirada torva que hizo su propia autocalificación en un periódico de Hamburgo, utilizando los términos de derrochador, animador, intérprete de sí mismo, fanfarrón, líder y representante¹¹⁵. En definitiva, se trata de un artista que se enfrenta a la realidad, adaptándose a ella y que se enfrenta al mundo haciendo uso de sus instrumentos estéticos. En *Diálogo con la juventud* nos acerca a un autorretrato monstruoso. Es el resultado de una cruda realidad que ha dejado mella en su cuerpo, en su rostro, y el evento, por lo visto, requirió un homenaje: el del monstruo que nace y el de la muerte de una juventud que ha sucumbido ante la dura realidad.

¹¹⁴ Honnef, Klaus, *Arte Contemporáneo*, Colonia, ed. Benedikt Taschen, 1993, p. 128.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 128.



10-Martin Kippenberger: *Diálogo con la juventud* (*Dialog mit der Jugend*), 1981. El artista se autorretrata tras haberse metido en una pelea. Esto supone el nacimiento de un nuevo ser: el monstruo.

3.2-Alma torturada, su oscura máscara.

Klauss Honnef dice de Kippenberger que posee la carencia de *vanidad del narcisista y de la irresponsabilidad del hedonista -aunque le guste comportarse como tal-*¹¹⁶. El horror al que hace alusión el artista no tiene intención alguna de acercarnos a un estado de gracia de uno mismo ante el mundo, ese culto de sí que los griegos defienden como forma de prosperar en la vida. Aquí, en *Diálogo con la juventud*, el artista propone una respuesta brutal. La mirada del autor se hace torva, como dice Honnef, y de esta manera se pierde como una mirada oculta por los ojos hinchados, magullados y entre unas vendas que cubren parte del rostro. Es una mirada tediosa, de momia, exenta de vida, embalsamada y oscurecida por las heridas. Se oculta a pesar de la frontalidad de la pose. La mirada se dirige a un espectador que permanece estupefacto, seducido a su vez por el horror de ese rostro, y más que de ese rostro, de la máscara horrenda que lo cubre, de mirada casi humana que parece implorar ayuda tras el sudario de la deformidad.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 128.

Al lado de la foto un texto habla de una juventud, de un diálogo con una juventud que se ha perdido, que ha quedado roto y ha desaparecido dando paso a la muerte del rostro, que es en sí la muerte del hombre. Un hombre que se ha visto abocado a ocultarse forzosamente tras una máscara improvisada.

Se ha creada un no-muerto, un hombre poseído que ha tratado su *impulso de locura*, del que habla Sami-Ali¹¹⁷. Tras perder su rostro como consecuencia de una pelea se convierte en un ser deforme que pierde su propia conciencia en su representación, en una deformidad que ha trastocado las virtudes de un yo estructurado en unos rasgos de identidad. El culto a la belleza y a la juventud narcisista se han trastocado tras el encontronazo con la cruda realidad, la cual atenta contra ese yo virtuoso, bello y aparentemente eterno.

Ha surgido la máscara, un nuevo yo, deforme y sin integridad, pero a la vez adquiere un cierto grado sobrenatural, acercándose a la propia idea de muerte. Remite a las máscaras funerarias, mortuorias, que cumplen la función de proteger la imagen (alma) del muerto y mantenerlo aún presente (representado) en los funerales.

¹¹⁷ Sami-Ali, M., *Cuerpo Real, Cuerpo Imaginario (Para una epistemología psicoanalítica)*. Guanajuato (México). Ed. Paidós, 1989, pp. 15-16: *impulso de locura que consiste en no reconocerse a sí mismo, temor que se remonta a la primera infancia, de perder la forma humana en virtud de la posesión, para convertirse en un animal embrujado.*

Kippenberger reflexiona acerca de su muerte, y nos muestra esa máscara resultado del crimen, resto y consecuencia de la agresión a su yo. Lo que queda es una máscara de muerte, una herida abierta que el artista decide ofrecer al mundo.

Miguel Morey¹¹⁸ cuestiona la frecuencia con la que el rostro humano se representa de modo frontal, en los casos de figuras durmientes, ebrias, y otros en estado paroxístico, agonizante o muerto. Morey hace alusión a Gorgo, la Medusa, que era la mayor de las hermanas Greas y tenía serpientes en lugar de cabellos. Su rostro era deforme y sus ojos despedían chispas. El poder de su mirada llegaba al punto de inmovilizar a quien osara enfrentarla. Perseo recibió el encargo de dar muerte a la Medusa y, para lograrlo, se sirvió del escudo de Atenea, evitando así su mirada mortal. De esta manera, con la re-flexión del escudo que actuó como espejo, adormeció a Gorgo y la decapitó. La belleza de Gorgo, con su hermosa cabellera, había provocado los celos de Atenea, la cual la transformó en monstruo, pero precisamente su poder estaba en aquello que un tiempo fue bello: su pelo, su mirada, que paralizaba mediante una fascinación terrible.

La máscara, como defiende Morey, se convierte en un instrumento de poder y de prestigio terrible tal como luego queda señalado en la leyenda. Existe un poder para

¹¹⁸ Cfr. Morey, Miguel, op. citada, p. 22.

atravesar con la mirada al espectador, mientras que el portador de la máscara queda inmune y escondido tras ella.

Kippenberger puede estar aprovechando que su yo ha quedado oculto para tratar de dirigir su poder, para influenciar en el espectador y provocar la sensación de muerte, al igual que Gorgo hizo uso del poder paralizante de su mirada. La belleza trastocada de Kippenberger es la belleza de Gorgo mutada en deformidades y aborrecibles serpientes que son ahora su cabello, así como el poder de provocar la muerte (o la visión de la muerte) con la mirada. No hay sosiego para el espectador que se encuentra ante Gorgo como no lo hay tampoco para el que se encuentra ante *Diálogo con la juventud*. La muerte del espectador, su parálisis, en este caso está en la descarnada presencia del monstruo, en la que resulta inevitable acudir a la razón del destino humano, el de todos nosotros. Es el devenir de una fuerza que se hace de inevitable presencia en una imagen que muestra la máscara que produce la muerte, una imagen de ese ser deforme en el que todos podemos convertirnos tras la muerte. Estamos ante la faceta de lo sublime, la más escatológica, y que supone el devenir: la inevitable degeneración de nuestro cuerpo, de nuestro yo, al aparecer la muerte.

La máscara como "escudo" que protege, pero también oculta las debilidades y la locura, es una idea que M^a

Isabel Tena¹¹⁹ defiende acerca de un tipo de máscaras capaz de evitar la mirada hacia esa faceta oscura, tediosa de nuestra persona. Pero, ¿es eso lo que Kippenberger desea? ¿busca ocultar su locura, su debilidad o todo lo contrario? Sería mejor decir en este caso que el azar ha provocado un fenómeno a la inversa, ha hecho aflorar un horror oculto que el artista no ha tratado de evitar e impedirnos la mirada. Una máscara a la inversa, que resulta de un deseo de dejar estar lo que ha aflorado y dejarlo fuera. Una muerte interna que se ha explicitado: una locura que surge abiertamente en forma de máscara. Según Walter Morgenthaler, la enfermedad tiene el poder de *destruir las fuerzas inhibitorias de la personalidad y favorecer la eclosión de fuerzas expresivas habitualmente rechazadas*¹²⁰. Somos testigos de un fenómeno de explicitación de un estado de locura, del afloramiento de un estado anímico o psíquico que se hace patente en la fisonomía de un rostro torturado. El tópico que ve en el rostro el espejo del alma ahora ve la amenaza de la muerte y la huella de la enfermedad que ha provocado una "nueva identidad" en un ser deshumanizado por esa enfermedad interior que transforma su cuerpo, deformándolo, profanando la belleza del hombre sano.

Susan Sontag¹²¹ dice que normalmente las personas hablamos de algo que está "enfermo" para referirnos a lo

¹¹⁹ Tena, M^a Isabel, op. citada, p. 7.

¹²⁰ Según apunta G. Cortés en op. citada, o. 115.

¹²¹ Sontag, Susan, op. citada, p. 61

que es repugnante o feo. Las enfermedades deformantes provocan la *anonadación y aniquilamiento de la conciencia*¹²². El yo enfermo muere para dar paso a un yo feo, que es un reflejo de ese ser humano poseído por la máscara, y muestra más que oculta ese poder sustancial de la máscara para reforzar la comunicación.

Kippenberger nos habla, y para ello ha aprovechado las circunstancias para iniciar un diálogo sincero, explícito, duro y directo: entra en juego la dualidad de la máscara, de su poder, tanto para ocultar la identidad o, como dice Tena, para abrir una puerta libre a esos *modos o maneras internas escondidas que todos llevamos dentro y que no nos atrevemos a dar a conocer en circunstancias normales, dominados y dirigidos como estamos en esta sociedad por rígidos y antinaturales formas de comportamiento*¹²³. Es una puerta abierta que rompe con toda norma social del cómo ha de mostrarse uno ante el mundo. El rostro del delito, sólo factible en los retratos de la morgue o de los delincuentes que son fichados por la policía.

En 1964 el artista norteamericano Andy Warhol (1928, 1987) realizó una serie de retratos que denominó *Los trece hombres más buscados*. La conforman fotografías policiales del F.B.I. sacadas del archivo criminal, son fotos de delincuentes tomadas al ser ingresados en prisión

¹²² *Ibidem*, p. 68.

preventiva. En cada caso se trata de una vista de perfil y otra de frente. Están agrupadas en carteles que se muestran en las oficinas de correos y comisarías para incitar a la denuncia de los retratados. Warhol había recibido, con motivo de la Exposición Universal de Nueva York de 1964, un encargo del arquitecto Philip Johnson para diseñar un gran mural en su Pabellón *New Yorker State*. Para ello empleó viejas fotografías policiales de trece criminales buscados. Era un mural de 36 m² en el exterior del pabellón. Estas imágenes causaron una gran indignación¹²⁴, y Warhol decidió recubrir los cuadros con pintura plateada.

Las imágenes forman parte de la llamada "serie muerte" de Warhol. En ellas la muerte está presente, como sus retratos de famosos muertos o de personas que nunca nadie había oído hablar de ellas, como una chica que se arrojó del *Empire State Building* o las mujeres que murieron al comer atún contaminado u otras que fallecieron en accidentes de tráfico. *Pensé que quizá a todas esas personas les gustaría que pensarán una vez en ellas, gente que normalmente no lo hubiera hecho*¹²⁵, decía Warhol. En el caso de los trece hombres más buscados Warhol baraja la idea de que un delincuente también puede disfrutar en los EE.UU. de un reconocimiento, siempre y cuando tenga éxito como el caso de Al Capone, quien fue en vida un de los

¹²³ Tena, M^a Isabel, op. citada, p. 7.

¹²⁴ Cfr. Honnef, Klaus, *Warhol*, Colonia, ed. Benedickt Taschen, 1988. El autor hace referencia a cómo el propio gobernador, Nelson Rockefeller, se movilizó ante las imágenes. La mayoría de los hombres buscados eran de origen italiano y, además, muchos de ellos ya no eran perseguidos. El gobierno del estado *temía la discriminación óptica de todo un grupo étnico*, p. 63.

hombres más populares de su ciudad natal. *Los trece hombres más buscados* otorgaba a esa típica imagen oficial el rango de obra de arte, pero a su vez mostraba algo que el mundo no desea reconocer como parte de su mundo, son imágenes funcionales planteadas para ser vistas de refilón, no en una muestra de arte.

Son los rostros de unos personajes que son delincuentes, algunos magullados (como el rostro de Kippenberger) debido al trato policial. Son rostros a veces deformes, imágenes identificativas donde se muestran los detalles del rostro de un personaje que se dedica a delinquir, alguien que ha transgredido las normas sociales.

En una de las imágenes uno de los delincuentes muestra un rostro que se había deformado como consecuencia de los golpes y eso le hace adquirir el carácter de máscara. La parte derecha aparece más deforme que la izquierda, como si una parte del rostro reflejara la muerte mientras la otra permanece intacta.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 62.



11-Andy Warhol: *Most wanted men n° 2*. John Víctor G. Serigrafía/tela, 1964. El rostro se deforma, es la virtud de la muerte vista en el rostro.

La belleza es frágil, el rostro sereno puede trastocarse de inmediato en el rostro de la muerte. Nuestra imagen (identidad) puede sufrir una agresión, y en el caso de aquel rostro deformado en su parte derecha, de la obra de Warhol, permite reflejar las dos caras de la moneda en el mismo rostro. Se trata de mantener la identidad frente al cambio, como una especie de doble yo, circunstancial, ante la inevitable imposibilidad de ocultar esa máscara deforme, ya que el tiempo de la curación todavía no ha finalizado. Lo mismo hace Kippenberger en *Diálogo con la juventud*. Aquí no da posibilidades a su curación, sino que decide mostrarse a sí mismo en su enfermedad y hacernos testigos de ésta. Nos involucra en su diálogo de muerte y enfermedad. La máscara se convierte de esta manera en la marca del delito, el símbolo del pecado de la existencia: *yo existo para morir*, parece decirnos Kippenberger. Su

sacrificio consiste en mostrarse de forma inversa a lo que hacía Nauman en su autorretrato *make-up*, él no se oculta bajo una capa de maquillaje cada vez más opaco, sino que explícitamente se revela a sí mismo, se abre al mundo de forma descarada. El ritual está aquí ya ante la muerte y la enfermedad. Un hombre que ha perdido su juventud en un desastre que ha aniquilado la belleza y la vida de su rostro, así mi muerte "es vuestra", parece decirnos Martin Kippenberger.

En la cultura hindú existe el precepto de que el cuerpo entero y perfecto es señal del estado moral de la persona y condición necesaria para hacer ofrendas a los dioses y a los antepasados. Los hombres con defectos, tuertos o jorobados no tienen derecho a hacer el "trabajo de los dioses". La deformidad física impide que los brahmanes puedan participar en el banquete que celebran sus allegados a los tres días de la muerte de alguien, y nadie con una herida abierta puede presidir un funeral. Incluso en el sacrificio de los animales, el cuerpo de las víctimas no ha de tener ningún defecto y es pecado adorar imágenes o estatuas rotas o agrietadas. La predilección por los actos violentos encaminados a desfigurar a los enemigos es un ejemplo más, y parte de una cultura que valora la perfección física y determina sus relaciones sociales así como su posible relación con los dioses.

Paul Virilio distingue la existencia de tres cuerpos ligados entre sí de forma indiscutible: por un lado, el *cuerpo territorial* (el del planeta y la ecología), un *cuerpo social* y finalmente el *cuerpo animal* o *humano*. Este autor defiende una necesidad de *recolocarse con relación al cuerpo*, y de hacerlo con relación a otro, pero también con relación a la tierra, es decir, al mundo propio: *No hay cuerpo propio sin mundo propio, sin situación. El cuerpo propio está situado con relación al otro, a la mujer, al amigo, al enemigo...*¹²⁶

La imagen pública, nuestro cuerpo social, genera un misterio del cuerpo susceptible a valoraciones morales o criterios de valor que nos definen dentro de este contexto social.

Kippemberger muestra las heridas, deforma el yo social, transgrede cualquier criterio de virtud social. Su "máscara" aporta una imagen de lo oculto, de aquello que el hombre trata de eliminar de la visión de su yo interior: la visión del monstruo. El artista, en este caso revela el monstruo, ese ser deforme, antisocial en esencia, que ante el mundo crea la ofensa de dejar ver su alma torturada.

¹²⁶ Virilio, Paul, *El cibermundo, la política de lo peor. Entrevista con Philippe Petit*, Madrid, ed. Cátedra, S.A., 1997, p. 46.

3.3-La imagen del monstruo y su sacrificio.

La escritora Mary W. Shelley (1797-1851) escribió lo siguiente:

Me quedé inmóvil, mirándolo fijamente: no había duda. Un relámpago lo iluminó y me descubrió sus rasgos con claridad. La gigantesca estatua y su aspecto deformado, más horrendo que nada de lo que existe en la humanidad, me demostraron de inmediato que era el engendro, el repulsivo demonio al que había dotado de vida¹²⁷.

Se trata de la descripción que hace el doctor Frankenstein de su monstruo recién creado. En la novela de Shelley, el monstruo se hace infame desde este primer instante en el que se aparece y es rechazado por su creador. Su angustia se inicia de esta manera y es una existencia agónica que durará hasta su muerte.

La iniciativa del monstruo será la del crimen, su propia condición de monstruo le conduce directamente a su condición de criminal, pero la evolución en criminal: *cuanto más aprendía, más cuenta me daba de mi lamentable inadaptación*¹²⁸. Sus consecuencias se convierten en su peor enemigo y, es en ese momento cuando decide torturar a su

¹²⁷ Shelly, Mary, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid, ed. Anaya, 2000, p. 68.

creador, el doctor Frankenstein, para hacerlo partícipe de su angustia.

En la novela de Shelley la muerte de uno pasa por ser la muerte del otro. El creado, la criatura, obliga a su creador a compartir su muerte: el creador se hace esclavo de su criatura¹²⁹ y ambos acabarán compartiendo un destino que los une. La tragedia se hace irreversible, la unión de ambos, creador y criatura se convierten en un mismo individuo (el hombre y su oscuro reflejo).

La desgracia de uno puede convertirse en el desprecio de otros. Los hombres odian a los desgraciados, a los infelices, dice el monstruo de Frankenstein, pero el peor de los desprecios es el que siente el creador por su criatura y, ante eso, sólo la muerte de uno de los dos puede romper la unión que se crea entre ambos:

Todos los hombres odian a los desgraciados. ¡Cuánto, pues, se me debe odiar a mí, que soy el más infeliz de los seres vivientes! Sin embargo, vos, creador mío, me detestáis y me despreciáis, a mí, vuestra criatura, a quien estáis unido por los lazos que sólo la aniquilación de uno de nosotros romperá¹³⁰.

Michel Foucault opina que en el monstruo se combinan a la vez lo imposible y lo prohibido, hasta la concreción de esa noción de "individuo peligroso", un individuo a corregir, ese *monstruo banal y desdibujado del siglo XIX*¹³¹. Era práctica frecuente en el s. XVII encerrar y apalear a

¹²⁸ *Ibidem*, p. 147.

¹²⁹ *Ibidem*: *Pero durante todo el tiempo que fui esclavo de mi criatura, siempre me dejé guiar por los impulsos del momento; y en ese instante tenía la seguridad de que me perseguiría*, p. 175.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 111.

los "monstruos" para corregirlos, provocar su arrepentimiento y despertar en ellos buenos sentimientos. El monstruo era rechazado al mismo nivel que un delincuente. Ser deforme anulaba la condición del hombre cívico, y pasaba a ser directamente un ser asocial, portador de un delito otorgado por su propia condición. Los tribunales planteaban al médico la cuestión primordial, un sinsentido que establecía la cuestión de si era o no peligroso determinado individuo. Esto está en contradicción con el Derecho Penal, que se basa únicamente en la condena de los actos. Es un modo de entender la naturaleza de la enfermedad unida a la infracción.

El monstruo ha de ser consciente de su condición y está obligado a aceptar la necesidad de demostrar su buena disposición para poder disfrutar de una tradición social.

Diálogo con la juventud podría ser un ejemplo del monstruo que implora ser aceptado en su condición. "Soy un monstruo, sufro un castigo, soy víctima de mi propia condición", parece decirnos el autor. Es la dualidad de un doctor Frankenstein que se proyecta en el monstruo, su oscura condición, como si el mal se reflejara en su creación. Igual vemos en Kippenberger su conversión en monstruo al haber transgredido las normas sociales en una pelea. Pelea que fue la causa de la creación de un nuevo ser. La imagen del criminal-monstruo en una imagen frontal

¹³¹ Foucault, Michael, *La vida de los hombres infames*, Madrid, ed. La Piqueta, 1990, p. 86.

(como las de archivo policial) que muestra sin tapujos la huella de la deformidad, la cara del monstruo, parece decirnos que en cualquier momento puede surgir un monstruo en nosotros mismos, y puede hacer que con el monstruo, mi condición resulta ahora repulsiva y anti-social.

¿Se ha condenado Kippenberger a vivir la condición del monstruo o pretende aprovechar esa condición para ofrecer su otra cara? El monstruo de Frankenstein acosa a su creador, a su propio reflejo, como quizá también exprese Kippenberger en su obra al mostrar el vínculo de la conducta antisocial de la pelea y el castigo de su transformación en "monstruo".

Ese hombre apenas parecía humano, casi estoy por decir que es un hombre de las cavernas..., o es la simple irradiación de un alma caída que transpira su envoltura de barro. Y si es esto último, ¡por qué mi pobre amigo Henry Jekyll! Si alguna vez he podido leer la firma de Satanás en un rostro, ha sido en el de su nuevo amigo¹³².

Es la máscara de Satanás, la de un hombre que sufre una transformación sin la mínima intención de conciliarse con el mundo, algo parecido a lo que le ocurre al monstruo de Frankenstein. En la novela de Stevenson el protagonista también sufre una transformación angustiosa de su cuerpo y de su personalidad, en este caso es por medio de una pócima que origina la dualidad en el hombre. Jekyll defiende la existencia de un hombre que no es verdaderamente uno, sino dos, como dos naturalezas que por separado conforman un

solo yo, pero que juntas comparten un mismo cuerpo. Es la idea de un hombre que se puede completar en una doble identidad, apoyarse en su hermano, aquel que comparte un mismo yo. Se trata de dos yo que se complementan mutuamente en las buenas obras, evitando las desgracias y penitencias en la idea de ese *intachable hermano* que pretende lograr el Dr. Jekyll.

El resultado es un ser antagónico. La pócima revela el lado oscuro de un subconsciente que oculta los males, la carcasa se rompe y surge mr. Hyde, un ser deforme, vicioso, que es la parte maligna de la naturaleza del doctor. *Era algo humano y natural. Tenía ante mis ojos una imagen real del espíritu, imperfecta y dividida que, por costumbre, llamaba mía*¹³³, explica Jekyll en su confesión.

El monstruo derriba la pirámide de buenas voluntades de un creador que busca reflejarse en un nuevo yo más perfecto, complementario y, por así decirlo, que lo haga más virtuoso ante el mundo, ante el conjunto de personas. El perjuicio está en la imposibilidad de la mejora porque en realidad sólo lo peor puede surgir de esa voluntad de duplicación. Inevitablemente aparece el monstruo, el mal que se abre paso por cualquier resquicio.

¹³² Stevenson, Robert L., *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Madrid, ed. Anaya, 2001, p. 27.

¹³³ *Ibidem*, p. 85.

Kippenberger hace de Hyde el protagonista de su voluntad de comunicar su desgracia al mundo, no lo oculta, como trata de hacerlo Jekyll, sino que expone este nuevo ser que ha surgido casualmente renovando una identidad que ha quedado temporalmente sometida al caos. Este nuevo yo de *Diálogo con la juventud* es un Hyde que se revela como uno sólo, que deja de lado definitivamente a su otro yo, Jekyll, tal como ocurre en la novela de Stevenson, y se convierte en la única y verdadera identidad. La máscara de Jekyll es la máscara de un Kippenberger que sufre el suplico de Hyde, del monstruo. La pócima, o en el caso de Kippenberger la pelea callejera, se convierte en el instrumento de renovación de un yo que convive con monstruos ocultos que luego reaparecerán.

Es la necesidad de revestir la verdad, de ocultar nuestras miserias. El monstruo de Hyde, consciente de su delito, se oculta en las oscuridades de la casa y huye de los criados, pero también se oculta mintiendo a los amigos. El monstruo de Frankenstein huye a las montañas reanudando su búsqueda de la felicidad. El monstruo huye de las miradas, de la incomprensión que le convierte, por lo tanto, en un incomprendido y un mártir. Sufrir la reacción del mundo ante su delito que simplemente es evocado por la condición de su ser aquello que todos deseamos evitar: acabar siendo un monstruo.

La muerte siempre está cercana al monstruo, pero ¿dónde si no en la muerte puedo hallar mi reposo?¹³⁴, dice el monstruo de Frankenstein a éste. Su liberación está en anular ese yo rechazado, que es un yo torturado a pesar de sus deseos de vivir. No recibe comprensión ni compasión de los demás. Sólo Hyde es capaz de plantearse la vida sin su *alter ego*, el Dr. Jekyll, escudándose en la eficacia de la mentira.

Pero siempre le queda la imagen del monstruo, éste ante su propio reflejo. Jekyll se mira en el espejo y se encuentra ante un nuevo yo que cuesta reconocer, pero que se ve obligado a aceptar. El monstruo de Frankenstein observa su reflejo en el agua. Su apariencia en este reflejo es el primer contacto que tiene con la imagen de su yo; tras el momento de estar cerca de su creador y ser rechazado por éste, es ahora cuando reconoce su crimen, su identidad monstruosa.

En la obra titulada *Liquid Views (aspecto líquido)*, realizada por Monika Fleischmann, Wolfgang Strauss y Christian A. Bohn en 1993 para el *Art media Museum* de la ciudad alemana de Karlsruhe vemos una instalación interactiva que consta de un monitor y de una gran pantalla. El espectador, al acercarse al monitor, es grabado por una cámara, la cual, mediante un programa, combina la imagen del espectador con el efecto artificial

¹³⁴ Shelly, Mary, op. citada, p. 257.

del movimiento del agua, proyectando la nueva imagen en una gran pantalla. El resultado es una versión artificial, simulada, de un estanque como aquel que reveló su rostro al monstruo de Frankenstein, pero también como aquel en el cual se vio Narciso y no reconoció su rostro, sino que confundió la imagen del estanque con la de su hermana.



12-*Liquid views*, 1993. Instalación donde el espectador ve como la imagen de su rostro es manipulada imitando el efecto natural del movimiento del agua en un estanque.

Como el espejo deformador de una feria o el agua de un estanque, se puede evocar la muerte de un hombre y descubrir nuestro deseo subconsciente de añoranza y búsqueda de lo imposible. Pero siempre, tras abandonar la imagen reflejada, se regresa a la "normalidad". El espectador de *Liquid Views* que ve su reflejo deformado por la artificialidad virtual, mientras que aquí es la

naturaleza la que deforma en un juego de rareza curiosa, por eso el resultado "monstruoso" es bien distinto, no existe distorsión del espejo sino que el monstruo ve reflejado la verdad, no hay alteración de la imagen. La mutación es irreversible y no desaparece cuando éste se aleja del estanque.

En el monstruo la muerte se hace tan tangible como la propia angustia de vivir, la muerte se refleja en su rostro. No existe analogía posible con la virtud del hombre sano. La transgresión de un individuo tiene su castigo y su efecto en el cuerpo sano, del mismo modo en que la sífilis era la consecuencia de los actos licenciosos del individuo. Todo ello tiene su eco en la sociedad. Susan Sontag¹³⁵ habla del castigo del enfermo y la asociación que el entorno social hace entre enfermedad y pecado. Así ocurre en los castigos del Dr. Jekyll o el del Dr. Frankenstein, que han transgredido la propia naturaleza de las cosas, del hombre, y ése es un pecado que se vuelve contra ellos. Un pecado que se convierte en penitencia, y ya sólo queda una cosa por hacer: el sacrificio, la muerte como forma liberadora. Matar al monstruo supone acabar con el castigo y monstruo y creador tienen un inevitable final que afecta a ambos.

Diálogo con la juventud transmite igualmente la idea del castigo como forma de sacrificio. Mostrar su máscara

¹³⁵ Cfr. Sontag, Susan, *La enfermedad y sus metáforas, el sida y sus metáforas*.

deforme y sus heridas se acerca a la idea de la muerte y hace que el yo se convierta en vulnerable.

La muerte es la quimera del monstruo, su constante presencia hace del sacrificio la única y verdadera forma de liberación. Esto convierte, en cierta manera, al monstruo en un mártir víctima de su condición, de su destino y de su concepción.

Kippenberger puede que se ofrezca como mártir, monstruo o víctima. Acusa al mundo y se acusa a sí mismo. Su juventud perdida supone su verdadero delito, y su idea es protagonizar en el monstruo su pecado y su delito.

3.4-Una imagen de cerca. Publicidad y caricatura de un hombre torturado.

Jean Baudrillard denomina *carácter pornográfico de la demostración a la capacidad de mostrar un objeto sin ocultamiento*¹³⁶. Joan Fontcuberta añade: *restregando la realidad ante nuestros ojos, sin reparo ni pudor alguno*¹³⁷. Ahí está el poder de la imagen fotográfica, en su poder de alteración, de muestra, a veces, de una verdad sin tapujos. Esto ha generado en múltiples ocasiones una censura restrictiva.

El poder de la fotografía puede ser tal que en ocasiones genera una demagogia que debería ser evitada. Los nazis ocultaron a su pueblo imágenes que podrían provocar en el espectador un cambio en su moral y opinión con respecto a un régimen idolatrado. Se trata de ocultar las consecuencias de la muerte o simplemente, como explica Roland Barthes, de ocultar esos *rostros del tiempo*¹³⁸ que

¹³⁶ Cfr. Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas (Fotografía y verdad)*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, S.A., 1992. Fontcuberta hace un análisis deontológico de diversos tipos de imágenes fotográficas. Repasa sobre todo imágenes de la prensa amarilla y las imágenes militares. Fontcuberta habla del *riesgo que la fotografía puede comportar para la intimidad de las personas* para luego referirse a la afirmación citada de Baudrillard acerca de un tipo de imagen fotográfico y su poder de influencia social. P. 32.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 32.

¹³⁸ Barthes, Roland, *La cámara lúcida (nota sobre la fotografía)*, Barcelona, ed. Paidós, 1990, p. 79.

supongan en sí una crítica social, que adquieran un papel político, como puede ser un rostro o una fisonomía que muestra una condición o una actitud social reveladora.

La máscara tiene ese poder de mostrar la brutalidad, la ignominia ejercida por ciertos regímenes o grupos sociales. Es evidentemente reveladora y permite suscribir una realidad que sustancialmente se oculta, pero basta un rostro o una imagen, máscara que produce la tragedia de la vida en los hombres para reflejar un estado real que contradice con discursos como los arquetipos nazis de la raza¹³⁹.

El poder de la máscara está en su carácter imprevisto, en su poder de eliminar el *ruido*, adquiriendo ese *sentido puro* que muchas veces provoca un rechazo de la sociedad. La imagen sin tapujos provoca la desconfianza, y su publicidad en ocasiones genera un desasosiego en gentes y regímenes, ya que su poder evocador genera tal convulsión que simultáneamente aparece la censura justificada en momentos de tensión bélica, accidentes o situaciones en las cuales la propia realidad ha generado escenas difíciles de soportar para la mirada. No obstante los gobiernos son conscientes de que el hecho de no mostrar estas imágenes se convierte en sí en un instrumento político.

Medios de comunicación, como la televisión, han sido partícipes de campañas brutalmente explícitas sobre los

efectos nefastos de los accidentes de tráfico, han mostrado sus consecuencias, el sufrimiento y traumas de sus víctimas, con la intención de prevenir nuevos accidentes gracias a este poder evocador. No es extraño que los gobiernos oculten las imágenes de los desastres de guerra, porque su capacidad influyente podría convulsionar a una sociedad sedentaria, pero susceptible ante todo lo relacionado con la muerte y sus efectos.

Joan Fontcuberta piensa que si la fotografía infunde terror y puede alterar ciertos intereses, se convierte en un elemento de transgresión y configura una especie de *pecado original*¹⁴⁰ de la fotografía, estigma de un alma que no se hace inocente.

El poder de la fotografía en su dimensión social radica en esa búsqueda de aceptar su naturaleza pecadora en contraste con la posibilidad de aceptar su rendición *en el agua bautismal o simplemente abrazar otra religión*¹⁴¹.

Se trata de sincerarse en el pecado o, mejor dicho, se trata del poder de la fotografía de sincerar una verdad, tendente a mantenerse subrepticia por decisión gubernamental o simplemente por ser fotografías excesivamente explícitas o duras para ser admitidas.

¹³⁹ Cfr. Barthes, op. citada, pp. 77-78. Barthes comenta la censura sufrida por el retratista alemán Sander, motivada por sus retratos, cuyos rostros no respondían al prototipo nazi de raza.

¹⁴⁰ Fontcuberta, Joan, op. citada, p. 33.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 33.

Diálogo con la juventud se presenta como una imagen-máscara dura y pecadora por su carácter explícito. Su verosimilitud, la crudeza de un formato en color y el modo de ser expuesta conjuntamente con el texto recuerda mucho a las imágenes publicitarias que aparecen en los carteles de carretera.

Hay dos mitades: en una aparece el rostro (cortado en parte por su lado izquierdo) y la otra mitad incluye su nombre en letras grandes y un texto irónico que hace referencia directa a la juventud.

Una imagen fotográfica en color y el texto se integran como un todo con un interés publicitario, difundiendo un "chiste duro" donde la frase escrita y la imagen se complementan, descontextualizadas, pertenecientes a universos que nos hablan de extremos opuestos: juventud y máscara mortuoria (imagen de la muerte).

El impulso del artista por dialogar, crear y transmitir ideas se convierte en la obra de Kippenberger en un instrumento que se hace convulsivo. La búsqueda de la verdad de la fotografía induce, en este caso, a un deseo de sincerarse ante su desgracia. Su objetivo es hacer partícipe al mundo de su crisis y recurre para ello a un tipo de imagen publicitaria. Es el rostro destrozado de un hombre que desde lejos su visión global genera desasosiego y rechazo por parte del espectador. Pero Kippenberger alberga el interés por recurrir a un estereotipo de imagen de los *media*, un prototipo de imagen publicitaria. Se trata

de incitar al espectador a acercarse para mostrar de forma solipsista su desgracia y su chiste particular.

Si el formato fuese otro, la imagen podría incluirse en ese glosario de imágenes que los retratistas de monstruos y máscaras creaban para convulsionar la moral de unos y los escrúpulos de otros. No obstante, Kippenberger enmarca su proyección egocéntrica en una voluntad de acercarse a la manera de aquellos que buscan ofrecer algo al mundo. Parece que vende una idea, que oferta su desgracia como si de un producto de consumo se tratase.

Es publicidad de sí mismo, de su yo expuesto como fuente comunicativa a través de una imagen publicitaria, y lo hace para un público que ya de por sí está saturado de múltiples símbolos mediáticos, formando parte de un amplio abanico de imágenes que los *media* ofrecen a un público acostumbrado a ellas.

También existe otro carácter en esta imagen (publicitaria): la ironía, la cuestión del chiste oscuro que hace el artista. ¿Se trata de una imagen humorística...? Puede decirse que existe un humor ácido, duro, pero eso podría contrarrestar la sinceridad de ese tipo de imagen "pura", de ese tipo de imagen de la que hablaba Barthes. El humor puede distorsionar la realidad, y el rostro magullado, máscara del dolor, convertirse en una caricatura grotesca. Patrizia Magli opina que el proceso de

*brutal esquematización (del rostro) apurando hasta el absurdo la representación de un contenido o idea deseado, revela algunos mecanismos de reconocimiento y de producción figurativa del rostro que probablemente pertenecen a otras formas de representación de la fisonomía humana*¹⁴². La caricatura podría revelar de esta manera un objeto absurdo. Si Kippenberger se muestra a sí mismo como una caricatura de sí, el mártir, el monstruo, se acercaría a una grotesca combinación de absurdo, realidad y cruel ironía. La muerte se haría jocosa y su imagen se convertiría en una viñeta agria, pero a la vez reveladora. Probablemente, la ambigüedad entre el mártir y el payaso es una de esas características de *Diálogo con la juventud*, como una burla de sí mismo consigo mismo de la que nos hace testigos a todos los demás.

El chiste está hecho, el monstruo se enfrenta a la idea de constituirse en la caricatura de sí mismo, es el logro de reírse de su propia muerte. De esta manera, al hilarizar sobre su propia desgracia, el monstruo sobrevive. Es el chiste ideal para el monstruo de Frankenstein que con él su pena alcanza la aguda ironía de quien se ríe de sí mismo y el dolor es suplantado por la hilaridad.

¹⁴² Magli, Patrizia, "El rostro y el alma" en *Fragmentos para una historia del cuerpo*, op. citada, p. 92..

4-EL DOBLE .

(KIRSTEN GEISLER, *WHO ARE YOU?*, 1996)

4.1-Doble yo. La doble cara de la moneda. (¿Quién eres tú?, Kirsten Geisler).

En el año 1996 la artista alemana Kirsten Geisler (Berlín, 1949) presentó una instalación audiovisual para el Media Museum *Media Art History* en la ciudad alemana de Karlsruhe: *Who are you?*. La instalación consistía en dos pantallas en las que aparecía una misma figura femenina. Imitaba el tipo retrato (cabeza y hombros) con la aparición frontal de un rostro que mira al espectador. La anécdota está en que en una de las pantallas aparecía una imagen de vídeo de la mujer y en la otra aparecía la misma imagen de mujer pero en este caso digitalizada por ordenador, es decir, diferían ambas imágenes en su apariencia material.

La imagen se presentaba, en principio, de manera frontal, pero en un determinado momento giraban la una hacia la otra, quedando de perfil al espectador y mirando hacia el lado de la otra imagen. Era en este momento cuando sonaba por el altavoz una frase: *Who are you? (¿Quién eres tú?)*

¿Cuál es la razón de semejante pregunta que se intercambian las imágenes? Podría tratarse de una reflexión acerca de lo real, de la idea sobre el modelo o el

prototipo. La imagen parece reflejarse en otra imagen, la imagen audiovisual frente a la imagen digital: dos realidades o dos ficciones, pero ambas se imputan la una a la otra la misma cuestión: ¿quién eres tú?. Yo soy real o... ¿lo eres tú? Son autorretratos, pero, ¿el mismo autorretrato o se trata de dos realidades bien distintas. La cuestión está ahí, en la pregunta que muchas veces nos hacemos, ¿qué es lo real? ¿quién es la copia? ¿quién soy yo y qué eres tú? La interrogación está servida.



13-*Who are you?* (*¿Quién eres tú?*, de Kristen Geisler, 1996. Una imagen audiovisual y otra digitalizada por ordenador se giran la una hacia la otra y se intercambian la pregunta que da título a la obra.

DESCRIPCIÓN TÉCNICA DE *WHO ARE YOU?*:

2 back projections, each 1'2 x 1'6 m., 2 LCD projectors, 2 laserdisc players video/audio on laserdics, 2 speakers, amplifier wooden frames synchronstarter.

4.2-La duda de Narciso.

Mirarse en el espejo puede convertirse en el primer sofisma con el que nos enfrentamos al levantarnos por la mañana. Nuestra imagen invertida, ese *poco de verdad* del que habla Barthes¹⁴³. El *neonema* de la fotografía está en que tiene la capacidad de autentificar la existencia de un ser, pero el gran problema es que se crea la gran cuestión de si lo que me muestra es la verdad o la improbabilidad. Es eso, lo que veo en la foto, un familiar, alguien que conozco. Para alguien es más que su imagen o su simple reflejo; la fotografía es incapaz de resolver la plena veracidad de lo que tengo ante mis ojos.

Roland Barthes defiende esa improbabilidad como parte de la esencia de la imagen fotográfica. No se es simplemente una imagen sino también la forma de ser, los gestos, las aptitudes posibles que nos hablan de ese individuo. Todo ello es excluido en la imagen fotográfica y

¹⁴³ Cfr. Barthes, Roland, op. citada.

esto hace que su veracidad a la hora de designar el yo de una persona esté siempre en la cuerda floja.

El *parecido*, lo improbable o probable, está siempre unido a la imagen fotográfica, la certeza sobre lo que vemos en la imagen hace que la realidad tienda a definir bastante acerca de ésta. Se puede llegar a crear la idea del doble: ¡yo no soy ése! Suele ser una cuestión común cuando miramos una fotografía o cuando nos miramos ante el espejo. Narciso, incapaz de reconocerse a sí mismo en el reflejo del estanque, deriva su mente hacia los deseos más íntimos y los proyecta en una imagen. Así, lo deseado se hace real, es factible y se renueva el amor. El doble que presenta un espejo o una imagen es suficientemente impreciso para inducir al engaño.

Who are you? es la duda que se crea en ese instante, la pregunta surge inmediatamente al crearse la relación de constatación de la presencia de una imagen con respecto a la otra cuando ambas se miran de frente, cara a cara, como la mirada ante el espejo.

Los griegos consideraban como presagio de muerte el hecho de que una persona soñase que se estaba viendo reflejada en el agua. Temían que los espíritus de las aguas pudieran arrastrar la imagen reflejada de la persona, o su alma, hacia las profundidades acuáticas, dejando a la persona "desalmada" y presta a morir. Se considera que esta creencia es fuente directa del mito de Narciso.

José Miguel Cortés entiende la sombra como *símbolo del mal, del doble, del alma y de espíritu, de lo pasajero e irreal o del castigo*¹⁴⁴, que deriva finalmente en una referencia en el otro. La pérdida de la sombra supone según Cortés, la pérdida de la identidad. En algunos cuentos se describe cómo el hombre que pierde su sombra parece poseído por un efecto maléfico y busca desesperadamente preservar su imagen o buscar su reflejo: es la búsqueda del doble.

Cortés hace una referencia directa a la historia de Peter Schlemihl, escrita en 1893¹⁴⁵. En ella el protagonista de la historia vende su sombra a un desconocido a cambio de una bolsa de dinero que nunca se agota. Pero acaba convirtiéndose en un marginado a pesar de su "riqueza", ya que todos huyen de alguien que tiene difuminada su identidad por no tener sombra.

Es la importancia del verse y del reconocimiento. Cortés considera que hay personas que son seres recelosos y desconfiados de sí mismos y buscan a toda costa un testimonio exterior de sí mismos, algo visible en una "reconciliación" con su propio cuerpo. Por otro lado está el desdoblamiento del yo, *soy lo que parezco y no parezco lo que soy*¹⁴⁶. Aparece de esta manera un yo indescifrable y escindido.

La locura también transmite la idea de la alucinación, de la transgresión de la realidad. Cortés ya plantea que la

¹⁴⁴ G. Cortés, José Miguel, op. citada, p. 98.

¹⁴⁵ Cfr. ibídem, p. 99.

¹⁴⁶ Ibídem, p. 100.

enfermedad y los fenómenos del desdoblamiento de la personalidad, enfermedades como la esquizofrenia o la paranoia, crean una paradoja, un resultado paradójico porque *la noción de doble implica en sí misma una paradoja: la de ser a la vez él mismo y lo otro*¹⁴⁷.

García Cortés comenta que en el relato de Edgar Allan Poe, *William Wilson*, 1893, se perfila la idea de un hombre que sufre la consecuencia del doble. Wilson descubre la existencia de alguien que ha nacido el mismo año que él, que tiene su misma estatura y que el parecido físico entre ambos es extraordinario. La obsesión lleva al protagonista del relato a rozar los límites de la locura, y al final se enfrenta a ese otro para darle muerte. Pero, de nuevo, es el espejo el culpable que lo devolverá a la realidad, pues ese otro no era otro que él mismo. En el relato de Poe es el espejo el que redime al protagonista con la realidad, y es ésa una vinculación que se mantiene a pesar de todo. En el tema del doble que resulta ser uno mismo, matar al doble supone matarse a sí mismo. Clément Rosset define esta necesidad de acabar con el doble como una necesidad de exorcismo; *el exorcismo del doble, que pone un obstáculo a la existencia del único y exige que éste no sea solamente él mismo y nada más*¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Rosset, Clément, op. citada, p. 20.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 87.

Aparece también la idea del fantasma, la presencia de algo o alguien que actúa creando situaciones extrañas donde la duda está en si son los propios actos o los actos de un ser invisible¹⁴⁹. Es el desdoblamiento del Dr. Jekyll en Hyde, pero en este caso la frontera entre ambos está lo suficientemente marcada, no existe duda acerca del otro, son si duda dos seres reunidos en uno, pero la transformación, la mutación en Hyde hace que el cambio venga acompañado por el cambio del cuerpo.

Con *¿Quién eres tú?* el reflejo, el otro yo, hace la pregunta que provoca la locura de Wilson. ¿Soy yo? Si no lo soy, ¿quién eres tú? Pero si tú eres yo, ¿quién soy yo? La ambigüedad de una cuestión que se lanza a un paroxismo cuando se trata de dos imágenes artificiales, virtuales, dos retratos que adoptan la oposición y la actitud del personaje real que en pleno delirio se cuestiona su propia identidad.

En la novela *El hombre del bicentenario*, 1976, de Isaac Asimov, el protagonista es un robot construido con tal perfección que incluso le lleva a adquirir conciencia de sí mismo. Se trata de un robot talentoso, Andrew, que busca comprar su libertad y, para conseguirlo, ha de lograr un mayor grado de humanidad, es decir, ser reconocido por

¹⁴⁹ Cfr. García Cortés, J.M., op. citada. Cortés habla de la novela *El horla* de Maupassant, que narra la historia de un ser invisible que lleva al narrador a cuestionarse su propia existencia. Vivir una doble vida

los humanos como uno más de ellos. Algo parecido podría ocurrirles a las dos imágenes creadas por Geisler en *Who are you?*, dos imágenes que son dos proyecciones de una realidad ausente (la modelo), pero que adquieren por derecho propio el carácter de realidad y esto les lleva a cuestionarse la autenticidad de la imagen que está enfrente. El sofisma enfrenta a dos irrealidades que pugnan por el derecho a ser consideradas reales, negándose cada una a ser tomada por una simple copia o prototipo. Un sofisma de una lucha por evitar ser considerada una simple proyección del yo que de esta forma crea una metáfora de dos yo confrontados que reivindican su ser realmente yo, su grado de realidad frente al otro, su homólogo ante el espejo.

Clément Rosset concibe la existencia del doble como una entidad relacionada con la inmortalidad, donde su presencia habla de una realidad mejorada desde el sujeto, que es su origen, y donde éste llega a dudar de su propia existencia.

La realidad sucumbe ante un yo fantasmal y lo real margina al original quedando del lado del otro, de su doble, del fantasma. Pervive la idea de que "yo es otro", visión de una vida verdadera que se aleja, y se asienta para dejar paso a la sombra.

hace plantearnos la existencia de dos seres en nosotros. Parece un cuerpo cautivo de otro, que obliga a ejercer la vida de otro, pero en realidad es uno mismo.

Este tema ha ilustrado numerosas películas, novelas y relatos de terror. Resulta frecuente jugar con la creencia de poseer la originalidad y ver de pronto cómo surge ante nuestros ojos *un doble engañoso y tranquilizador, de repente aparece el original en persona, que se ríe burlonamente y se revela como el otro y, a la vez, el verdadero*¹⁵⁰. Clément Rosset señala que en ocasiones es necesario un exorcismo porque el doble se enfrenta y obstaculiza la existencia del original. El rechazo del único es definido por Rosset como una forma general de rechazo a la vida.

Está el hecho de que a veces la imitación está tan bien lograda que ya no se distingue del original, de manera que el otro mundo, no es sino este mundo, sin que por ello se renuncie a la idea de que este mundo siga siendo la copia de aquel otro mundo, el cual, no se diferencia de aquél en nada.

El problema del desdoblamiento está siempre ligado y obliga a retornar de forma obstinada al espejo. Clément Rosset presenta, de esta manera, la analogía con el espejo, una obsesión por la simetría en todas sus posibilidades y que evoca de forma repetitiva *la imposibilidad de restituir esa cosa invisible que uno intenta ver, y que sería el yo en directo, u otro yo, su doble exacto. La simetría se*

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 86.

*parece a la imagen especular: no da la cosa sino su otro, su inverso, su contrario, su proyección según tal o cual eje o plano*¹⁵¹.

¿Qué pasaría si viviésemos en un mundo donde nunca nos reconociésemos, en un mundo donde mirarse en el espejo nos alejase de nuestra conciencia del yo¹⁵²? Sería un infierno, un mundo de muerte, de locura, lo que aparecería entonces ante nosotros en el espejo sería el rostro del demonio. En la novela de Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*, 1890, aparece de nuevo el odio al doble y el miedo que éste provoca, pero está enmarcado dentro de un narcisismo exacerbado. García Cortés habla del doble de Dorian Gray como un doble *antitético, en la conciencia*¹⁵³, un yo que se defiende e intenta olvidar su otra parte y escapar de ella, dos figuras simbólicas que sucumben ante la locura o la voluntad de morir y plantearse el suicidio.

La mirada en el espejo genera alucinaciones de desdoblamiento esquizofrénico *en las que el hombre parece asfixiado por su doble, devorado por su propia imagen*¹⁵⁴. Ésta es la consecuencia final a la que se refiere Cortés,

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 85.

¹⁵² El autor hace alusión al “destino del vampiro”, el cual no puede ver su reflejo en el espejo *ni siquiera una imagen invertida*, simbolizando el destino de todos nosotros: *no poder experimentar la existencia a causa de un desdoblamiento real de lo único y, por lo tanto, no existir sino problemáticamente*, en op. citada, p. 85.

¹⁵³ García Cortés, op. citada, p. 104.

¹⁵⁴ G. Cortés, op. citada, p.105.

un efecto de desposesión de la identidad. Por un lado la razón me dice que existo, pero un sentimiento de *opacidad de lo real* me habla de *otro yo que también existe*, generando un profundo miedo a la muerte, a que de las dos imágenes la mía sea la que no sobreviva¹⁵⁵.

Esto podría ocurrir en *Who are you?*, donde el enfrentamiento entre ambas imágenes entabla una lucha dialéctica por el poder ser. La pregunta "¿quién eres tú?" busca justificar su yo y hacerlo prevalecer sobre el otro. Parece decir: *¡Yo soy yo, no tú!, tú simplemente eres mi prototipo.*

Cortés terminará por referirse al tema del desdoblamiento vinculado a la idea de la muerte, que origina un destacado miedo a morir. Se trata de la exposición a una duda crucial, el temor de la pérdida de la consciencia de ser yo quien pensaba ser y, lo peor, el sospechar que yo soy nada.

La vida del hombre puede llegar a perder significado cuando surge la gran duda existencial frente a la aparición de algo o alguien que hace dudar acerca de la verdad de

¹⁵⁵ Cfr. *ibidem*. El autor cita *El otro*, (1932) la novela teatral de Miguel Unamuno (1864-1936), que narra la vida de dos gemelos: Cosme y Damián, que se enamoran de la misma mujer: Laura. Eso origina un gran odio entre ellos. Cosme se casa con Laura y Damián se marcha de la ciudad. Con el paso de los años Damián regresa para visitar a Cosme, pero desaparece. Damiana, la mujer de Damián, piensa que lo han asesinado. Entonces aparece el otro, el que Laura cree que es Cosme y Damián. El hecho es que uno de los gemelos ha muerto, pero nadie sabe quién es. La confusión es total y el drama se genera en una dialéctica de esa pérdida de identidad.

nuestra vida e incluso nos hable de la existencia de una vida que, perteneciéndonos, puede estar viviéndola otra persona. Esto es lo que le ocurre a Tertuliano Máximo Alfonso, el protagonista de la novela de José Saramago *El hombre duplicado*¹⁵⁶. La novela narra la experiencia de un profesor de Historia que imparte clases en un instituyo y cuya vida sufre una convulsión repentina al descubrir la presencia, en una película de vídeo, del actor Daniel Santa-Clara: su doble perfecto. En este momento comienza un ciclo agónico para Tertuliano, quien no encuentra lenitivo alguno hasta iniciar una búsqueda de su copia idéntica. Se evidencia la necesidad de un encuentro con aquel usurpador y, por ende, actor de cine (en realidad Santa-Clara es el nombre artístico de Antonio Claro, que puede estar viviendo una vida paralela a la suya). Como el presagio de Casandra, se anuncia la catástrofe la cual se hará patente tras el encuentro con Antonio Claro. La muerte evocará el drama de una relación que se crea entre ambos. Ninguno de los dos se siente a gusto al verse repetido en alguien ajeno y la incertidumbre se intensifica con el encuentro cara a cara entre ambos. Los dos descubren que han nacido el mismo día (como el doble de Wilson en el relato de Poe), y poseen las mismas marcas corporales. Son dos vidas paralelas que han dejado las mismas huellas en un idéntico cuerpo. Descrito como un fenómeno teratológico, el encuentro adquiere el tinte trágico de la incompatibilidad y la imposibilidad de

¹⁵⁶ Saramago, J., *El hombre duplicado*, Madrid, ed. Alfaguara, 2003.

que ambos se acepten. La suplantación hará finalmente que las circunstancias culminen en una muerte presagiada.

La crisis del doble supone una crisis de realidad, de existencialidad. Nos remite a esa "nada" como resultado final de esa presencia del doble. Existe el peligro de la locura, de un fenómeno de dispersión de la identidad, de una disgregación de un yo que pelea por su existencia y reconocimiento en el mundo real.

Es la lucha entre Jekyll y Hyde por eliminarse el uno al otro, la guerra de identidades entre gemelos. Es la lucha entre el destino de Cosme y el de Damián en la obra citada de Unamuno, o el de Tertuliano y Antonio Claro, en la de Saramago. El doble, el gemelo que genera ese efecto de confrontación que supone el doble, enfrenta al hombre a su miedo de no reconocerse: *desde pequeñito sufría al verme fuera de mí mismo..., no podía soportar aquel espejo... no podía verme fuera de mí... El camino para odiarse es verse fuera de sí, verse en el otro*¹⁵⁷.

Podría decirse que la pugna que existe entre las dos imágenes de *Who are you?* recrea metafísicamente esa lucha por el deseo de ser reales a través del símil de la máscara en el espejo, de esa mirada ante una imagen fotográfica o digital, prototipo o huella de nosotros mismos, donde la verdad, lo real y lo irreal luchan con una imagen de nuestro yo desnaturalizado y aureado por una irrealidad.

¹⁵⁷ Unamuno, Miguel, *El otro*, Salamanca, ed. Colegio de Espasa, 1993, p. 69.

Lo artificial revela su intención de ser considerado real, como le ocurre al robot Andrew de la novela de Asimov *El hombre del bicentenario*: el grado de cercanía a lo humano viene determinado desde un principio por el grado de consciencia de sí mismo. El primer paso consiste en diferenciarse de los demás que, en el caso de Andrew, esa distinción viene dada por su perfección frente al resto de robots. El hecho de ser aceptado ayuda a ese grado de consciencia de uno mismo, reforzando un yo con pretensiones de pertenecer a una realidad bien identificable (en el caso de Andrew el mundo de los humanos) y adquirir esa humanidad deseada.

En *Who are you?* somos partícipes como espectadores (desde el plano de lo real) de esa disgresión entre dos entes en plena guerra de identidades. Dos seres artificiales que reivindicán su "realidad" frente al otro, como en la gran duda de Narciso, aunque el narciso de esta pieza se constituye en un ser virtual, artificial, donde píxeles frente a ceros y unos luchan entre sí para constituirse en un yo real. Aunque el único real en este caso sea el testigo de excepción: el espectador.

4.3-Un simulacro. Realidad fingida.

El intercambio de palabras entre dos personas que se encuentran en la calle o en otro lugar supone un tipo de interacción cara a cara, implica la existencia de un soporte biológico (laringe, cuerdas vocales, tímpanos, etc...) en virtud de si los sonidos son emitidos o recibidos. No obstante, en la naturaleza de los soportes técnicos, éstos definen en gran medida un tipo de producción simbólica y el intercambio con otro. A su vez, estos soportes tienen propiedades que se circunscriben a un tipo determinado de producción simbólica y los posibles intercambios.

En una conversación ordinaria existe una separación espacio-temporal que, según Jhon B. Thompson, resulta bastante escasa. La conversación tiene lugar en un *contexto de co-presencia: los participantes en la conversación están físicamente presentes uno frente a otro*¹⁵⁸. Resulta evidente pensar que el desarrollo de los nuevos medios tecnológicos ha provocado un gran impacto en la forma en que los individuos experimentan las dimensiones espaciales y temporales de la vida social.

¹⁵⁸ Thompson, John, B., op. citada, p. 41.

En la mayor parte de la comunicación de masas existe un flujo de comunicación que resulta abrumador. En una sola dirección los mensajes los producen y transmiten unos individuos a otros que están situados espacial y temporalmente muy alejados del contexto de la creación original del mensaje. El receptor de los mensajes mediáticos normalmente viene determinado por su escasa reciprocidad en ese intercambio comunicativo. Términos como los de *transmisión* o *difusión* son los utilizados normalmente al referirse a los mensajes mediáticos en vez de *comunicación* como tal.

B. Thompson relaciona la aparición de nuevas *formas de intimidad* con la aparición de formas de interacción mediáticas como es una conversación telefónica o un intercambio de cartas por medio de la correspondencia. Este autor opina que esto ha permitido que los individuos puedan comunicarse a lo largo de amplios tramos de espacio y de tiempo, alterando su dimensión espacial y temporal de la vida social. La frontera existente en la interacción cara a cara se ha visto rota, escindida, gracias a un individualismo que ha permitido reordenar las características espaciales y temporales de la organización social.

Vivimos saturados de nuevas formas de comunicación y difusión de información, interaccionamos, observamos y dialogamos con personas, vivimos acontecimientos y todo ello sin encontrarnos en el mismo plano espacio-temporal.

Thompson considera el *carácter dialógico* de la interacción cara a cara como un proceso de flujo de información y comunicación bidireccional. Existe la posibilidad de que se dé una respuesta por parte del receptor y así también el receptor puede convertirse en emisor.

En la interacción mediática existen cables, papeles, ondas electromagnéticas, etc..., que permiten transmitir contenidos simbólicos a distancia: en ellos no existe ese carácter de co-presencia que se da en la interacción cara a cara.

Thompson termina por hablar de un tipo de intercambio mediático, la *casi-interacción*¹⁵⁹ mediática, la cual posee un carácter monológico e implica la producción de formas simbólicas para un número indefinido de receptores potenciales. No tiene ese grado de reciprocidad que poseen otras formas de interacción mediática o de la interacción cara a cara.

Ciertos individuos crean una serie de formas simbólicas para otros que no están físicamente presentes. Esto hace perder las posibilidades de respuestas, pero como

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 119.

dice Thompson, sí que se *pueden establecer lazos de amistad y lealtad*¹⁶⁰. Una imagen en el televisor o en la pantalla de cine abren mundos de casi-interacción mediática. Te puedes enamorar del actor o la actriz que aparece en la pantalla, no obstante, la persona que ha generado esa imagen jamás sabrá que reacción ha provocado en un espectador. Dos yo establecen una relación donde el contacto se hace anónimo, la imagen surge de alguien a quien nunca conocerá en la realidad, pero que también es consciente la persona emisora del mensaje de que otros muchos accederán a su imagen.

Extrañamente en la pieza *Who are you?* los procesos interactivos sufren un fenómeno metafórico del yo, factor del que ya hemos hablado al referirnos al doble en el capítulo anterior. Supone un perfecto ejercicio de simulacro de una interacción mediática o de una interacción cara a cara, de una interacción inexistente que tampoco abarca el carácter de interacción mediática, ya que no se trata de dos personas que se comunican mediante un video receptor, no hay comunicación real. Se trata de una metáfora, de una diálogo inexistente entre dos personas diferentes que se encuentran o simplemente se comunican en la lejanía. Son dos identidades diferentes o duplicadas, que a su vez inciden en la idea del espejo. La frase surge ante una proyección que no reconocemos como nuestra: ¿quién eres tú? El diálogo entre ambos hace referencia a una

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 119

especie de encuentro cara a cara o de un encuentro con el reflejo, el cual se dirige *hacia mí* y directamente *me* habla y cuestiona *mi* identidad. El doble frente al original es el encuentro del que surge esta frase racional.

Pero en realidad se trata de dos realidades virtuales, dos personajes creados en la factoría mediática e imitando y adoptando la actitud de un humano de carne y hueso (real) que tiene un encuentro casual con otro que adquiere para sí la misma condición. Son dos imágenes que pertenecen al campo de los *media*. Por un lado, una imagen audiovisual y, por otro, una imagen digital generada por ordenador, ambas enfrentadas. Realidad y realismo sufren, de esta manera, una confrontación mediática. ¿Es más realista la imagen audiovisual o lo es la digital? El simulacro de realidad es muy efectivo en la confrontación entre dos universos, cada uno en su empeño de reivindicar su pertenencia al ámbito de lo real.

El doble sufre así una transgresión mediática, la sutil diferencia entre ambas imágenes tiene su génesis en su misma razón de ser como imágenes, en su materia mediática (doble o prototipo). Se crea una duda ontológica que afecta de pleno al universo mediático, donde la dualidad entre lo real-virtual se une a la dualidad mediática entre imagen audiovisual-digital.

Todo esto provoca un choque con el espectador (real), que es testigo de este intercambio mediático, de este

simulacro de esa interacción inexistente. El espectador que observa la instalación vive la emisión como esa casi-interacción de la que habla Thompson. Nosotros estamos acostumbrados a recibir este tipo de información mediática mediante los sistemas cotidianos de comunicación como el cine o la televisión, vivimos entre este tipo de imágenes que integran nuestro universo total de imágenes. Estamos familiarizados con seres creados (virtuales) o emisores que permanecen en la lejanía espacio-temporal.

La gran rareza de *Who are you?* está en la actitud que adoptan las dos imágenes, esa representación de una falsa interacción cara a cara o mediática.

Pero el diálogo que se crea nos traslada a una realidad de dos seres artificiales, carentes de una humanidad necesaria. Igual que el robot Andrew surgido de la imaginación de Isaac Asimov, busca acercarse al mundo de los humanos. No hay un origen natural, biológico en Andrew, carece de un pasado reconocible, alejado de las características humanas.

Las imágenes de *Who are you?* son irreales, su virtualidad es tan evidente que carece de razón de ser esa especie de interacción cara a cara, y tampoco otro intercambio de información quedaría reconocido. La interacción sólo sería comprendida en el caso de seres reales, naturales, conscientes de su intercambio de información. El origen de la imagen, la mujer que prestó

esa parte de sí para la realización de la obra, permanece ajena al proceso de intercambio que se está dando en esa instalación. El ser real originario no es partícipe, sólo su huella, su imagen en esa casi-interacción mediática. Pero en ese proceso la falsa interacción que se crea entre las imágenes supone un recurso artificial de reconstrucción de una situación que es ficticia. El resultado de Geisler ha sido el de lograr una metáfora de un tipo de interacción que existe en su grado real cuando nos centramos en lo que tiene lugar con el espectador. Es un discurso de artificialidad, imitación y virtualidad, pero el discurso de existencia de un doble, de una copia resulta efectivo en su poder de lograr reconstruir una situación de conflicto de identidades.

La artista ha logrado crear una mirada hacia el otro lado del espejo. La *Alicia* creada por Lewis Carroll (1832-1898) en su *Viaje a través del espejo* (1871) es la mirada ante el otro lado y la razón de aquello en que nos convertimos cuando atravesamos el espejo y pasamos a ese otro mundo. El espectador ejerce de gran protagonista y testigo en ese intercambio de miradas, de una relación entre dos seres que pueden ser uno mismo, pero que reclaman su autenticidad mientras son observados, ajenos a la presencia del espectador. Se trata de un interesante ejercicio de construcción de realidades fingidas, de diálogos simulados y, en definitiva, de la creación de

forma de un yo, o bien dos yo, que se disputan su propia parcela del mundo. La palabra se convierte aquí en el origen y fuente de ese diálogo fingido, el uso de la palabra que es el principal instrumento de la interacción cara a cara y se transforma ahora en un pequeño símbolo del grado de humanidad que reclaman ambas identidades creadas por Geisler.

El poder está en la palabra y en la mirada, una mirada que según Eduardo Subirats es confiscada por los medios electrónicos al mismo tiempo que *confinan su realidad. Su presencia en la pantalla es la de un cuerpo inanimado y un rostro sin conciencia. La gratificación boyerita es la consecuencia directa de esta doble mutilación*¹⁶¹. Es el yo que se desarrolla gracias al florecimiento del espectáculo mediático. Consiste en el poder de mutación, de transformación, y su potencialidad para crear un universo de múltiples posibilidades lo que genera una conciencia de un hombre ante su nueva realidad. Se crea el fenómeno que Subirats denomina *socialización mediática del sujeto*¹⁶². Una interacción del individuo con el mundo que resulta inseparable de los procesos dialécticos de un

¹⁶¹ Subirats, Eduardo, *La linterna mágica (Vanguardia media y cultura tarde moderna)*. Madrid, ed. Siruela, 1997, p. 180. El autor hace alusión a “el otro en la pantalla” y señala cómo, en los medios electrónicos de comunicación, el otro *es una reduplicación de carácter ficcional y residual bajo el que el propio medio confina nuestra existencia*. Subirats señala esa distancia y la baja definición de la imagen, por su falta de densidad y sus efectos de transparencia e inmaterialidad sobre la pantalla. También por *una relación intersubjetiva que resulta vacía de cualquier sentido que no sea la pura percepción sensorial*.

¹⁶² *Ibidem*, p. 163.

reconocimiento social en el entorno de la comunidad así como parte integrante de una fase de reconocimiento personal de la realidad que ha sido suplantada por la *manufacturación electrónica*¹⁶³.

El universo mediático forma parte de nuestra identidad social en la misma medida en que lo hace en nuestro yo individual, viene a decirnos Subirats, que reconocemos en una imagen en la pantalla, y tiene en consecuencia un proceso de reconocimiento tanto social como a nivel individual. La imagen mediática está tan sumamente entregada en nuestro contexto íntimo y colectivo que la relación que podamos establecer con ella genera una fuente de autoconocimiento y de comprensión del mundo.

El hombre de los *media* tiene integradas en su mente la multiplicidad de imágenes generadas en el universo mediático, a un nivel cognitivo, nuestra plena conciencia del mundo no estaría completa si eliminamos un compendio de símbolos e imágenes que surgen de los *media*.

En 1972 el artista Peter Campus realizó una obra titulada *Interface*. Es una instalación que consiste en una gran pantalla-espejo de 6x6 m. El artista trabajaba con el factor de desdoblamiento del espectador, el cual, al entrar en la sala, es grabado por una cámara (el videoprojector) que permanece camuflada. En la pantalla se veían dos

¹⁶³ *Ibidem*, p. 163.

imágenes, una reflejada como un espejo (invertida lateralmente) y la imagen del video. Ambas tenían las mismas dimensiones a tamaño natural, y diferían tan sólo por su grado de nitidez y de tonalidad.

Peter Campus señala el hecho de cómo el espectador *juega instintivamente a separar o unir ambas imágenes, a ajustar la realidad de su cuerpo con su doble imagen, la posición del espectador, la percepción que tiene de sí mismo y de sus relaciones con el espacio creado por la obra y con sus materiales*¹⁶⁴. En este caso es el propio espectador quien entra en un juego de interacción con la obra, desarrollándose, transformándose en dos imágenes, pero en ambas está el reconocimiento del tipo de imagen que se trata, el entendimiento en su plenitud de la distinción del carácter mediático de las imágenes. Las imágenes son distintas, constituyen dos formas de proyectarse y recrear una imagen, con un mismo origen o referente, pero que difieren en función del nivel de transformación a la que se han visto sometidas. La imagen-espejo nos proyecta a la duda con respecto al reflejo, a la confusión del reflejo (Narciso) y una imagen alterada, modificada con respecto a la otra. Pero el caso es que se trata de imágenes en la pantalla, imágenes mediáticas, distinguibles, reconocibles y susceptibles de sus posibilidades de ser sometidas a manipulación, a un tipo de transformación propiamente mediática.

En *Who are you?* el espectador reconoce perfectamente lo que ve como parte del universo que él conoce, a través de imágenes mediáticas tan nuestras como la propia virtualidad de los personajes que en ellas aparecen. Todo ello queda absorbido como parte de nuestro conocimiento del mundo. La metáfora, de esta manera, surca con eficacia por la mente del espectador, el discurso se acerca a nosotros en la medida que el medio desde el cual se nos ofrece la mirada es reconocible como parte de nosotros, parte de nuestras vidas y de nuestra realidad cotidiana.

¹⁶⁴ Pérez Ornia, José Ramón, *El arte del video (Introducción a la historia del video experimental)*, Barcelona, ediciones del Serbal Guitard, 1991, p. 55.

4.4-Una tercera dimensión.

El choque mediático se deriva en el choque de dos identidades, porque la imagen audiovisual posee por derecho propio un lugar en nuestro subconsciente colectivo. El cine o la televisión pertenecen a un universo mediático arraigado profundamente en nuestra psique colectiva. Es un tipo de imagen con una historia más antigua que la imagen que vemos en el ordenador. La imagen digitalizada que surge de una de las pantallas de *Who are you?* es el resultado de una reconstrucción infográfica, con un mayor grado de artificiosidad, de un rostro de mujer.

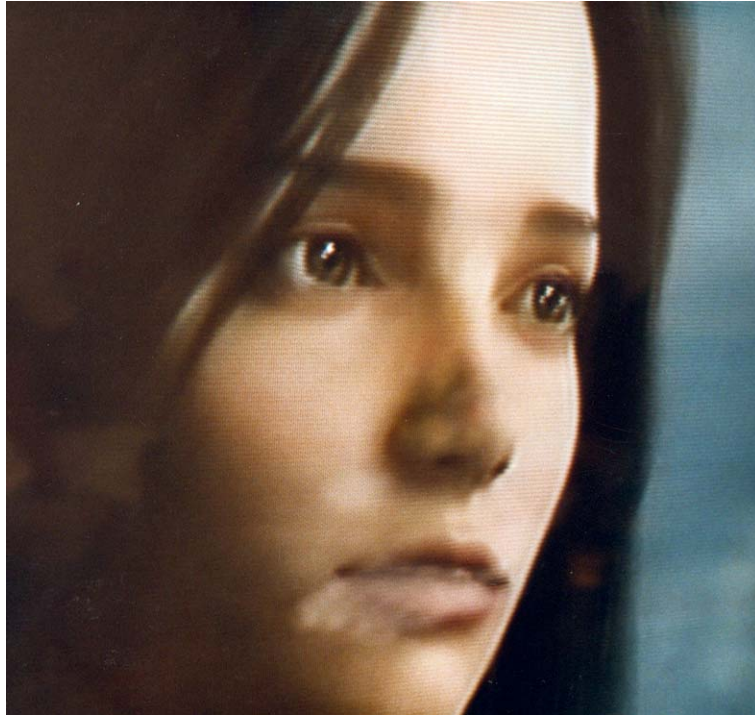
El tono de imprecisión de la imagen digital da una sensación artificial mucho mayor que la imagen del vídeo, se acerca a un mayor grado de irrealidad. Los tonos de color de la piel, la precisión de los contornos, la nitidez en general de la imagen, varían susceptiblemente de una imagen a otra.

Who are you? consta indudablemente de dos imágenes distintas, la fotográfica y la digital, una más perfecta y "realista" y la otra más difusa, pero ambas son imágenes, una simple huella. Y como imágenes, como simple huella,

tienen ambas el mismo carácter. Podría decirse que una es una réplica imprecisa de la otra, una especie de prototipo de otra imagen, una reconstrucción más imprecisa e irreal.

Hoy en día es frecuente la presencia en los cines de gran cantidad de películas con escenas retocadas o realizadas infográficamente, se ha llegado a sustituir a los actores por actores virtuales, contruidos digitalmente y generados directamente por el ordenador. El film *Final Fantasy (La fuerza interior)* fue el primer film realizado en sí íntegramente de forma digital, actores inclusive. Los actores han sido sustituidos por imágenes digitales, programas extremadamente elaborados que permiten dotar a los personajes de los mínimos detalles, así como de actitudes, gestos, miradas con un alto grado de verosimilitud, de realismo. Proyectos como el de la estrella de televisión rusa, la presentadora virtual Ananova, eran ya el preludio de un futuro de actores y personajes virtuales en la pantalla.

Los films digitales ahora pueden competir con actores de carne y hueso, fotografiados y captados por la cámara, pero con una presencia real que los convierte en objeto de culto. La imagen artificial sin referente ha logrado mediante la tecnología alcanzar un grado de verosimilitud casi-fotográfica.



14-La doctora Aki Ross es la protagonista del film *Final Fantasy*, 2001. Se trata de un actor virtual, posible ejemplo de un futuro de actores virtuales generados por ordenador.

Roland Barthes dice que el primer hombre que vio una fotografía (exceptuando a Niepce) debió creer que se trataba de una pintura. Esto alude a la razón de que antes de la aparición de la fotografía el hombre sólo tenía constancia de la existencia de un nivel de representación de la figura humana (retrato) a través de una técnica pictórica (además del reflejo en el espejo). No es de extrañar que la primera imagen fotográfica fuese comparada con la imagen pictórica.

Hoy la fotografía se ha convertido en el referente (o prototipo) de otro tipo de imagen plenamente virtual. La

imagen, originaria de otro instrumento que no es la cámara, sino que surge de un proceso de acumulación de información binaria, la relación de ceros y unos en un ordenador.

La imagen infográfica busca acercarse a la imagen fotográfica, incluso puede prescindir de ésta y crear sus propios personajes, seres plenamente virtuales. Barthes considera que el referente fotográfico como el yo que *lleva siempre consigo*¹⁶⁵ pegados el uno al otro, idea de huella, es un referente que se adhiere a ésta y determina el carácter del lenguaje fotográfico. La fotografía tiene su origen en la realidad, pero su prototipo infográfico carece de un referente real, puede tener su origen en la misma imagen fotográfica, pero no obstante, el ordenador no ejerce la misma labor que la cámara fotográfica con respecto al referente (objeto real).

Who are you? es también un perfecto ejercicio del poder de transformación de la imagen, patente evidencia de que en el mundo de hoy en día existen más tipos de imágenes procedentes de universos distintos al fotográfico.

El efecto creado es el de un universo paralelo que mira y ejerce su discurso de identidad desde su medio, como si una imagen (un mismo yo), discutiese con otra (su doble) en un universo paralelo, característica por poseer su propia sustancia: Distintos en la génesis, en su

¹⁶⁵ Barthes, Roland, op. citada, p. 33.

composición e incluso creando objetos y seres ontológicamente distintos.

En *Who are you?* la génesis de la imagen deriva en la génesis del yo; la virtualización de la interacción cara a cara, o mediática, supone el símil de una búsqueda dimensional de la razón de la identidad, gestionándose un discurso de choque entre dimensiones paralelas, de medios bien distintos que son a su vez universos paralelos que reivindicán su propio yo, donde unas identidades buscan ser aceptadas como iguales.

El espectador ante semejante situación puede llegar a postular su grado de identificación de una imagen con respecto a la otra. Ambas imágenes son reconocibles en su medio, son irrealidades que *ex aequo* pugnan por su hueco en la trama identificativa del yo.

Ante una duda entre identidades de origen diverso, metáfora del reflejo de una imagen en la otra, esta duda puede ratificarse en el espectador, en su visión de dos yo conscientes de sí mismos y que uno frente al otro se hacen la misma pregunta, ¿quién eres tú?, y, por tanto, implícitamente también se preguntan ¿quién soy yo? El diálogo interrogativo hace referencia a la existencia metafórica de un yo que se aferra a su existencia en el mundo. La confrontación de un yo a otro, o del desdoblamiento de un mismo yo, es una gran duda que refleja

la inconsistencia en sí de nuestro mundo, de sus verdades y de sus realidades.

5-LA ANTROPOMETRÍA.

(YVES KLEIN, *ANTROPOMETRÍAS*)

5.1-Alma retratada. El hombre y las antropometrías (Yves Klein).

El 27 de junio de 1958, el artista francés Yves Klein (Niza, 1928-1962), hizo un experimento en la casa de Robert Godet que consistió en hacer rodar a una modelo desnuda embadurnada de pintura azul sobre un papel extendido en el suelo, hasta que éste quedó teñido de las huellas que el cuerpo imprimía en él.

Surgió así la idea de crear unos "pinceles vivientes", idea que se convirtió en una constante en este proyecto creativo.

Un 23 de febrero reunió en su piso de París, en la *Rue Campagne-Primière 14*, al crítico Pierre Restany, a su compañera Rotraut, a la modelo Jacqueline y al historiador Udo Kultermann. Una vez allí indicó a la modelo que se desnudara, y Rotraut le embadurnó el pecho, el vientre y los muslos hasta la rodilla con una emulsión de pigmento azul. Bajo las indicaciones de Klein, la modelo se imprimió cinco veces contra un papel colgado en la pared. En ese momento Pierre Restany, espontáneamente y lleno de

entusiasmo, gritó: *¡Éstas son las antropometrías de la época Azul!*

Klein había creado su cuerpo antropométrico, reducido a la medida del tronco que, según él, es *la forma de expresión más concentrada de la energía vital, representa la salud que nos lleva a la existencia*¹⁶⁶.

Para Klein la antropometría lograba retener la vida a través de la huella, una vida presente y ausente al mismo tiempo.

El 9 de marzo de 1960 en la *Galerie Internationale d'Art Contemporain* del conde Arguian, tuvo lugar la presentación de las "Antropologías de la Época Azul". Yves Klein escenificó esta instalación como un gran espectáculo. Todo debía estar dotado de la solemnidad necesaria, y se hizo hincapié en que la atmósfera fuese seria y distinguida.

Yves Klein se presentó con un smoking negro, y tras hacer una señal con la mano, una orquesta comenzó a tocar la *Sinfonía Monótona* (se trataba de un tono permanente e ininterrumpido de veinte minutos, seguido posteriormente de veinte minutos de silencio). En ese momento entraron dos modelos con recipientes llenos de pintura azul. Hannah Weitermeier nos explica que el artista dirigió las improntas azules como si se tratase de *un acto de telequinesia*¹⁶⁷. Se creó una situación mágica, como un *acto de sublimación de la carne desnuda en el acto también*

¹⁶⁶ Weitermeier, Hannah, *Yves Klein*, Colonia, ed, Benedikt Taschen, 1995, p. 55.

*sensual de una ceremonia erótica*¹⁶⁸. El espectáculo duró veinte minutos, tras el cual se creó un debate sobre el mito y el ritual del arte entre los artistas Georges Mathieu e Yves Klein.

El resultado de esta acción artística fueron ciento cincuenta antropometrías (ANT) sobre papel y una treintena sobre seda sin preparar llamadas *Suaires* (ANTSU) o sudarios. Existen diferencias entre ellas, por su tamaño, técnica o figura. La más pequeña mide 27'5 x 21'5 cm y la más grande (el *store-poème*) es de 148 x 78 cm. Según la morfología las antropometrías admiten la clasificación de estáticas o dinámicas, positivas o negativas. En estas últimas la pintura se pulverizó alrededor de las modelos con pistola, dejando las formas del cuerpo en blanco. En algunos casos se combinaban ambas técnicas.

Klein realizó diversas improntas e impresiones de lado con superposiciones de colores, rojo, azul y oro, en ocasiones con negro.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 55.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 55.

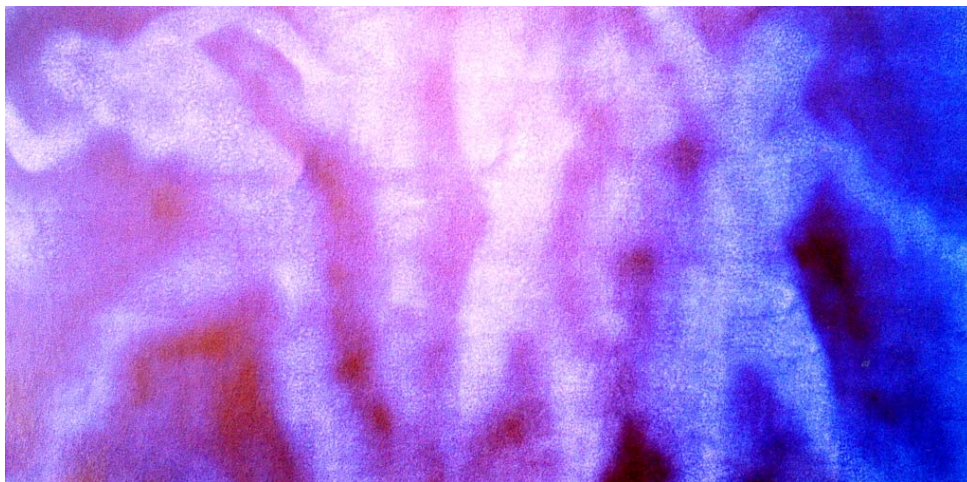


15-Acción que tuvo lugar el 9 de marzo de 1960 en la *Galerie Internationale d'Art Contemporain*, París. Las modelos se embadurnaron con pintura azul e imprimieron sus cuerpos en el papel. Orquesta al fondo.



16-Sucesiones antropométricas. Cada una es distinta a la anterior, no hay dos iguales.

Destacan conceptos como los de huella e ingravidez, así como el interés por crear un tipo de obra en la que se hace patente la ausencia directa del artista en la consecución de la obra. En el desarrollo de ideas concretas, como el concepto de muerte colectiva al que hace referencia en *Hiroshima* (ANT 79), realizada en 1961, el estilo antropométrico muestra siluetas de diferentes posturas y otras en negativo. Es un reflejo de la muerte. *La ausencia de carne*¹⁶⁹, a la que se refiere Weitemeier, rememora la muerte repentina de muchas personas durante el lanzamiento de la bomba atómica, gente que se volatilizó y sólo quedó la impronta negativa en lugares donde se encontraban. Fantasma y espejismo de lo que fueron unos cuerpos, unas personas y de las que ahora sólo nos queda su impronta antropométrica.



17-ANT 79, *Hiroshima*, año 1961. Negativo de cuerpos que recuerdan la catástrofe de Hiroshima.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 62.

5.2. La huella directa.

Klein rememoró la muerte, la desaparición de la vida de cientos de personas en su obra *Hiroshima* de 1961. Reflejaba el instante de los cuerpos de personas justo antes de morir (desaparecer), dejando para la posteridad su huella impresa en la puerta o en los escalones de un edificio en el cual se encontraban momentos antes de su desaparición, lo último que fueron antes de perderse en la nada.

Grandes retratistas como Durero o Velázquez ejercieron una labor fundamental al permitir postergar en el tiempo la imagen presencial de una serie de personajes que de este modo vieron la posibilidad de acceder a la eternidad a través de su retrato. Los involuntarios retratos que reflejan parte de la ciudad de Hiroshima, el fragmento urbano de lo que fueron sus habitantes, ofrece a la eternidad el drama que sufrieron. La muerte estaba ahí, no existía el cuerpo porque éste había desaparecido, pero el acto de la muerte quedaba impreso fielmente como un fantasma que deja su huella en el mundo, abandonando su alma en la tierra, lugar de los mortales.

Nuestra cultura cristiana nos ha educado durante siglos en la idea de que el cuerpo humano es un depósito oscuro y sucio que conserva la preciada alma. El cuerpo es oscuro, finito, débil, mientras que el alma es luminosa, liviana y eterna. Esta forma de concebir el cuerpo está todavía en nosotros¹⁷⁰.

Así nos explica Daniel Canogar el valor del alma y su poso en nuestra sociedad. Desde los orígenes de nuestra cultura hasta la actualidad, el tema del alma y su vinculación al cuerpo ha sido un tema de debate de notable importancia.

Yves Klein demuestra un desinterés absoluto por la forma del cuerpo y sus líneas, como él mismo dijo, sólo le interesaba un *alma de sensaciones*¹⁷¹. Lo que cuenta es aquella zona del cuerpo, tronco, muslos, donde según Klein *se encuentra el auténtico universo, la creación oculta*¹⁷². Klein busca una esencia que trascienda lo puramente corporal, una forma surgida de la forma, de esta manera la carne revela un carácter espiritual, ese aspecto oculto que se mantiene latente hasta que se aparece. Puede ser el calor generado por la bomba atómica que tras pulverizar el cuerpo deja su esencia o una sublimación, o puede ser en el caso de las antropometrías que se recurra a un intermediario: el pigmento, alejando también el cuerpo, hace a su vez de esencia. En ambos casos el cuerpo se inmola. En el caso de la antropometría Klein se constituye

¹⁷⁰Canogar, Daniel, "Cuerpos virtuales, dolores reales", conferencia para *Espejismos*. Barcelona. Fundación La Caixa, abril de 1998.

¹⁷¹Weistemeier, Hannah, op. citada, p. 55.

¹⁷²Ibidem, p. 55.

en herramienta, en un potente transmisor de una esencia que hace física, material, visible para el mundo.

G. Cortés habla de la década de los 60, años en los que diversos artistas realizaron una obra que *participaba de ese proceso de lo informe en que se confundían el dentro y el fuera, lo animal y lo humano*¹⁷³. Estos artistas provocan en los objetos un fenómeno muy personal de transformación, objetos que *son blandos en lugar de duros, transparentes cuando deberían ser opacos, livianos en vez de manifestar una potente gravidez*¹⁷⁴. Estos objetos sufren una *erosión de sus fronteras con la tradición, un desparramamiento de sus contenidos que los convierte en irreconocibles*¹⁷⁵.

Técnicas como la decalcomía¹⁷⁶ o como los grandes cianotipos¹⁷⁷ fueron utilizadas por Robert Rauschenberg en los años 1949 y 50, dejando una obra de cuerpos esquemáticos que provocan un efecto de desmaterialización de la silueta motivado por la transparencia, y de difuminación como consecuencia del medio técnico (una ingravidez ilusionista). Un mundo caótico, opina Cortés,

¹⁷³ G. Cortés, op. citada, p. 167. Cortés comenta la labor de artistas como Max Ernst, Salvador Dalí y Yven Tanguy, y dice de ellos que *van a superar las fronteras de los cuerpos desparramándolos y confundiéndolos con sus telas*, p. 167. Hace alusión a André Breton y a la idea de dos clases de pintores, *aquellos que creen y aquellos que no creen en la piel*.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 168.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 167.

¹⁷⁶ Decalcomía: técnica que consiste en extender sobre una hoja en blanco con una determinada textura, guache negro más o menos diluido que recubra la hoja, y ejercer con la mano una presión desigual con el fin de repartir la materia sobrante.

¹⁷⁷ Cianotipo: técnica fotográfica muy empleada en trabajos de ingeniería, que consiste en un papel fotosensible que al colocarse ante la luz reacciona cambiando de color. Si se coloca algún objeto encima, la zona que ocupa el objeto queda sin reaccionar, dejando la silueta de éste.

que aparece lleno de referencias a la inseguridad física del individuo y a su cuestionamiento de identidad. Son imágenes de *nuestra inquietud, bellas y lamentables sombras que vagan alrededor de nuestra caverna, sabemos que son sombras*¹⁷⁸. G. Cortés cita de nuevo a André Breton y termina aludiendo a la obra de Salvador Dalí, el cual logró la simulación de un delirio, de una enfermedad mental para crear un universo fantástico, alucinatorio de imágenes que se refieren a un universo simbólico *capaz de sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad*¹⁷⁹.

También sus imágenes son impersonales, que provocan según Steven Connor *una personalidad ensimismada en la que la mano del artista interviene muy poco y por otro lado un arte saturado de personalidad del artista*¹⁸⁰.

Todo esto determina el desarrollo de un concepto que muchos teóricos de lo postmoderno consideran positivo: el fenómeno de la teatralidad, el rechazo de un tipo de obra congelada. Dice Connor: *abstracción congelada de la idea de obra en-sí-misma, en función de la idea de obra-como-proceso*¹⁸¹. Las antropometrías de Klein tienen un carácter procesal, de una *performance* o acción que culmina en un tipo de obra fija. Queda la huella, el resto final de una acción, pero la huella no sería nada si no poseyese ese

¹⁷⁸ G. Cortés, op. citada, p. 176.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 176.

¹⁸⁰ Connor, Steven, *Cultura Postmoderna (Introducción a la teoría de la contemporaneidad)*, Madrid, ed. Akal, 1996, p. 75.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 98.

grado de acción. Aquí el "acto" adquiere tanta importancia que es necesario crear una estructura (teatral, diría Connor), una orquesta que toca un solo tono, una sola nota para unos cuerpos que se impregnan e improntan con un único color. El proceso es sublime, ha de serlo, según Klein, como lo resulta ser todo acto auténtico. Pero por otro lado busca una simplicidad (monocromía y música atonal), pero teatralizando y creando una complejidad necesaria para ensalzar un acto esencial y sublime.

Steven Connor considera que el nuevo teatro de vanguardia (hace alusión a las representaciones teatrales vanguardistas de Richard Foreman, Robert Wilson y Lee Breuer excluyen el diálogo y recurren a palabras *en sentido minimalista a favor de una imagería aural, visual y verbal*¹⁸²).

El aura rodea un acto temporal porque la acción creativa tiene una duración. En este caso, Klein dota a su acción realizada en la *Galerie Internationale* de 40 minutos de experiencia de sublime creación, cuyo término da como resultado una huella, fragmento residual, pero no por ello carece de inherente grandeza.

La imagen fotográfica posee un carácter que Joan Fontcuberta define como *huella diferida*¹⁸³, en contraste con

¹⁸² *Ibidem*, p. 98.

¹⁸³ Fontcuberta, Joan, *op. citada*, p. 78.

otro tipo de *huellas directas*. En referencia a esta segunda categoría Fontcuberta nos habla de un hecho que tiene lugar en Enoshima, una pequeña localidad pesquera cerca de Tokio. Los pescadores salen cada tarde al mar y tras pescar seleccionan algunos de los peces. Los peces escogidos son empapados en tinta y con ellos imprimen sus propios carteles. Fontcuberta apunta al respecto: *los peces hacen las veces de nuestras planchas de grabado. Se percibe su tamaño, la silueta, la textura de sus escamas, la transparencia de las aletas*¹⁸⁴. Sólo pintan sus ojos, es la única licencia que se permiten los pescadores a la hora de intervenir sobre la imagen final. Luego cuelgan los carteles en el interior de su tienda junto a otros muchos peces que ese día están a la venta. Esta técnica tradicional recibe el nombre de *gyotaku*. Consiste en un sistema que recrea una huella directa, con un rasgo profundo de objetividad y que a la vez provoca un particular interrogatorio en nosotros acerca de lo real y de cómo esta imagen nos acerca al mundo real, dificultando tergiversaciones producto de la acción humana sobre la imagen.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 75.



18-Los peces de Enoshima, acompañados de textos como reclamo para la venta de pescado. Un ejemplo de *huellas directas*, dice Joan Fontcuberta.

Los peces de Enoshima son, por lo tanto, un ejemplo de *huella directa*, mientras que el soporte y la forma de operar de la imagen fotográfica, es decir, su carácter tecnológico y el modelo operativo que determina su creación, hacen que hayan intervenido demasiados elementos determinados por factores de pensamiento ideológico o dictados culturales.

Las fotos comerciales se convierten en huellas filtradas, huellas codificadas que demuestra a un tipo de desajuste entre imagen y experiencia. Las herramientas (y Fontcuberta hace referencia a ejemplos como una estilográfica, una cámara o un ordenador) y el conocimiento del manejo de estos instrumentos, no constituyen sino su *memoria aplicada*¹⁸⁵.

En toda imagen se produce un trasvase o un intercambio (un depósito de tinta, carga eléctrica, magnética o reacción química), y tiene ese carácter físico de huella.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 79.

El gesto o el trazo, son unidades lingüísticas que permiten crear sistemas complejos de orden más completo que una simple huella, pero eso sí, su intención de representación dejaría de ser innata al propio medio y quedaría articulada en torno a esa interacción humana. El dibujo de los surrealistas, el *frottage* de Max Ernst sería una modalidad de dibujo mucho más próxima a la huella directa.

Volviendo a las antropometrías de Yves Klein, Fontcuberta piensa que éstas buscan constancia de una imagen anatómica, el espectador reconoce *la mano como mano* y el *rostro como rostro*¹⁸⁶. No se trata de simples manchas, son impresiones en las que percibimos su conexión directa y es posteriormente cuando pensamos en la razón poética o el sentido que se pretende dar a esas imágenes. Ante todo las antropometrías de Klein son *huellas directas*, susceptibles de manipulación, y Klein, como los pescadores de Enoshima, es consciente del poder de la naturaleza y del cuerpo como instrumento directo de representación. El artista no existe sin los peces, los pescadores de Enoshima no tendrían sus carteles sin ellos, ya que el nivel de intervención del creador en su obra es casi nulo, tal que sin referente, sin cuerpos en la obra de Klein, no hay obra. Los pescadores de Enoshima podrían aprender a representar peces, podrían memorizar su morfología con mayor grado de intervención por

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 81.

parte del autor, pero no lo necesitan porque sin necesidad de dibujarlos, ya logran su objetivo de representación.

Klein ve en el cuerpo un instrumento directo, encuentra una herramienta ideal, como los pescadores de Enoshima, y sus modelos son impregnados de pigmentos para que su impronta directa (*huella directa*) se convierta en la fiel representación de la vida. Reconocemos las huellas como parte del mundo, y mediante el ritual desarrollado con los modelos (la existencia del *performance*), el cuerpo es reconocido. El origen de la huella se manifiesta evocando en el espectador la visión directa de la génesis de la huella, su relación estrecha con el cuerpo, su razón de ser, su origen.

5.3-Palpitaciones vitales. La piel y la imagen de Cristo.

El interés de Yves Klein por una pintura de acción le llevó a recurrir a sus *pinceles vivientes*, formas vivas que son a su vez instrumentos vivos designados para un acto creativo. La vida significa palpito, acción, movimiento. Los cuerpos estaban vivos cuando impregnaban el papel, no eran sólo meros instrumentos rígidos que dependen de la gracia del movimiento de la muñeca del artista. En este caso los cuerpos vivos generan su propio movimiento, llevan su propio palpito (símbolo de lo vivo). Klein vio que cada antropometría era distinta una de la otra, su morfología dependía de cada modelo. Diferentes modelos generaban distintos tipos de impresiones, en unas había zonas más marcadas que otras, contrastando las figuras entre ellas, variando según la tendencia a presionar más una zona del cuerpo que otra (la actitud *psicológica* del pincel, donde esta variación determina el carácter de la imagen).

La idea de una imagen cuya génesis resultase de una directa conjunción con el acto de la vida, tenía ya un prototipo ideal con la antropometría. La huella directa y

la vida estaban unidas en el estrecho margen que un instrumento viviente podía otorgar. Pálpitos que se hacen imagen, que se constituyen en objeto y, como es lógico, en la marca queda de algún modo el continuo movimiento que genera la vida, así cada antropometría se convierte en única, no existe una huella igual a otra.

La piel se convierte en la materia directa que se conjunta con el papel para generar su impronta. Un material vivo, elástico, poroso, lleno de connotaciones biomórficas. En ese sentido la piel es un símbolo de la existencia, del carácter elástico y dúctil de la materia viva. Como una bolsa viva que encierra el cuerpo frágil, la piel es un elemento vivo que a la vez de conectar el cuerpo con el mundo, aísla el interior del cuerpo del mundo exterior.

La artista italiana afincada en Alemania, Alba Da-Urbano, realizó una obra que consistió en un traje confeccionado con un material flexible que resultaba ser una réplica de su cuerpo (molde de su cuerpo). Este traje, considerado por la artista como un *autorretrato*¹⁸⁷, estaba accesible ante un público que podía colocárselo y pasear por la sala con él puesto. La piel de la artista (réplica de su piel) terminaba cubriendo el cuerpo del espectador, como si se tratase de un acto posterior. Urbano hacía referencia así a la mirada del artista, al *sentir como él*

siente. Como un trasvase de identidad, la mirada transmitida al espectador en un acto de posesión permitía a éste observar el resto de las obras de la artista con la mirada de la autora. Urbano crea una metáfora de sacrificio y posesión en una identidad donada, cedida a un espectador en ese profundo deseo de la artista por acercar su mirada a la del receptor. Es la cesión de un mundo, de la visión de un mundo a otro en un acto de sublimación, donde el instrumento ideal para esa metáfora es la propia piel de la artista (estar en la piel de alguien significa popularmente ocupar su lugar).

La piel para Alba Da-Urbano es un perfecto símbolo de una identidad que impregna el cuerpo. Karl G. Jung nos cuenta la historia de un hechicero de una tribu de Camerún que se colocaba una máscara de León. La máscara no sólo cubría su identidad, sino que convencía al hechicero de que él mismo era un león: *el hombre comparte una identidad psíquica con el animal*¹⁸⁸.

Ya anteriormente nos hemos referido al tema de la máscara y su poder para crear y anular identidad. No obstante, la "máscara" que ofrece Urbano al espectador tiene un carácter ceremonial. Como la máscara de león del hechicero que es capaz de transmitir una identidad individual o crearla a través de ese deseo de ver a través

¹⁸⁷ Da-Urbano, Alba, "Perspectivas del arte audiovisual en vista del desarrollo de las nuevas tecnologías", conferencia del 27 de nov. del Simposio del *Festival de Video de Navarra* (25/29 de nov. De 1997).

¹⁸⁸ Jung, C.G., op. citada, p. 45.

de otros ojos, en Urbano se genera una voluntad de transmisión de energía.

En la obra de Urbano la piel se convierte en un perfecto símbolo de identidad y, por supuesto, de vida. El acto de sacrificio y muerte es metafórico, aspira a poder llegar a niveles más amplios de comprensión de su mundo por parte del otro, ese deseo de "hacer ver" a los demás provoca una muerte y una génesis en el espectador.

Piel y mirada se unen para justificar una voluntad de ser comprendida por el mundo, por los otros. Supone otro cuerpo para el sacrificio y, como en la pieza de *Art make-up* de Nauman, la piel, la cubierta del cuerpo. La superficie captada para crear la imagen es sacrificada y anulada. Urbano cede su piel y sacrifica su signo de identidad. La superficie que acapara la mirada es cedida a la vez que cede su yo. No se trata de una simple crisis de identidad, sino un acto de voluntad de crear a través del intercambio de vida, de la fuente principal de uno mismo, de nuestro yo.

Por otro lado las antropometrías son formas abstractas, un tipo de creación en el que resulta difícil entender su origen corporal (de forma directa). EN consecuencia, es necesario el cuerpo. Como bien plantea Fontcuberta, las antropometrías de Klein necesitan ser entendidas en su relación directa con el cuerpo. Klein, cuando realizó sus antropometrías, pensaba en la energía

del cuerpo, pero esa energía sólo podía producir unas formas y un tipo de representaciones donde ese cuerpo sólo es reconocible en su directa relación con la huella. La antropometría en sí misma, sin el reconocimiento de su relación con el cuerpo, se constituye en simple forma abstracta.

Curiosamente existe un caso donde la energía emanada por el cuerpo no ha producido una imagen irreconocible. Por el contacto, gracias a una energía surgida directamente del cuerpo, se creó una imagen bastante realista que hace referencia a un rostro con sus detalles. Para unos es real, para otros, incluida la mayor parte de la comunidad científica, se trata de un mito: es el caso de la Sábana Santa de Turín. Esta Sábana supone la representación del rostro de Cristo, quien fue envuelto en una sábana tras morir en la Cruz. Para Manuel Solé¹⁸⁹ la Sábana Santa supone *un auténtico negativo fotográfico, cuyo negativo resulta una auténtica fotografía positiva*¹⁹⁰. El cuerpo muerto de Cristo produjo mientras estaba envuelto por un sudario de tela, tanto a lo largo como a lo ancho del cuerpo, una especie de energía imposible de identificar, ya que ningún tipo de fuerza natural podría producir unas improntas semejantes. Solé la llama *fotografía ortogonal*. Se trata de

¹⁸⁹ Cfr. Solé, Manuel, *La Sábana Santa de Turín*, Bilabao, ed. Mensajero, 1986. El autor de este estudio sobre la Sábana Santa defiende su veracidad e incluso lo hace frente a las conclusiones que se extrajeron a raíz de la prueba del carbono 14. El autor piensa que la imagen es un retrato del Cristo muerto, de la impronta de una supuesta energía, no reconocible todavía, que emanó del cuerpo de Cristo y permitió crear una particular imagen biomórfica, bastante realista.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 147.

un elemento, fuera el que fuera, que impresionó la tela-placa (directa alusión al proceso de formación de la imagen fotográfica), y que surgió del cuerpo desde abajo hacia arriba y de arriba hacia abajo, incidiendo perpendicularmente sobre la tela. No hay sombras, toda la extensión del cuerpo fotografiado aparece bajo una luz perpendicular: *el lino que se amoldó al cuerpo del difunto tomó, como una placa fotográfica, la apariencia auténtica de Cristo y ha superado el tiempo, mediante una forma imperecedera*¹⁹¹. Existe una similitud con la fotografía, pero en este caso es más que una fotografía, realmente se trataría de una "huella directa" al igual que los peces de Enoshima.

En el caso de los peces de Enoshima no existe una energía extraña y poderosa capaz de reproducir, como en el caso de la Sábana Santa, una réplica fiel al cuerpo original y a los pequeños detalles. No obstante, la imagen creada de Cristo en esta sábana está dotada de una infinidad de precisiones y detalles que, como opina Solé: *no se descubrirían en la observación directa del lienzo. Aquel rostro, lleno de majestad, parecía hablarte, aún con los ojos entornados por la muerte*¹⁹². Nos encontramos ante un gran negativo fotográfico de tamaño natural, impresionado centenares de años antes de ser descubierta la

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 148.

¹⁹² *Ibidem*, p. 32.

*fotografía por el hombre*¹⁹³. La imagen de un cuerpo muerto (frente a los cuerpos vivos que se improntan creando las antropometrías de Klein), que su acción directa sobre el lienzo, a través de una energía sobrenatural, crea su impresión antropométrica.

Hemos destacado la precisión en detalles, que un cuerpo pigmentado no hubiera reflejado en una imagen que resulta tan detallada en el estudio anatómico. No se trata de una pintura, ni de un calco, ni de un estampado. Pintores como Clemente intentaron crear una imagen semejante envolviendo un Cristo pintado en una Sábana, y el resultado reveló una imagen sin detalles. El antropólogo Vittorio Delfino Pesce (profesor de la Universidad de Bari en Italia), esparció por la figura ácido sulfúrico que dio como resultado una imagen también muy distinta de la que aparece en la Sábana Santa. Por otro lado Solé defiende el carácter de *fotografía tridimensional*¹⁹⁴ por la intensidad del colorido de la imagen que es *inversamente proporcional a la distancia que separa, en cada punto, la tele-placa de cadáver fotografiado*¹⁹⁵.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 32.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 149.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 149.



19-Fotografía tridimensional de Tamburelli eliminando con su ordenador los principales elementos extraños. Ésta sería una imagen aproximada de la Cara de Cristo.

Para Manuel Solé¹⁹⁶ la imagen de la Sábana Santa de Turín es más una fotografía holográfica, una imagen que busca reflejar todos los rasgos de una persona que una simple huella impronta. El nivel de representación es un valor añadido que Solé considera que favorece a la idea de un retrato fiel de la imagen de Cristo, pero por otro lado cree que ese carácter de impronta directa, de huella directa, proveniente de una energía poderosa y antinatural, dota a esa imagen de un rasgo de fidelidad. No hay pintor ni dibujante, no existe intermediario entre la imagen y el cuerpo originario de ésta, sólo una especie de energía capaz de trastocar una simple huella con carácter de impronta, de antropometría, en una especie de imagen fotográfica.

¹⁹⁶ Manuel Solé piensa que la imagen podría haberse producido por *oxidación deshidratante de la tela y la formación de un cromóforo de oxidación deshidratante de la tela y la formación de un cromóforo de carboncillo amarillo*. Ibidem, p. 164.

Independientemente del grado de credibilidad de esta imagen, tanto de su origen como de su fidelidad, partiendo de la base elemental de su ejecución, la intención de es la de contrastar la razón de síntesis de dos formas diferentes entre sí, el carácter fotográfico y el de impronta directa de una antropometría. Esto permite justificar tanto la veracidad de una imagen en su nivel de representación como en su nivel de conexión con la identidad biológica, originado en la carne.

Cuerpo e impronta están directamente conectados, pero a su vez se produce un tipo de imagen que funciona, es decir, es identificable con un referente, independientemente de su conexión con éste. Esto explica el carácter divino de la imagen, su extraña razón de ser. Cristo era una persona que poseía un carácter sobrenatural y, en consecuencia, la impronta que dejó en su sudario mortuorio sería lógico que tuviese un origen en una energía también sobrenatural. El poder capaz de trastocar una imagen y la lógica constructiva y dotarlo de una ambivalencia que acerca la imagen a su fundamento mítico.

El sudario de Turín se constituye de esta manera en una *imagen viva* a pesar de su origen en un cuerpo muerto,

el poder de esa energía dota a la imagen de un carácter sobrenatural.

En las antropometrías de Klein, los cuerpos están vivos, la energía surge de la vida misma a través de ese contacto directo entre el cuerpo y la piel con la tela. En la obra de Klein, el cuerpo es necesario, ya que pasa a convertirse en el verdadero protagonista de la obra, porque en él está la capacidad de generar formas de identidad, fragmentos de identidad, pero con el poder de una energía sustancial, el palpito de la vida que ejerce su acción sobre la materia inerte (la tela). La huella se convierte en este momento en símbolo de vida, de existencia y de presencia, ligada eternamente al cuerpo y dejando su impronta a merced de una perpetuidad, como en el caso de la antigua Sábana Santa.

Claudia Giannetti piensa que *la equivalencia entre arte y vida significa para Yves la superación de la forma como representación, la superación del arte en pro de una recuperación de la vida real, de la vida en la cual el hombre no es más el centro del mundo, sino el mundo el centro de su actividad*¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Giannetti, Claudia, "El salto al vacío. Retrospectiva de Yves Klein" en la revista *Lápiz*, nº 108, pp. 52-57.

5.4-Crisis de la imagen. Datos, fragmentos y esquemas de identidad.

En el film producido y dirigido por Andrew Niccol titulado *Gattaca (un experimento genético)*, de 1997, se narra la búsqueda existencial de un joven llamado Vicent que vive en un mundo donde la genética ha transformado las relaciones entre los seres humanos. En este mundo existen dos tipos de individuos: los *válidos* y los *no-válidos*. Los primeros son resultado de una intervención genética desde la concepción, de una manipulación que busca conseguir personas perfectas, carentes de enfermedades genéticas, de defectos y con unas dotes físicas e intelectuales sobresalientes. Los no-válidos son aquellos que no han sido intervenidos genéticamente y, en consecuencia, defectuosos. *Existe una nueva clase baja no determinada por el estatus social o el color de la piel, es una ciencia la que la determina*, son palabras de Vicent acerca de su mundo, donde desde el nacimiento se carece de esperanza de vida. Vicent sabe desde siempre que vivirá poco más de treinta años a causa de una lesión cardíaca de origen genético.

Recuerda a la novela de Aldous Huxley (1894/1963) *Un mundo feliz*, en la que se describe un mundo de individuos creados *in vitro*, son seres humanos creados y educados artificialmente, logrando una raza dividida en clases: alfas, betas, gamas, deltas y epsilones (obreros, soldados, intelectuales...). Son hombres y mujeres estandarizados, definidos desde su origen en la probeta. Es un mundo donde se explota la idea de esa divisa planetaria que se cita en el libro y que basa en aleccionar a las nuevas generaciones en el lema *comunidad, identidad y estabilidad*¹⁹⁸.

En *Gattaca* la situación se complica cuando Vicent, su protagonista, desea ser piloto espacial, pero no se lo permiten porque este destino sólo es accesible a los válidos. Por ello decide suplantar a Jerome Morrow, un válido que tras sufrir un accidente ha quedado paralítico. A cambio de dinero Vicent adopta la identidad de Morrow. No sólo se produce una transformación física, morfológica de su imagen, también adquiere su "identidad genética", muestras de su sangre, orina, pelos para sustituirlos por los propios, y oculta sus restos orgánicos que lo identificarían como no-válido. Vicent se transforma en Morrow y logra superar la entrevista que le da acceso a la agencia espacial *Gattaca*. Después de pasar por ella, el protagonista dice: *la mejor puntuación del mundo no servía de nada si no tenía el análisis de sangre adecuado.*

¹⁹⁸ Huxley, A., *Un mundo feliz*, Barcelona, Plaza & Janés, 2001, p.19.

De esta manera Vicent se convierte en un escalón prestado, suplantando su identidad pasa de ser un degenerado (un no-válido) a ser un válido, un *vitro*, un hombre fabricado genéticamente perfecto cuya única carga es esa misma perfección.

El film *Gattaca* muestra a una sociedad que ha caído bajo el poder del ADN, una forma de identidad precisa, exacta. Si para alterar la imagen y suplantar el aspecto no es necesario un gran esfuerzo, sino que resulta ser algo relativamente fácil, suplantar la estructura genética, el ADN de alguien, es algo complejo, sumamente dificultoso. En *Gattaca* la imagen no tiene importancia, la simple morfología resulta algo carente de validez. Lo importante es la perfección, y esto, ante todo, se lleva dentro, en nuestra carga genética. Alterar la imagen de una foto, modificar el aspecto de un retrato, incluso realizarse una operación quirúrgica para poder imitar la talla de Morrow alargando sus piernas artificialmente resulta algo fácil si lo comparamos con el hecho de imitar su genética. La estructura genética condena a los habitantes de este mundo, pero la imagen y el aspecto son signos débiles. La imagen puede mentir, pero el ADN es una verdad indiscutible sobre la identidad, una verdad aparentemente oculta porque no se aprecia a simple vista, pero evidente porque está en cualquier parte del cuerpo: restos de piel, pelos,...



20-Vicent (un *no-válido*) consigue suplantar a Jerome Morrow (un *válido*) y engañar a Gattaca.

Tener un rostro adquiere en *Gattaca* un simple valor testimonial, lo que garantiza la identidad es y ha sido siempre un acta pública, una partida de nacimiento, un documento de identidad, los testimonios concordantes de la portera y los vecinos¹⁹⁹, esto es lo que dice Clément Rosset en su definición de la persona humana como una *singularidad*, alguien que desde el punto de vista jurídico se convierte en *persona moral*.

Aquí se trata de entender la razón individual del ser humano, no como una *sustancia delimitable y definible*, sino como una *entidad institucional garantizada por el estado civil sólo por el estado civil*²⁰⁰. La identidad aquí carece de valor en la conciencia de *ser para otros*, resulta

¹⁹⁹ Rosset, Clément, op. citada, p. 105.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 105.

inevitable gritar que "uno es uno mismo", esto no tiene significado para nadie si esta identidad está previamente establecida.

Edmond Barbotin dice que:

el rostro de otro testimonio no demuestra, no prueba, lleva en sí mismo su propia garantía, se supone ante sí como afirmación que podemos recibir o dejar pues no se apoya sobre sí misma. Ciertamente, la palabra, los gestos de la mano, la actitud, la conducta, proporcionan los elementos que corroboran, precisan, matizan y en ocasiones niegan la afirmación del rostro²⁰¹.

Claro está que en el mundo de *Gattaca* la identidad se genera directamente de las señales estándar, de detalles simples, minúsculos: un pelo en la repisa de la ventana, restos de piel sobre el teclado del ordenador, el latido del corazón, signos de enfermedades o imperfecciones... Todo ello es útil para descubrir a los no-válidos. El miedo a ser reconocido no está en la imagen del rostro, resulta fácilmente trucable, como piensa Barbotin, no prueba mucho acerca de la validez o la no-validez de alguien, no nos acerca a esa "identidad pura" de la que habla Vicent en *Gattaca*.

En *Un mundo feliz* de Huxley, la referencia al pasado se centra en el conocimiento de éste en un mundo donde no existía *democracia como si los hombres pudiesen ser iguales de otra forma que no fuera fisicoquímica*²⁰². Ser hombres

²⁰¹ Barbotin, Edmond, op. citada, p. 152.

²⁰² Huxley, Aldous, *Un mundo feliz*, Barcelona, ed. Plaza & Janés, 2001, p. 152.

iguales equivale a haber tenido un origen genético idéntico, en la novela de Huxley la igualdad sólo es factible en la génesis.

Pero todavía no nos encontramos en el mundo de *Gattaca* ni en ese "mundo feliz" descrito por Huxley; hoy en día la imagen fotográfica sigue siendo un elemento fiel, con un alto grado de verosimilitud. En los archivos policiales la imagen fotográfica sigue aportando gran cantidad de información acerca de las personas. *Todo sujeto fotografiado es, en le fondo un sujeto expuesto, cuya apariencia externa se libra en la mirada escrutadora de un observador virtual*²⁰³. Esta opinión de Pérez Soler deriva de una función social de la imagen fotográfica, una huella indirecta, pero con el poder de ofertar una gran cantidad de datos acerca del individuo: tamaño de nuestros ojos, defectos, una cicatriz, un lunar, una malformación congénita, pero siempre existe el recurso de ocultar sensiblemente características esenciales de nuestra identidad. En el ficticio mundo de *Gattaca* la posible barrera, la falacia que impone este tipo de huella indirecta ha sido superada por un estudio genético. La estructura genética supone datos, información veraz, en un mundo donde la identidad adquiere un nuevo modelo ante la pérdida, en gran medida, del carácter deontológico de la fotografía, que ha sido sustituido por un universo donde el

²⁰³ Pérez Soler, Duardo, "El retrato fotográfico contemporáneo" en revista *Lápiz*, nº 127, pp. 41-49.

valor de la huella está en su poder de concretar una rigurosa identidad, en la pragmática basada en los intereses de esta sociedad que nos presenta *Gattaca*.

Piensa David Le Bretón que *los avances técnicos y científicos confrontan los imaginarios sociales con un cuestionamiento delicado que levanta toda serie de preocupaciones éticas. Asistimos a la toma al pie de la letra de la metáfora que hoy en día lleva a hacer del cuerpo humano un material disponible*²⁰⁴.

Le Bretón considera la existencia de una *perdida moral* del cuerpo en función del aumento de su valor técnico, un cuerpo sometido a una gestión tecnológica derivada entre otros aspectos de las intervenciones en los genes. El hombre se transforma en una clase de *fantasma* donde la corporalidad que da al hombre su carne y establece su relación con el mundo vuela en pedazos y se convierte en un *puzzle biológico*. Este planteamiento se establece sobre el modelo de una *mecánica humana donde cada elemento es susceptible sobre el otro*²⁰⁵.

Siguiendo por este camino, Le Bretón nos acerca a la situación de un hombre que se transforma en un *objeto profano* frente a esa idea del hombre como *fuentesagrada* (aquello que simboliza el mundo que le rodea). En *Gattaca*

²⁰⁴ Le Bretón, David en "lo imaginario del cuerpo en la tecnociencia", en *REIS (Revista española de investigaciones sociológicas)*, nº 68, 1994, p 205.

el hombre ha perdido su espiritualidad, ha degenerado en una simple realidad funcional carente de espíritu, donde, como dice Le Bretón, adquiere un carácter profano que le obliga a reforzar la identidad en uno mismo.

En definitiva, se podría decir que el cuerpo disgregado es un cuerpo que provoca la pérdida de identidad. El cuerpo es entendido como receptáculo de un yo que reivindica su corporeidad, su carácter de unidad. El cuerpo es un instrumento puramente deontológico, va vinculado a nuestra propia identidad.

Yves Klein pensaba en el cuerpo y sus manifestaciones como algo que se encuentra estrechamente unido, el valor de la huella directa, que es la antropometría de Klein, busca conservar el valor del referente de la huella, que es el cuerpo, con su identidad y con su yo marcado.

Muchas otras imágenes, la pintura, la imagen fotográfica, pueden desvirtuarse en la medida que pierden su relación con el referente, su carácter indirecto (huella indirecta).

Una huella dactilar es un dato que en *Gattaca* tendrá un mayor valor como elemento identificativo de la persona, ya que resulta tener una relación más directa con el referente. La huella dactilar también puede ser

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 205.

manipulable, como muestra la película, pero no sucede esto con los datos genéticos que aporta el ADN del individuo. Estos datos pueden conformar una identidad a la vez que la desvirtúan en cierta medida. Restaurar la idea del cuerpo mediante esquemas, fragmentos y detalles complica la percepción de un yo que se diluye frente a una visión pragmática del cuerpo. Klein evita esto trascendiendo en una búsqueda espiritual en referencia a una energía vital, que finalmente se traduciría en una huella directa, en la antropometría como objeto y culminación de esa búsqueda.

La antropometría se revela en consecuencia como un testigo fidedigno de un cuerpo inmanente a una esencia, en una energía vital, que finalmente configurará un contexto de identidad.

El yo puede recrearse en modelos y recursos donde a veces lo sublime de la pura simplicidad de la huella directa se une a la sublime concepción vital. Esto reconduce a una visión de un hombre nuevo, un hombre que se reconstruye ante un mundo evolutivo en continuo cambio. Un hombre concebido en función de formas y energías que recolocan la imagen del hombre hacia nuevas formas de entender dinámicamente su identidad.

6-EL TRANSFORMISTA.

(*SERIE PRUSIANA*, FLORIAN MERKEL)

6.1-El transformista. La voluntad de cambio. (Serie prusiana, Florian Merkel).

El artista alemán Florian Merkel (1961) es un fotógrafo interesado por reunir múltiples identidades a través de sus imágenes. Merkel compuso una serie de imágenes en las que se ponía en escena a sí mismo, imágenes inspiradas en películas de Hollywood e ilustraciones de libros infantiles o imágenes provenientes de la Historia del Arte.

Stefan Raum opina que en ellas se describe a *príncipes soñadores, obreros, tersos y cómicos y errantes adeptos a la halterofilia*²⁰⁶.

Combinando fotografías, el artista continuó realizando series en las que Stefan Raum observa una evolución de las imágenes de ensueño a las representaciones que parecían baladas.

Florian Merkel crea un universo donde se funden diversos mundos, lo viejo y lo nuevo, acercándose cada vez más al ámbito de la historia. Sus fotografías se llenaban, cada vez más, de una mayor cantidad de figuras y evolucionaban hacia una mayor complejidad.

Con la *Serie prusiana*, de 1993, el artista recurre a una superposición de sucesos históricos (en un ambiente enajenado), mediante imágenes vivas y con personas de verdad, tal como las contemplamos en las calles.

Merkel crea representaciones exageradas que tienen un aspecto cómico, típico, altamente decorativo, pero a la vez formalmente simples, paródicas y frívolas. Son estereotipos, como dice Stefan Raum, de las poses de la historia, del simbolismo cristiano, del poder. Los vestidos recuerdan a fiestas infantiles así como otros múltiples factores.

Técnicamente Florian Merkel nos presenta unas imágenes que exigen algo más alegre que el neutro blanco y negro, pero también desconfía del impacto cromático de las películas de color. Merkel recurrió a un método para colorear las fotografías de blanco y negro. Este método, según apunta Stefan Raum, permitió crear unas imágenes, unos colores enajenados en relación con la típica imagen a color. El color resulta un tanto psicodélico, y para ello Merkel mezcló la técnica pictórica con la fotografía (negativo y exposición múltiple, unidos a una coloración mediante pigmentos). Este sistema es muy comparable a las fotografías realizadas de varita de plata de mediano, que se realizaron a finales del siglo XIX.

²⁰⁶ Raum, Stefan, texto sobre la obra de Florian Mekelel en *Arte Contemporáneo de la Colección Deutsche Bank*, Madrid, 1996.



21-Sin título (mujer con vestido dorado). Florian Merkel, 1992.

El artista revela un universo de imágenes que relatan historias distintas y, a la vez, cotidianas, donde el autorretrato se convierte en una forma de exploración de un medio ilusorio en el cual se mezclan universos distintos y múltiples identidades. El artista se transforma para poder explorar este mundo y nos ofrece un viaje por él con la misma dedicación que un explorador enseña sus aventuras en imágenes lúdicas, divertidas y, a la vez, con un alto grado de precisión como muestra de las múltiples aptitudes que puede adoptar el ser humano.



22-Odalisca, Florian Merkel, 1993.

6.2-Un nuevo yo y la crisis de identidad.

El problema de la pérdida de identidad y, en consecuencia, de la coherencia en la configuración de un yo, ha tenido en la segunda mitad de este siglo una importancia fundamental en la reflexión artística. G. Torres²⁰⁷ piensa que desde *la desaparición del autor*, tiene lugar un hecho anunciado en el arte contemporáneo: el problema de identidad del artista que, según Torres, pasa a su primer plano.

Con la obra de la artista norteamericana Cindy Scherman se crea un nuevo conocimiento en la definición de identidad, una especie de identificación con el mundo que lleva al yo a un estado de ruptura o de fragmentación. Cindy Scherman realizó una serie de fotografías en las que se mostraban diferentes identidades en cada una de las imágenes, el escenario, el vestuario, la pose y la expresión, mostrando a una Cindy Scherman "transfigurada". Aparecen personas distintas en diferentes poses y ofreciendo un carácter determinado.



23-Cindy Scherman: sin título, 1983. Fotografía en color. La artista se transforma en personajes, mujeres en distintas actitudes y ámbitos diversos.

La artista desaparece, su obra ha alterado radicalmente su imagen, como el Florian Merkel transformado en personajes históricos o actores de Hollywood, en poses estereotípicas. El cuerpo del artista desaparece, sufre un proceso de fragmentación en múltiples identidades. Sherman decía que buscaba experimentar y provocar que su cara pareciera la de otra persona, de la misma manera que Merkel

²⁰⁷ Cfr. Torres, G., “Desencuentros de identidad”, artículo sobre la obra de Gilbert & George y Cindy Scherman en la revista *Lápiz*, nº 121, pp. 45-51

acude a estereotipos. Imágenes de la mujer en los años cincuenta, fragmentos de realidad que sufren un proceso de superposición y crean un mundo propio construido con trozos de realidad. Ambos artistas crean un mundo que surge de contextos múltiples, aunándolos en una sola imagen donde diversas identidades se combinan para crear ese contexto único.

De esta manera G. Torres observa en la obra de Sherman un proceso de fragmentación, la actitud solipsista está encaminada a provocar una fragmentación del yo, que posteriormente se reconstruye en una nueva realidad, en un nuevo yo.

Un experimento en *parecer que soy otra persona*²⁰⁸, dice Sherman, de los estereotipos de las imágenes en las películas de los cincuenta, la artista evolucionó a las mujeres en términos generales. Cindy juega con la idea del rol, son imágenes ligadas directamente a un tipo de realismo emocional. El rol opera entre *la joven y la vieja, la rica y la pobre, la guapa y la fea o la rubia y la morena*, dice Torres acerca de ese rol que *implica un establecimiento de una identidad definida que remite a un yo determinado*²⁰⁹.

Martín Prada dice de Cindy Sherman que *asume de un modo evidentemente paranoico y a base de elementos protésicos que caracterizan la producción de Sherman, las identidades de los retratados en cada una de las*

²⁰⁸ Ibidem, p. 51.

*reconstrucciones, ya sean mujeres u hombres... los elementos protésicos juegan con la generación de una falsa imagen de máscara o velo, que en su desmontabilidad apuntaría a la dimensión hermenéutica de la obra de arte, la idea de que posee una verdad interior o significado al que el intérprete puede llegar*²¹⁰.

Un acto de apropiación²¹¹ donde la artista se ofrece como *tableau vivant*, que se abre y se dirige no a una sola obra, sino a un cúmulo de imágenes culturales. Son abstracciones irónicas de obras del pasado semejantes a las que en la infancia aparecen en los libros escolares bajo el epígrafe de *obras maestras*. Imágenes, pinturas que ahora son fotografías, en un sentido de apropiación que Martín Prada piensa que otorga un sentido irónico y grotesco a las imágenes de nuestra memoria del pasado, haciendo que éstas pierdan su gravedad histórica.

*Deformación, distorsión y burla, un juego en la distancia entre memoria y verdad*²¹². En ellas la imagen histórica se sitúa en esa arriesgada línea fronteriza entre la risa y el horror y, como dice Martín Prada, se *crea una eficaz ambivalencia*. Una propuesta de simulación y

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 51.

²¹⁰ Martín Prada, Juan, *La Apropiación Posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid, ed. Fundamentos, 2001, p. 64.

²¹¹ Martín Prada reflexiona acerca de la práctica apropiacionista en el arte de la posmodernidad. Se fija sobre todo en artistas que recurren a imágenes de obras de arte pertenecientes al pasado, las cuales son apropiadas para construir imágenes nuevas. Es un modelo de reutilización de las formas de conocimiento del pasado, de sus imágenes y de la creación de un discurso nuevo donde se llega a cuestionar *la naturaleza y el proceso del arte mismo, en el cuestionamiento del estatus de un objeto como arte y, por tanto, de sus presunciones y presuposiciones institucionales*, *ibidem*, p. 10.

sustitución con una intención de desmitificar y evidenciar los contenidos de los sistemas de conocimiento y de la tradición histórica²¹³.

Sherman, como Merkel, reflexiona sobre los múltiples roles que juegan en las personas, asumiendo todos ellos a la vez en un acto de memoria, de reconstrucción y posteriormente de desmitificación. La creación de un yo solipsista logra representarse a través de una realidad reflejada, como ocurre en el mito de Narciso, el problema está en que ante tantos rostros distintos y, por tanto, la existencia de múltiples identidades, se genera una duda: ¿dónde está la "verdadera" Cindy? ¿dónde está el "verdadero" Merkel? En esta capacidad de reflejar los roles e identidades múltiples piensa G. Torres que Sherman logra mostrar la *condición del yo moderno*. La identidad desaparece entre una multitud de roles y no está necesariamente ligada a una determinada imagen. Se trata de un yo que desaparece y se fragmenta. Como en el caso de la máscara, la condición de un yo que desaparece conduce a una continuada búsqueda de identidades, en el caso de Sherman o Merkel esa identidad se diversifica en múltiples formas. Porque el cuerpo se *diluye, desaparece, si no se encuentra un referente cerrado y definitivo*²¹⁴.

²¹² *Ibidem*, p. 64.

²¹³ *Ibidem*, p. 68.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 53.

Ya en los estudios sobre la psique del individuo puede verse que enfermedades como la esquizofrenia determinan un estado de *pérdida del yo*. La asunción de otra identidad es la consecuencia de un estado de locura que aparece en el film de Hitchcock, *Psicosis*, de 1969. En él Norman Bates, el protagonista, adopta la identidad de su madre muerta y se traviste con las ropas de ella. En su locura de suplantación, Bates no sólo copia el aspecto, sino también la voz y la personalidad de su madre, en una voluntad de trasladar su yo al otro, un yo disperso en busca de cuerpo.

El yo de Merkel, como el de Sherman, desaparece, se dispersa o muere, como si lo empujase un instinto de sacrífico, pero en este caso la consecución está en la búsqueda de un nuevo yo que mediante ese recurso de transmutación se puede hacer múltiple.

En su autobiografía, *Mi vida y mi cine*, Jean Renoir relata cómo de niño le confundían con una niña, y añade que a su padre, el artista Auguste Renoir, le gustaba verlo con los rizos dorados que le caían por los hombros. El cineasta cuenta cómo su identidad sufría un proceso de trasfiguración involuntaria y su máximo deseo era entrar en el Colegio de *Saint-Croix*, cuyo reglamento exigía que sus alumnos llevaran el pelo corto para evitar esa imagen de niña.

Una mañana, Auguste decidió realizar un retrato de su hijo, y así lo cuenta el cineasta: *mi padre se había empeñado en que me tenía que pintar*²¹⁵. Así lo hizo, y el resultado fue un cuadro que mostraba a un niño-niña. Jean había sufrido una manipulación en la que su sexualidad había quedado oculta bajo el aspecto típico de una niña que cose un trapo (el padre convenció al niño para que posase diciéndole que debía coser un vestido para su juguete preferido: un camello de peluche).



24-Jean Renoir cosiendo el vestido para su camello, 1900. Retrato hecho por su padre, Auguste Renoir.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 32.

La ambigüedad sexual de Jean Renoir resulta ser un acto involuntario de pérdida de identidad. Su aspecto físico y la voluntad de su padre junto con la gente de su entorno contribuyeron de forma temporal a que la identidad del niño sufriese un proceso de dispersión. Él era un niño, pero para el mundo su aspecto señalaba todo lo contrario. Para colmo el cuadro que hizo Auguste Renoir de su hijo supone una representación de esa transformación de un yo que adopta la identidad de una niña en el cuadro de su padre. La imagen será siempre la de una niña, a menos que el espectador conozca a Jean Renoir y la historia del cuadro.

El transformismo del niño se constituye en una sola identidad cuando es representado en el cuadro de Jean Renoir: la identidad de una niña.

Un yo que se oculta es un yo que desaparece, como ya hemos señalado al analizar el poder de la máscara para disfrazar *una cara con otra*²¹⁶. El poder de ocultar el rostro mediante la máscara abre la posibilidad de manifestaciones de un yo interno que permanece oculto. Podemos hacer aflorar aspectos que normalmente se oculta o por miedo o por el precepto social que busca el ocultamiento de todo aquello que socialmente no es aceptado.

²¹⁶ Tena, M^a Isabel, op. citada, p. 15.

Las transformaciones de Merkel, al igual que las de Sherman, son transformaciones que plantean una búsqueda de ocultación y anulación, para crear de nuevo desde un soporte que ha sido expoliado de identidad. Los detalles del antiguo yo se pierden, desaparecen en su práctica totalidad para poder hacer prosperar el nuevo o los nuevos yo. Es de nuevo la idea de desaparecer, de morir para luego renacer en un yo disperso, creativo, susceptible de una *constructividad* creativa. Los datos de ese nuevo yo pueden ser tan variables, modificables y múltiples como el artista desee. El nuevo cuerpo es un soporte para una multiplicidad de ideas nuevas, y para ello Merkel recurre a otros yo, a formas distintas de identidades sacadas del contexto, tanto mediático como de la vida cotidiana. Resultado de ello son nuevos cuerpos, adaptables a la nueva identidad que el artista desea crear con un talante constructivo, propio del actor, el cual está acostumbrado a adoptar múltiples identidades en su trabajo. El actor tiene el don de verar una ilusión, y ésta, para Clément Rosset, supone *la manera más corriente de apartar lo real, no hay rechazo de la percepción propiamente dicha. No se niega la cosa, tan sólo se desplaza, se la coloca en otra parte*²¹⁷.

Gloria Collado considera que el s. XX ha venido marcado por la necesidad de plasmar la crisis de identidad, y se refiere, para argumentarlo, al mundo de la fotografía

²¹⁷ Rosset, Clément, op. citada, p. 12.

por su *capacidad para enmascarar la realidad técnica*²¹⁸. Afirma que la fotografía es el medio idóneo para mostrar esa crisis de identidad.

En 1920 el fotógrafo Man Ray (1890-1976) hizo el famoso retrato de Marcel Duchamp (1887-1868) disfrazado de Rose Sélavy, su *alter ego* femenino y con cuyo nombre firmaría innumerables obras y escritos. También el artista norteamericano Andy Warhol apareció a principio de los años ochenta disfrazado de mujer con un intenso rojo carmín en los labios. En Rose Sélavy, Duchamp no experimenta una exploración de la feminidad concentrada en el cuerpo, sino en la expresión extraña e indescifrable del rostro y de sus manos. El artista hizo imprimir una tarjeta de visita con el siguiente texto:

<p>“OCULISMO DE PRECISIÓN”</p> <p>Rose Sélavy</p> <p>New York/París</p> <p>“GRAN SURTIDO EN BIGOTES Y PUNTAPIÉS”</p>
--

La androginia aparecerá a partir de ahora de forma intermitente en la obra de Duchamp. Con su gesto el artista había creado una *encarnación emblemática de esta tendencia*

²¹⁸ Collado, Gloria, “Cadáver exquisito. Feminin/masculin. Le sexe de l’art”, en la revista *Lápiz*, nº 117,

*andrógina*²¹⁹, según Mink. El propio Duchamp manifestó en una entrevista concedida a Pierre Cabanne que *yo quería cambiar mi identidad, y la primera idea que me vino fue la de tomar un nombre judío. Yo era católico y ya el hecho de cambiar de religión era un cambio. Pero no encontré un nombre judío que me gustara o que, de alguna manera, me tentara y de repente me vino una idea: ¿por qué no cambiar de sexo? Era mucho más simple. Y de ahí vino el nombre de Rose Sélavy*²²⁰. Duchamp, consciente de su necesidad de cambio, buscaba un modo de concretarlo. Cambiar de nombre no constituye un cambio profundo, pero cambiar de cuerpo e incluso de sexo, completa el proceso de transformación en todo su paroxismo.



25-Rose Sélavy, 1921. Duchamp travestido de mujer. Foto en blanco y negro de su alter ego. Fotografía de Man Ray.

p. 45.

²¹⁹ Mink, Janis, *Marcel Duchamp. El arte contra el arte*, Colonia, ed. Benedikt Taschen, 1996, p. 70.

²²⁰ *Ibidem*, p. 71.

Cambiar de sexo significa cambiar de cuerpo, siendo en este caso un ejemplo de travestismo, otorgando al artista la posibilidad de cambiar de aspecto, de pose, además de su nombre. Su vestido femenino, un gesto femenino hecho con la mano, buscan una gesticulación típicamente femenina.

Mario Perniola reflexiona acerca del exotismo del revestimiento en una cultura donde el cuerpo es considerado como un despojo. Citando a Klossowski habla de un cuerpo que *habita otros cuerpos como si fuese el suyo y del mismo modo atribuye el propio a los otros*²²¹. Determina la idea de la hospitalidad como esencia del erotismo del vestir, lo que es *ajeno como si fuese propio y lo propio como si fuese ajeno*²²². (En el texto de Klossowski, "la moneda viviente", se habla de las modelos, de las divas del espectáculo, las estrellas cinematográficas, las cuales relegan al propio cuerpo a la condición de mercancía, transformándolo en el equivalente general del *valor de cambio, en moneda viviente y circulante*²²³.)

El cuerpo se hace mercancía, se transforma en un lugar susceptible de producirse en él un trasvase de identidades. La modelo o el actor convierten su cuerpo en lugar donde se expresa y proliferan múltiples identidades, y donde, como

²²¹ Perniola, Mario, op. citada, p. 252.

²²² *Ibidem*, p. 252.

²²³ *Ibidem*, p. 253.

en el caso de Cindy Sherman o Florian Merkel, el yo original logra desaparecer (el logro del actor está en encarnar una identidad en la medida que parezca la suya.) El cuerpo presentado de la modelo que se transforma y metamorfosea, buscando la seducción de una identidad construida, llega así a anular su antiguo yo.

La pérdida de la identidad y la búsqueda del otro ha generado, según Clément Rosset, mitos e historias como el que relata Stéphane Mallarmé en "Le portrait enchanté" en sus *Cuentos indios*. El escritor francés narra la historia de un rey que desea ser joven de nuevo, desea tener el aspecto de un joven que ha visto en un retrato que le ha mostrado la reina. Le hacen creer que, gracias a la magia, la metamorfosis es posible. Le dicen que el retrato está encantado y que podrá identificarse con él si lo contempla intensamente durante una ceremonia iniciática cuyos detalles son dados a la reina por unos hechiceros. En ese momento aparece el original del retrato, el personaje retratado, que en realidad es el amante de la reina, se muestra en carne y hueso para matar al rey y ocupar su lugar sin problemas. Mediante un asesinato nocturno, *de un golpe de cimitarra, atraviesa el cuerpo del miserable quien, quizás en el lapso que dura un relámpago, creyó en la fulgurante realización de su metamorfosis, al menos así lo supone, por caridad, aquel a quien el tirano tomaba por un anuncio encantado de su belleza próxima, y que era su*

*propio héroe*²²⁴. Es una historia sobre la imposibilidad de ser a al vez esto y aquello, uno mismo y otro, en el momento en que el yo se convierte en otro. El nuevo monarca se ve enriquecido con todas las cualidades que esperaba de su metamorfosis: juventud, amabilidad y belleza. El viaje mágico que conduce de uno a otro, del único a su doble, llega aquí a su término, pero, en el trayecto muere.

Estamos, de nuevo, ante la idea del doble, el cual entra y sufre un proceso de anulación hasta la muerte. Un intercambio de identidad, un cuerpo que es sustituido por otro, un *atajo irónico* que en el cuento de Mallarmé se relata de una manera que Rosset considera un ejemplo del *atajo directo que va directamente de la cosa que se quiere evitar a la cosa que se quiere obtener*.

La crisis del cuerpo determina una crisis del yo subyacente en una voluntad de intercambio. Artistas como Florian Merkel evocan al recurso del cuerpo transformado, donde esa transformación y el cambio de identidad están unidos al uso del lenguaje estereotípico, unidos a la idea del vestido. Un cuerpo puede convertirse, de esta manera, en ese *hábitat* del que habla Klossowski, donde la

²²⁴ Mallarmé, Stéphane, *Cuentos indios*, Valencia, ed. Pre-textos, 1980, pp. 92-93..

vestimenta es un instrumento eficaz de cambio, genera el proceso de intercambio y multiplicación de la identidad.

El obrero que porta su casco y pala, la odalisca en su pose enigmática, vestidos, cuerpos en actividades estereotipadas, la conciencia de un aspecto susceptible de manipulación y del que sólo es necesario alterar ciertos detalles, son elementos que tienen un gran valor en la creación de una nueva identidad.

6.3-Muerte, desaparición. El renacimiento de un yo.

En la novela de Robert L. Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de la que ya hemos hablado en el capítulo "la imagen del monstruo y su sacrificio", surge la idea del doble con presencia en el mismo cuerpo. El hombre duplicado deviene en la creación de una bestia que se hace física en Mr. Hyde. La parte positiva, el Dr. Jekyll, se revela en la parte oscura de monstruo del que ya hemos hablado, su doble nefasto y negativo que se oculta y aparece para desarrollar su identidad en el cuerpo de Hyde. Al final de la novela Hyde se revela como el paradigma de la necesidad de prevalecer una única identidad, la supervivencia de un yo frente al otro (su doble) que convive en su propio cuerpo. Dos yo no pueden ocupar un mismo cuerpo, y uno de ellos ha de prosperar sobre el otro: *Edward Hyde, más pequeño, más ágil, más joven que Henry Jekyll. Ese mal, además (que aún hoy creo es la parte del hombre condenada a la muerte)... no sentía repugnancia,*

*sino más bien un calor de bienvenida*²²⁵. Uno de los yo estaba destinado a morir y, claro está, el destino había designado a un yo más fuerte, el de Hyde, como el sucesor. Por ello Hyde poco a poco busca eliminar a su doble y permanecer en este mundo en pugna con un Jekyll cada vez más debilitado. Al final, el suicidio (asesinato o suicidio) de Jekyll evita el total dominio de Hyde. El yo que pervive sólo tiene razón de existencia cuando su antiguo yo desaparece. La transmutación se hace perfecta cuando el primero desaparece totalmente, cuando muere, pero no lo hace el cuerpo porque éste es el perfecto soporte e instrumento para un nuevo yo.

El silogismo es muy simple, uno desaparece para que el otro perviva, es la problemática del doble, que provoca una crisis de identidad propia de la existencia de otro yo perturbador. Exige una pérdida del dominio del propio yo. G. Cortés explica en ese desdoblamiento de la personalidad la tendencia a que semejante situación provoque una *pérdida de la razón y un final trágico*²²⁶. En esta novela la crisis surge cuando en esa transformación, que hasta hace un tiempo Jekyll la producía de forma controlada, tiene lugar un fenómeno de aparición anárquica e involuntaria. *Edward Hyde se va a revelar como el elemento destructor que vive a*

²²⁵ Stevenson, Robert L., op, citada, p. 85.

²²⁶ G. Cortés, op.citada, p. 101. Cortés opina que Jekyll orienta sus actividades científicas a *intentar desdoblarse en dos naturalezas arquetípicamente puras que le permitan satisfacer sus tendencias éticas positivas y negativas simultáneamente e independientemente. Mr. Hyde sería la encarnación pura del mal, mientras que el dr. Jekyll conserva su apariencia socialmente respetable, puede satisfacer sus apetencias más primarias sin necesidad de sobrellevar los arrepentimientos ni culpabilidades de toda acción reprobable.* P. 106.

*modo de carcoma dentro del cuerpo de Jekyll, clamando un cuerpo más amplio donde desplegar su energía aprisionada*²²⁷. Así ve G. Cortés la relación que se da entre el mundo interior de Jekyll y su yo destructor, que aprisionado en su interior, ahora surge en el medio externo. La existencia del doble genera la necesidad de lucha, no sólo por el hecho de ser antagónico, como en el caso de Jekyll y Hyde, sino por la razón espacial, la imposibilidad de compartir el mismo espacio en un mismo cuerpo, una vez que ambos afloran en la misma medida y comparten el cuerpo, existe la necesidad imperiosa de hacer acto de posesión y exclusividad del cuerpo.

Florian Merkel no determina la existencia del antagónico, ni del monstruo, ni de un yo que entra en conflicto con otro (su doble). Pero sí que se plantea la necesidad de sacrificar una identidad para poder crear una nueva. En este uso, los *hyde* de Merkel son estereotipos, modelos de personajes con sus ropas y posturas estereotípicas. La razón de su existencia se halla en la habilidad de Merkel en anular su propia identidad, y a partir de ése momento crear, construir nuevos yo, identidades que surgen sin el lastre de la antigua identidad. Da muerte a un yo en una voluntad creativa que deriva en la búsqueda de nuevos modelos de identidad. Si ha

²²⁷ *Ibidem*, p. 106.

de crear ese nuevo mundo de personajes, ha de morir su yo (el del artista) y convertirse en otro yo (el personaje).

Se puede hablar de Merkel como de una víctima consciente de una necesidad creativa de modificar su yo. Conocerse se entiende aquí como paso previo a la transformación. Hegel opinaba que:

el hombre adquiere esta consciencia de dos maneras: teóricamente, tomando conciencia de lo que es interiormente, de todos los movimientos de su alma, de todas las sutilezas de sus sentimientos, al intentar representarse a sí mismo, tal y como se descubre por el pensamiento, y a reconocerse en esta representación que ofrece a sus propios ojos²²⁸.

Sería posible entender que Merkel, como muchos otros artistas, en su yo creativo plantea una dispersión de su identidad en un acto de creación de una nueva identidad. EL actor crea identidades y llega a reconocerse en ellas, en una fusión que, a veces, degenera en delirio (como en el caso del actor Johnny Weismüller, que terminó sus días encerrado lanzando gritos de Tarzán, y creyendo que estaba en la selva). El delirio de la pérdida de identidad puede favorecer una nueva identidad, en el caso de Merkel ese yo antiguo ha de morir para dar paso a sus nuevos modelos de identidad. El artista está presente, a la vez que desaparece, en otro acto de prestidigitación, como ocurría en la obra de Nauman. Pero en el caso de Merkel, la reconstrucción es dispersa y múltiple, su yo muere, cede su

²²⁸ Hegel, G.W.F., *Introducción a la Estética*, Barcelona, ed. Península, 1990, p. 72.

cuerpo y se convierte en un perfecto soporte para nuevos yo.

La fórmula para la creación de estos nuevos modelos de identidad es variable, como variables son cada una de las identidades que se pueden adoptar. Duchamp se transforma en Rose Sélavy en un travestismo pleno, donde el simple hecho de la transformación sexual ya justifica con creces la aparición de una nueva identidad. Merkel, como Duchamp o Cindy Scherman, se recrean en modelos de creación de nuevos yo donde la ambigüedad sexual, los estereotipos sociales, los modelos mediáticos y una gran diversidad de formas posibles se combinan creando un proyecto estético basado, eso sí, en el complejo contexto de la alteración de la identidad.

Merkel escenifica esas múltiples identidades conjuntándolas con otros modelos que resultan contrapuestos y descohesionados, ya que pertenecen a otros contextos muy distintos. El carácter de Merkel recuerda a la de esos actores que interpretan varios personajes a la vez y buscan crear una combinatoria de personajes que refuerce la narración. Merkel logra crear unas identidades creativas,

no se limita a una mera transformación, sino que se recrea en un mundo de disfraces, abierto y de contrastados universos e identidades. Los yo de Merkel se constituyen de esta manera en modelos creativos con un nivel de dinamismo abierto a un compendio de múltiples identidades. No sólo se manifiesta en estos nuevos yo, sino que logra interactuar con ellos y crear un contexto lúdico y expandido. Aisladamente, cada identidad creada tendría una intención de mera transmutación, una voluntad de simple cambio de identidad. Pero Merkel juega con esas identidades y crea un universo donde esos yo se relacionan, y se combinan entre ellos personajes cotidianos junto a estrellas de Hollywood o personajes históricos. Lo inverosímil de esta transformación, junto a este carácter evocador de la imagen y del uso del color es que el artista construye combinatorias anodinas y extrañas entre estereotipos del yo múltiple, de un yo que se hace más colectivo, indagando a través de esos yo en una búsqueda de un mayor conocimiento del mundo.

7-EL YO MULTITUDINARIO.

(AMEDEO MARTEGANI. *SIETE UN PUBLICO MERAVIGLIOSO*)

7.1-El hombre disperso. (*Siete un publico meraviglioso*, Amedeo Martegani).

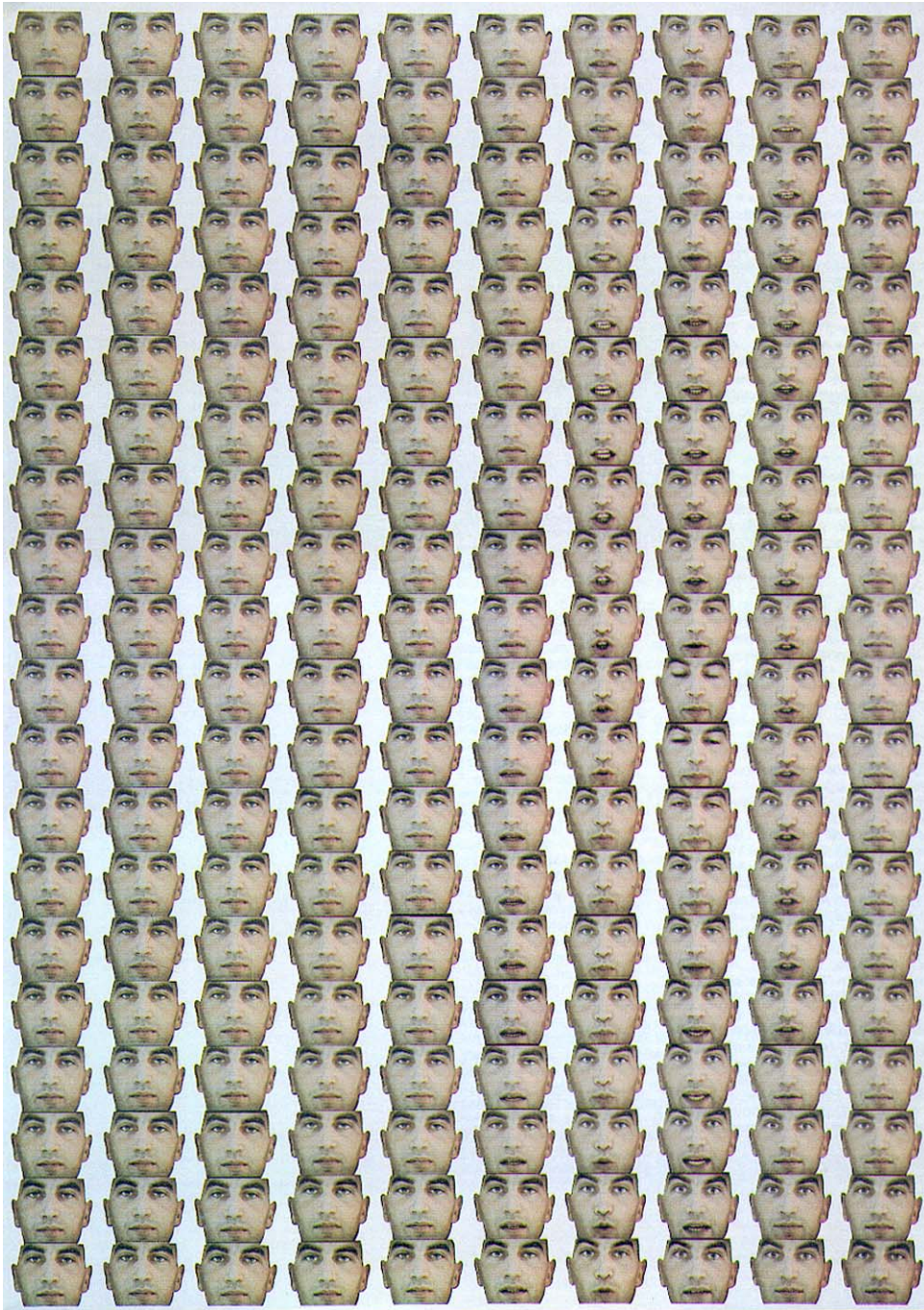
En 1993 el artista italiano Amedeo Martegani presentó en la Bienal de Venecia la obra *Siete un publico meraviglioso*. Esta obra consistía en una serie de imágenes fotográficas que repetían el rostro del artista en una vista frontal. El rostro venía cortado por la barbilla y justo hasta por encima de la ceja. Ojos, nariz, boca, elementos muy simples forman el esquema elemental de un rostro que se repite de forma masiva, adoptando distintos gestos y repitiendo algunos. La imagen recuerda a las fotos de *photomatón* cuando salen todas seguidas de la máquina, muestran gestos y actitudes distintas en el momento de hacerse la foto.

Pero la curiosidad de la obra de Martegani está en mostrar una imagen repetida, multiplicada, en una progresión geométrica. La imagen se acerca a la idea de multitud, más cerca de lo colectivo que de la razón individual de las imágenes.

Luisa Somaini²²⁹ destaca de Martegani su forma de ejercer un poder sobre el espectador a través de la manipulación mediática, creando imágenes destinadas a un público susceptible de ser manipulado. Entretiene, critica, ironiza recurriendo a los *media*, creando imágenes donde se trasgrede la propia razón física de la imagen. De esta manera un individuo aparece como multitud, ironiza acerca de la recepción de la imagen y del propio receptor, de la imagen y el público, de los *media* y el espectador.

La controversia ente el medio y el propio espectador se da en una casi-interacción donde el público multitudinario recibe a un artista en su autorretrato multitudinario. El propio artista se hace público y se reproduce en una imagen mediática que nos acerca a una sensación de muchedumbre. Se trata de un juego acerca de la razón de ser de lo íntimo frente a lo colectivo y de lo colectivo frente a lo íntimo, donde la repetición formal transforma la visión de una imagen individual y gracias a la repetición la convierte en un objeto multitudinario.

²²⁹ Somiani, L., Catálogo de la *Bienale dei Venecia XVI. Esposizione Internazionale d'Art*, Venecia, ed. Venezia, 1993, p.908.



26-*Siete un publico meraviglioso*, de Amedeo Martegani, 1993. El rostro del artista se repite, como la sucesión de fotos en el fotomatón y con esa sensación de consecución incontrolada.

7.2-Una forma de desaparecer entre multitud.

La repetición.

El retrato de Jackie Kennedy llorando junto al féretro de su esposo muerto, el presidente americano John F. Kennedy, en los años sesenta había conmovido a los medios de comunicación casi más que el propio atentado sufrido por su marido. Klaus Honnef piensa que Warhol estaba deseoso de crear una imagen que perpetuase las diferentes versiones de un mismo hecho, y por eso tomó una serie de imágenes fotográficas distintas que luego le servirían como modelo para contar una historia.

La imagen de la triste viuda supone el fin del ambiente de cambio que había invadido EE.UU. durante el mandato Kennedy. Warhol juega con un símbolo que glorificaba con nostalgia un pasado reciente. En general Warhol siempre había utilizado un único motivo fotográfico y lo había repetido continuamente o dividido. En estas obras el tiempo se ha parado literalmente, es una constante repetición de lo mismo, como si quisiera fijar el instante,

una *instantánea permanente*. El efecto de una *angustia vital soterrada* era la aspiración de Warhol, según Honnef²³⁰.

En el retrato en cuatro partes de Jackie Kennedy, de 1964, sonriendo y llorando (*Cuatro Jackies*), ilustra la facilidad con que puede borrarse la suerte. Warhol potencia la sensación de pena y ausencia de felicidad mediante la repetición interminable.

Honnef piensa que se trata de un abismo que dirige el atrevimiento, *la continua repetición mina lo extraordinario del motivo pictórico que, a través de su número, se había confirmado al principio como algo especial*²³¹.

El uso de la repetición produce una desintegración de la imagen, ésta pierde los contornos, se desdibuja acercándose a su concepción puramente mediática de imagen que funciona como flashes continuos que aglutinan una visión múltiple, repetida y diversificada.



27-*Cuatro Jakies*, 1964, de Andy Warhol. Serigrafía sobre lienzo. Cuatro veces el rostro de Jackie compungida que se convirtió en el símbolo de la tristeza de un país.

²³⁰ Cfr. Spies, Werner & Eva Wibdmöller, *Andy Warhol, Cars, die letzten Bilder*, reportaje documental. Stuggart, 1988.

²³¹ *Ibidem*, p.68.

Es una *transgresión del objeto pictórico*²³², según Honnef, que alude a lo escrito por Werner Spies²³³, que a su vez afirma ese interés por buscar estructuras repetitivas en Warhol, lo que conduce a la ruptura en la imagen de su individualidad, lo que reduce a su vez el carácter mercantil. Se produce un proceso de degeneración provocado por la repetición, y de esta manera se destruye toda expresión gracias a un exceso de información. Éstas son dos ideas que circundan este tipo de imágenes. El concepto de un exceso y multiplicación de una imagen se corresponde con un efecto deconstructor de ésta.

Veamos una explicación a este fenómeno de carácter científico:

La ciencia responde ante este fenómeno analizando la mente como un prodigio capaz de codificar y almacenar información que nos llega a través de los sentidos. El hipocampo y la amígdala (sede de las emociones) son los encargados de una labor de clasificación inmediata de toda esta información, creando así la **memoria sensorial a corto plazo**. También esta zona se encarga de enviar los recuerdos de nuevo hacia la corteza para ser almacenado en lo que se llama **memoria a largo plazo**. Para rescatar un recuerdo hay que seguir el camino inverso. Pero almacenar los recuerdos en la memoria a largo plazo tiene que ver con la atención que se preste. Cuando los conceptos se repiten, se fuerza al cerebro a una atención mayor, lo que aumenta su facilidad para el almacenamiento. No obstante, si este concepto se repite excesivamente, deja de llamarnos la atención y el efecto es el contrario.²³⁴

²³² *Ibidem*, p.68.

²³³ *Ibidem*, p.68.

²³⁴ Respuesta a la cuestión "¿Por qué se recuerdan mejor las cosas que hemos visto más veces?", del apartado *Mádanos tu pregunta*, en la revista QUO, nº90, Madrid, marzo del 2003, p. 66.

Esto explicaría el hecho de que al multiplicarse la imagen ésta se divide en unidades que pierden un interés por los detalles ante la mirada del espectador, el cual dirige su atención a un compendio de identidades (una misma repetida) haciendo que la mirada se disperse en el conjunto.

También se crea la idea de que la multitud sugiere la pérdida de identidad, porque un mundo multitudinario supone la dispersión confusa, es la expansión de una globalidad ante la que subyacen los yo en beneficio de un yo indefinido y colectivo. G. Simel considera que el simple hecho de que el ser humano tuviera que vérselas con un número tan enorme de personas, refiriéndose a los valores comerciales, profesionales y sociales de la cultura urbana moderna, haría que *los hombres modernos, sensibles y nerviosos, cayeran en la desesperación*²³⁵.

El automatismo de las técnicas de repetición tiene su génesis en la propia relación del hombre con la multitud, con su entorno directo social, en el universo urbano. La máquina y su poder de repetición, de multiplicación está asociado a la evolución de una sociedad industrial, urbana. Es el mundo sobre el que Warhol indaga en su creación, y pretende imitar el poder de multiplicación de los objetos a

²³⁵ Cfr. Subirats, Eduardo, op. citada, p. 510.

cargo de las máquinas porque es el símbolo del poder de una sociedad tecnificada. En este caso la repetición estaría asociada a la de muerte del individuo, a un ejercicio del poder mecánico de multiplicación que nos acerca al concepto de muerte de lo individual frente a lo colectivo, a la multitud. El cuerpo repetido deja de ser un simple signo de individualidad y se convierte de forma inexorable en multitud.

La artista checa Katharina Sieverding (1944) se interesó por los retratos de los estados psíquicos, para lo que combinó fotografías de tipo científico con series de fotografías hechas con cámara con motor, con automáticas y con *Polaroid*. En 1973 creó la serie titulada *Transformer*, en la que utilizó dichas fotografías ampliadas. Consiste en una serie de fotografías en blanco y negro que consta de cinco partes, y muestra su cara expuesta y desprotegida a la mirada del espectador *con deprimente vulnerabilidad, acentuada incluso por el maquillaje*²³⁶. Sievendig ofrece su propio rostro como modelo para reformular y transformar su propia imagen, polemizando sobre determinados comportamientos en la concepción de papeles. El rostro, muchas veces maquillado, enmascarado, busca escenificar sus propias sensaciones. Se trata de un rostro multiplicado, repetido, diversificado en las múltiples maneras de hacerse ver ante el mundo.



28-*Transformer*, de Katharina Sierverding, 1973. Son imágenes de la artista en sus distintos estados psicológicos.

Amedeo Martegani había creado una imagen constituida a modo de repetición, acercando la mirada del espectador a una conciencia de estar en presencia de una multitud. La mirada se hace colectiva en la medida que se acude a la retención y la repetición. Es la idea que defiende John B. Thompson de la presencia de una casi-interacción mediática, de una mirada hacia un espectador por parte de una emisión "inconsciente", ya que su imagen está siendo usada, recreada, su presencia individual permanece ajena a esta manipulación a la relación que se crea con el posible emisor.

Una imagen alcanza su proyección en un colectivo abstracto, comunicativa, pero con un tipo de interacción que permite alterar los procesos y las relaciones de este

²³⁶ Pipardt, Danielle, "Arte contemporáneo de la colección Deutsche Bank", en el catálogo de Arco, 1996.

tipo de imagen llevándola a todos los posibles límites. Esto lo que hace Martegani al crear una metáfora de la mirada a la inversa: el artista se convierte en un ser colectivo, deja de ser un cuerpo único y se ofrece como multitud. La mirada multitudinaria de un rostro que se funde en la muchedumbre subyugando a un espectador que desde su individualidad se convierte en el centro de atracción de esa mirada, frontal y directa hacia el espectador.

No hay otra actividad que no sea la mirada, no existe escenificación con Martegani, no se trata de un acto descrito; la simplicidad de la imagen, de las variantes existentes entre unas y otras, así como de la forma en que se repiten, crean un tipo de mirada directa y simple con el espectador.

Un espectador observado (metáfora de una mirada), la sensación de encontrarse con la mirada de un yo colectivo, le aleja de esa idea de individualidad. Destaca la imposibilidad de centrar la mirada en un personaje en concreto, ya que la densidad de la mirada inmediatamente se abre a la relación de la multitud de imágenes. La mirada se desvía de esta manera hacia lo colectivo frente a esa

necesidad de responder a esa otra mirada multitudinaria. Se trata de un yo que se hace colectivo desvirtuándose, perdiéndose en la multitud y siendo observado por un espectador consciente de que esta mirada simboliza su propia relación con su entorno social en alusión a la condición social del ser humano.

8-LA IDENTIDAD VIRTUAL.

(PORTRAIT NO, LUC COURCHESNE.)

8.1-Retrato virtual (*Portrait no*, Luc Courchesne) .

En 1990 el artista Luc Courchesne (Quebec, 1952) presentó una instalación interactiva para el museo *Media Art History* en la ciudad alemana de Karlsruhe, titulado *Portrait no*. La instalación consistía en un monitor con audio en el que aparecía la imagen de una chica joven. Se trata de Marie, una imagen de mujer en pose de retrato, encuadrada de hombros hacia arriba. No se trata de una simple imagen en la pantalla, la calidad de esta imagen ya nos invita a interactuar con ella. Marie invita desde la pantalla al espectador y le incita a un diálogo. Marie dice: *yo sólo tengo mi pasado, para mí el tiempo comienza en cualquier momento del día. Existo ahora porque soy un retrato. Mi existencia está en otra parte*²³⁷.

¿Qué es Marie? ¿una imagen o una representación?, ésta es la pregunta que surge ante la presencia de Marie. Ella no es más que una imagen, un reflejo de una realidad que

existe en otro lugar, aquella mujer que aportó su imagen para luego poder crear a Marie. La propia Marie actúa como una secuencia simbólica, evocando la creación de una personalidad, de un ser, una mujer virtual.

En el catálogo de presentación de su obra para el *Media Art History museum*, se alude al mito de Pigmalión, se recupera la leyenda del antiguo rey chipriota que labró en marfil una estatua de su mujer muerta y se enamoró de su creación. La diosa Afrodita, conmovida por ese amor decidió dar vida a la estatua, que se convirtió en esposa de Pigmalión.

Aquí estamos ante una imagen rescatada del mundo real y que se transforma en una realidad interactiva, pero que pertenece al mundo de lo virtual.

Pero lo más interesante de esta instalación está en la intervención existente entre el espectador y la obra. El primero puede acceder a un menú de preguntas y plantear cuestiones simples, elementales, propias de un diálogo tonto. *¿Tienes tiempo? ¿Puedo preguntarte algo? ¿Me estás mirando fijamente?...* El espectador pregunta y la imagen de la pantalla contesta, como si se tratase de un diálogo diletante entre dos personas.

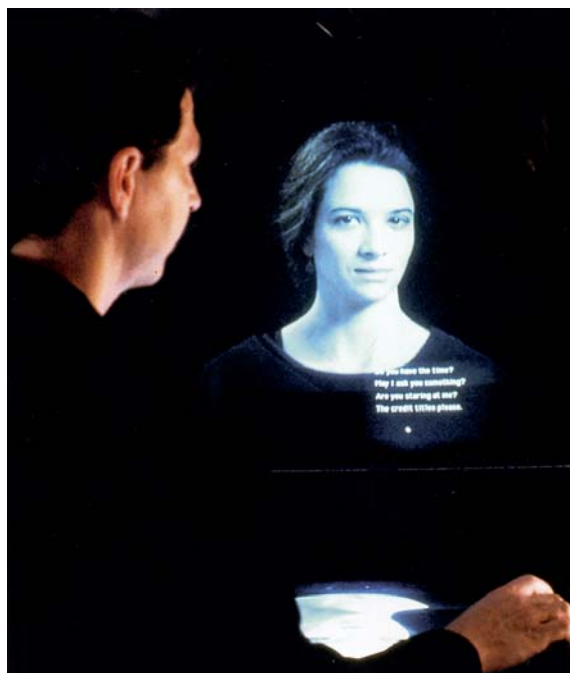
²³⁷ *Media Art History, Media Museum ZKM/center for Art and Media, Karlsruhe*, texto del catálogo



29-Marie es un retrato, una imagen, una simple ilusión. No tiene pasado, su presencia es virtual y su futuro son las preguntas que el espectador le haga.

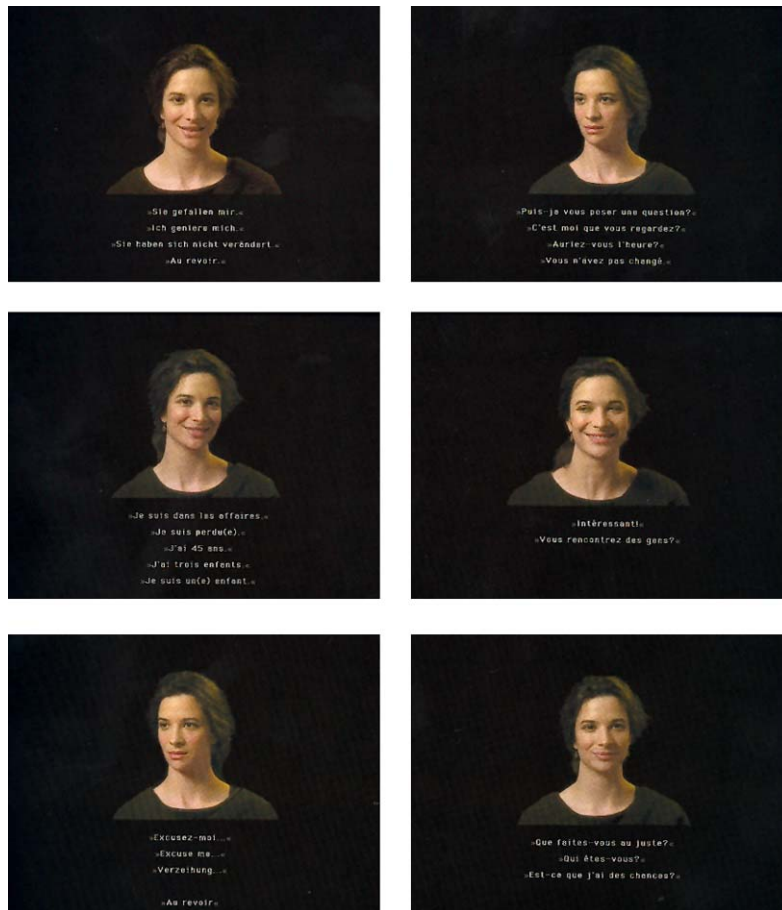
Marie se comporta como una joven coqueta, una mujer inalcanzable, pero con la cual se puede establecer un diálogo, y decimos esto porque realmente no existe una persona al otro lado, no hay un receptor, el ordenador está programado para responder. No existe un interlocutor real, se trata de un diálogo virtual, tan virtual como la propia imagen en la pantalla.

En la obra de Kristen Geisler *Who are you?*, de 1996, que analizamos en el capítulo "El doble", vimos cómo la artista había creado a partir de un referente dos imágenes, dos tipos de representación (audiovisual y digital). Las dos imágenes adoptaban la actitud de individuos reales y se dirigían una o la otra la pregunta "¿quién eres tú?" Se trata de una representación virtual de un encuentro entre dos personas (o su reflejo), es un ejemplo de creación de una realidad y unos personajes virtuales. En *Portrait no* tampoco existe diálogo con alguien, el espectador establece un diálogo, pero lo hace con el ordenador, es un diálogo programado. El ordenador responde a las preguntas y es la imagen de Marie en la pantalla la que incita al espectador para acceder al teclado y mirar a la pantalla.



30-El espectador accede a un menú de preguntas, y por turnos comienza un diálogo programado de antemano.

Como en el mito de Pigmalión, ha surgido un ser de la nada, pero éste mantiene su condición de réplica. Esto es posible en la medida en que somos capaces de enamorarnos de una imagen, y como en Pigmalión, hacerla parte de nosotros. Marie es la obra de Luc Courchesne, parte de la idea de crear una imagen que se convierte en un elemento activo e interactivo. Responde a este tópico, ¿y si los retratos hablasen? Sólo faltaba que la imagen retratada nos dirigiese la palabra para reforzar todavía más su realismo y convertir la réplica en un ser más autónomo, con una identidad propia. Courchesne ha hecho hablar a su retrato en un tipo de conversación producto de un Software que determina el carácter del diálogo, en la misma medida que completa la complejidad del personaje creado. El cuadro habla, pero a su vez delimita por sí mismo la barrera entre lo real y lo irreal o lo virtual y lo real.



31-Portrait no. Marie conversa y aparece en la imagen como una mujer coqueta. Preguntando conocerás más a Marie.

Extracto de un diálogo con Marie:

IMAGEN 1

-Usted me gusta
-vergüenza
-Usted no ha cambiado.
-Hasta la vista.

IMAGEN 2

-¿Puedo preguntarle algo?
-¿Me miras a mí?
-¿Tiene usted hora?

-Usted no ha cambiado.

IMAGEN 3

-Estoy ocupado (a)²³⁸
 -Estoy perdido/a.
 -Tengo 45 años.
 -Tengo tres hijos.
 -Soy un/a niño/a.

IMAGEN 4.

-¡Interesante!
 -¿Usted entrevista a la gente?

IMAGEN 5

-Discúlpeme...
 -Discúlpeme...
 -Discúlpeme...
 -Hasta la vista.

IMAGEN 6

-¿Qué hace usted en este momento?
 -¿Quién es usted?
 -¿Tengo posibilidades?

DESCRIPCIÓN TÉCNICA DE *PORTRAIT NO*:

2'44 X 3'05 X 0'67 m.

Monitor con pantalla semitransparente

(Apple Macintosh SE130, laserdiscplayer)

video/audio con laserdisc, speakers, amplificador

²³⁸ La traducción textual es "estoy dentro de mis ocupaciones", por tanto en el original no se da la duda genérica del ocupado/a. En la frase siguiente el original sí expresa ambas posibilidades.

Trackball

Monitor con un arch-shaped gateway Hyper Card

8.2-Diálogo con el retrato. Un simulacro de conversación.

El gran sueño de los retratistas era crear un retrato tan perfecto, tan real que su mirada hablara, que sus rasgos y actitud quedaran superados por la idea de una imagen que pareciese mirarnos y a punto de dirigirnos la palabra.

Rosa Olivares, al referirse al retrato, reafirma la razón de su poder para lograr que se reconozca la modelo en él, *pero también con el retrato podemos llegar a conocer lo que sustenta a ese modelo, cuál es su auténtico significado*²³⁹. El retrato no sólo habla de un individuo concreto, sino también de arquetipos sociales, de los símbolos que encarnan en personas, pero que representan a un colectivo (entendiendo en sí mismo al hombre como una colectividad).

El retrato de Luc Courchesme encarnaría un deseo colectivo, la búsqueda de una sociedad que desea interaccionar con su entorno, no basta con la simple

²³⁹ Olivares, Rosa, op. citada, p. 34.

imagen, la mirada se hace más sincera y profunda cuando se crea un diálogo más elaborado. El poder del lenguaje es usado en esta pieza, que está dotada de la capacidad para crear un tipo de comunicación que refuerza la gran voluntad de crear contextos comunicativos, propia de nuestra época. La conversación se ha convertido en la base estructural de nuestra sociedad, donde el diálogo y el discurso se constituyen en fundamento orgánico de una nueva sociedad en la punta de lanza del evolucionismo humano.

El hombre nacido en el siglo de los medios es un individuo cuyo universo perceptivo y de conocimiento del mundo se ha orientado hacia niveles y modelos de transmisión de una información amplia y compleja. *Los individuos se encuentran cada vez con mayores posibilidades de adquirir información y contenido simbólico de otras fuentes que no sean personas con las que interaccionar directamente en su vida diaria. La creación y renovación de las tradiciones son procesos que cada vez están más ligados al intercambio simbólico*²⁴⁰. John B. Thompson cuestiona el valor de la información y el valor de los procesos e interacción entre los individuos con los *media* y de los individuos entre sí a través de los *media*. La forma que tenemos de conocer el mundo se determina cada vez más por la inclusión de los *media* en nuestra vida cotidiana. Thompson habla de un significativo crecimiento de la acción

²⁴⁰ Thompson, John B., op. citada, p. 123.

a distancia, la cual no sólo está vinculada al desarrollo de los nuevos medios de comunicación. La propia tecnología ha avanzado vertiginosamente desde el descubrimiento de la electricidad, pero es a raíz del auge de los medios de comunicación que se han creado nuevas maneras de acción a distancia que poseen características propias²⁴¹.

El cómo se plantee la orientación hacia el receptor determina también la conducta de los emisores. Destaca, entonces, el hecho de que los receptores no estén físicamente presentes en la escena y no contribuyen directamente en el transcurso y contenido de la actuación. Esto es lo que ocurre con Marie en la instalación de Courchesne porque la mujer que cedió su imagen y permitió crear a Marie no está presente, ni participa en el proceso de interacción con individuos alejados en la distancia como ocurre en la comunicación a través de un medio tecnológico, un telegrama, un teléfono o una videoconferencia. En estos casos hay alguien al otro lado, a muchos kilómetros de distancia, pero me habla, incluso puede ver mi rostro a través de videoconferencia. Esto es lo que podría ocurrir con Marie, pero ésta no se encuentra al otro lado del receptor, es sólo una imagen grabada y reproducida, un simulacro de interacción que en realidad enmascara una casi-interacción con alguien que ha dejado su imagen fija para luego reproducirla a un público ajeno, distanciado

²⁴¹ *Ibidem*, p. 137.

física y temporalmente. El resultado, como sugiere Courchesne, está en que el espectador interacciona con una imagen, un retrato, una huella indirecta inscrita en un medio electrónico. Existe una gran cercanía con el retrato pictórico o el fotográfico, en ese sentido que adquiere la imagen de Marie.

El retrato es el prelude de un diálogo futuro, una reconstrucción producto de la capacidad de la tecnología para crear simulacros e incluso identidades. Éste sería el caso del robot Andrew de la novela que ya hemos citado de Asimov, *El hombre bicentenario*; un ente artificial pero con una conciencia capaz de mantener un discurso y un diálogo pese a su carácter mecánico y artificial. El caso de Marie no sería rival para el perfeccionado robot Andrew, pero en ambos se crea un esquema metafórico de un supuesto estado de autoconciencia. En Marie y en Andrew se da una necesidad del reconocimiento como realidad consciente. La imagen de Marie choca, pugna por la necesidad de crear un diálogo propio de un ser consciente que busca su reconocimiento en el mundo.

Subirats habla de un hombre mediático y su experiencia ante un proceso de socialización mediática. Esto provoca una visión empaquetada de una realidad, y ante esta situación, el espectador es llevado a situaciones de

rivalización de la realidad frente a ese contexto mediático.

La concepción temporal y de una realidad construida choca con los valores de una realidad física y primada por unos procesos de comunicación típicos. La comunicación interactiva, el teclado como instrumento de comunicación, ha surgido como un nuevo poder, el de la pantalla, la imagen y el de los datos escritos o hablados que circulan a través de ese espacio artificial.

Todo esto supone la presencia de un hombre mediatizado, con hábitos predeterminados, donde su propia existencia está marcada, desde la regulación de su alimentación, su ropa, su experiencia social o incluso la vida sexual.

Este nuevo hombre sufre un continuo intercambio entre realidad y ficción, y se crea un lugar de intercambios simbólicos cuyas formas colonizan cada vez más nuestro mundo.

La tecnología mediática cambia una visión de esa actividad frente al otro y ante sí mismo. Es el mundo de las interacciones y las casi-interacciones cuyo flujo es constante en el nuevo medio.

Subirats completa su discurso con la idea de la construcción en los media de una *representación de la persona* como espectáculo social o como *performance mediática*. De esta manera Subirats toma nota de un cambio en la consciencia y la actitud del espectador ante la

imagen mediática, como en muchas intervenciones mediáticas y creaciones artísticas que buscan romper la pasividad del espectador,

y es que el arte verdadero se pregunta permanentemente cuál es su verdad, y sin embargo, esta certeza suya, la que acecha detrás de lo no conocido, la que acecha más allá de lo conocido, la que va dando, sin parar, respuestas en forma de interpretaciones, de erotemas positivos o interrogantes como medios de conocimiento, de los artistas de la palabra²⁴².

Será posible que los *media* nos acerquen a ese arte verdadero, un arte lleno de preguntas más que de respuestas, como las preguntas que en *Portrait no* hace Marie, donde no importan las respuestas, éstas no tienen valor en sí, el poder está en el diálogo, en el proceso de interacción entre Marie y el espectador, aunque el diálogo sea pura simulación. El logro de Marie es el de poder crear una *conciencia mediática*, una forma de identidad virtual, simulada, recreada, el hombre del los *media* participa en un diálogo con instrumentos de su mundo.

Se llega a la conclusión de que imagen y espectador pueden adoptar múltiples actitudes a través de los *media*, alterar y modificar la condición temporal, la construcción

²⁴² Carteshac Mor y Esther Xarga, texto de "Pasen y vean. Introspección externa", p. 118.

de discursos que por una vía artificial invocan a la aparición de un espectador. El retrato de Marie en *Portrait* no es un ejemplo de estas transformaciones que se producen en el contexto mediático y la singular relación que se crea entre imagen y espectador, entre artista y espectador. La interacción entre ambos está favorecida por hechos como el de que Marie, esa cibermujer, sea un ciber-yo capaz de seducir al espectador, seducirlo como la imagen de una estrella de cine o de una mujer ideal porque parte de ella está conformada por una proyección del deseo del espectador. Marie es una mujer virtual, pero puede llegar a ser tan real como ese mundo ideal que el hombre de la nueva era entiende como normal y cotidiano en esta sociedad mediatizada. Por tanto, un diálogo con una mujer irreal no resulta algo demasiado extraño o atípico. Porque Marie forma parte de nosotros como también lo forma ese mundo de ilusiones, mediático, al que estamos conectados como con un grueso cordón umbilical.

8.3-El yo virtual en un mundo interactivo.

*Me encantaría ser capaz de saber cualquier cosa acerca de una persona tan sólo con verla en la televisión*²⁴³. Esta frase de Andy Warhol muestra el deseo de entender, de conectar con aquello que se encuentra al otro lado del televisor, de un hombre moderno, con deseos y aspiraciones propias, de un hombre evocado por su entorno mediático.

Marie, creada por Luc Courchesne, podría ser una respuesta a esa voluntad de Warhol para conocer y conectar con todo ese mundo incitante, desde ese otro lado de la pantalla. Da opción a preguntarle cosas al personaje de la pantalla y a la vez recibir contestación (en un diálogo virtual), pese a tratarse de un diálogo controlado y mediatizado (sometido a un programa informático).

En 1988 el *Ponton European Media Art Lab* llevó a cabo un proyecto llamado *Piazza Virtuale*²⁴⁴. Se trataba de un ambicioso y radical experimento de televisión interactiva

²⁴³ Warhol, Andy, *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona, ed. Tusquets, 1993, p. 88.

²⁴⁴ Cfr. Dudesek, Karel. "De la tele-visión a la telemática. (Las nuevas tecnologías y el futuro del arte audiovisual)", en el *Simposio del Festival de video de Navarra*, Planetario de Pamplona, 28 de noviembre de 1997.

que supuso 750 horas de emisión en directo a toda Europa y algunos puntos del resto del mundo. No había periodistas, presentadores o moderadores en esta televisión, los telespectadores podían controlar una cámara con un robot montado sobre raíles en el techo del estudio Van Gogh TV (la cámara colgaba de un robot montado sobre raíles en el techo del estudio). Y lo hacían sólo con teclear los mandos digitales que aparecen en la pantalla como consolas de navegación. Consistía en una cámara itinerante que se convertía en una extensión del ojo del espectador, capaz de perseguir e interrogar a los técnicos y artistas mientras se abría camino entre montones de cables y equipo. Todo era emitido en directo y a través de satélites.

La idea de *Piazza Virtuale* había roto con los esquemas de esa casi-interacción mediática que determinaba la televisión, aquí el espectador interaccionaba, en una pretensión de conectar con lo que estaba presenciando y hacerse partícipe de los procesos de creación mediática. Karl Dudesek afirma que de esta manera se establece una relación persona-máquina-persona, que resulta fundamental en la cultura occidental y con una tendencia a evolucionar. En Van Gogh TV se busca crear una simple y directa relación con el telespectador, interaccionar con él, hacerlo partícipe del medio. También sería éste el caso de Marie en *Portrait no*, su imagen invita no a consumir, no incita a un ego consumista, sino que busca interactuar, está programada para ello, su interés es el de provocar al espectador

(perteneciente al mundo real), y acceder a su mundo a través del teclado, mediante el diálogo, una perfecta simulación de un interés por conocer *al otro* por un deseo de interactuar con el mundo y con los otros seres que lo pueblan.

La imagen se ha convertido en el gran pilar de la nueva sociedad moderna. Peter Weibel afirma la presencia de un nuevo mundo. Tras el mundo real, material y tangible, aparece ahora un mundo de simulación de la realidad. De la pintura al cine, la imagen se convierte en consecuencia en un medio temporal. El descubrimiento de los transistores, los circuitos integrados, la tecnología del proceso de datos, iniciada en el s. XX, la gestación de imágenes directamente vinculadas con la máquina. El ordenador ha abierto las perspectivas absolutamente nuevas de mundos visuales interactivos controlados por máquinas, y estos mundos poseen unas características nuevas: *virtualidad, variabilidad y viabilidad*, permitiendo esa interacción entre la imagen y el espectador. Estamos en una nueva era de la imagen y de la técnica: el protagonismo de la máquina. Van a ser las máquinas el eje principal de comunicación, generando, recibiendo y transmitiendo imágenes. Es la mirada de la máquina la que observa el mundo para nosotros.

La conciencia de un mundo con máquinas hace que el hombre pierda otro monopolio antropomórfico²⁴⁵. Es ésta la visión de un universo electrónico que ha creado un mundo de relatividad y de imágenes, y donde va a ser el mundo real el que va a estar en contingencia con el espectador. Ese mundo de imágenes posee, además, una serie de características como son:

- la autorreferencia (un mundo intrínseco de señales de imagen).
- la virtualidad (el carácter inmaterial de las secuencias de imágenes).
- la interactividad (la realidad de la imagen respecto al observador²⁴⁶).

Este tipo de características definen el universo de imágenes electrónicas donde se puede experimentar que la relatividad del observador depende de una interfaz.²⁴⁷ La era electrónica destaca por la creación de un mundo virtual, complejo en las relaciones que se crean entre los distintos elementos y el espectador. El observador y el objeto se vuelven manipulables y el espectador experimenta acontecimientos que dependen de variables generadas por las máquinas.

En esos mundos generados artificialmente, el hombre, como mero observador, en el mundo mediático se puede

²⁴⁵ Weibel, Peter, "El mundo como interfaz" en la revista *El Paseante*, nºs 27-28, "La revolución Digital y sus dilemas", p. 111.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 113.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 112.

convertir en observador interno y externo. Desde fuera el mundo real participa de un mundo mediático, construido en toda su complejidad y, en ocasiones, mimetizando con bastante efectividad el propio mundo real.

Ocurre algo parecido con Marie. Ella es artificial, virtual, y se hace activa interactuando con el espectador. La imagen se hace compleja al interactivar. No es un simple rostro bello al otro lado de la pantalla, es un ente comunicativo que seduce con un intercambio dialógico.

El universo virtual se completa en toda su razón de ser, en momentos en los que se produce una *arbitraria división del ser humano en cuerpo y alma y pervive en el ciberespacio*²⁴⁸. Así explica Daniel Canogar la forma en que se produce un binomio: cuerpo real-cuerpo virtual, donde ambos se desacoplan uno de otro y donde el cuerpo se convierte en *un monstruo y siniestro organismo del que hay que salir a toda costa*²⁴⁹. La ventana electrónica se convierte en una nueva escapatoria que utilizan nuestras "almas" para alejarse de nuestro cuerpo. Se crea de esta manera un cuerpo virtual. Se trata de la representación cibernética de nuestro organismo en espacio digital. En una referencia al artista australiano Stelarc, Canogar indaga en el mundo de Internet, donde Stelarc desarrolló una serie de *performances* que ponían en contacto el cuerpo virtual

²⁴⁸ Canogar, Daniel, "Cuerpos virtuales, dobles reales" en *Jornadas sobre art multimedia*. Barcelona, 24, 25 y 26 de abril de 1998.

²⁴⁹ *Ibidem*.

con el real. El artista conectaba neuronalmente su cuerpo a los flujos de información electrónica que circulaban por Internet en el momento de la actuación²⁵⁰.

La interacción puede llegar a la creación de una visión del cuerpo virtual, el cibercuerpo, la complejidad de este medio permite crear esta presencia virtual, donde las identidades, los pulsos orgánicos del cuerpo, como el de Stelarc, fluyen por la Red y se integran como parte del foso informativo mediático. Un nuevo universo para un nuevo hombre, el cual se desmaterializa, funde su yo con el medio digital y se encamina por la Red. El ansia de libertad, la constante presencia de una desmaterialización del cuerpo, permite al hombre fusionar su yo interno con el ciber mundo.

Por otro lado, la socióloga Sherry Turkle (profesora de Sociología de la Universidad de Massachussets) hace una revisión a la *comunidad on-line*, más conocida como los MUD (o dominios multiusuario), que consiste en una serie de juegos de participación de personas de toda el mundo, cada una de ellas desde su ordenador. Nada más empezar crean uno o varios personajes con atributos físicos y psicológicos propios. No tienen por qué ser humanos, los personajes son de múltiples géneros. Pueden crear espacios y escenarios

²⁵⁰ *Las convulsiones y los movimientos incontrolados del cuerpo conectado, fascinan y repugnan simultáneamente. Por un lado nos aterra la idea de un cuerpo sacudido por espasmos no lejanos a los de un epiléptico. Por el otro, el sometimiento total a la máquina, con todas las implicaciones psicosexuales que tal rendimiento suscita, provoca un desgarró fascinante; la liberación de las energías del*

donde colocar sus personajes recreados y construir sus propias normas²⁵¹.

Los autores de los MUD crean y a la vez se convierten en sus propios personajes: *eres y no eres el personaje, todo a la vez*, comenta uno de los jugadores, y otro añade: *eres quien finges ser*²⁵². Se trata de jugar con la propia identidad y generar otras nuevas. En los MUD el yo se distribuye en diversos papeles a la vez. Una forma de comunicación para esas *interfaces* informáticas, donde algunos de los participantes hablan de una muerte que se divide y progresa en esa capacidad: *puedo verme a mí mismo como si fueran dos, tres o más*²⁵³. Turkle, frente a la idea extendida en muchos expertos en salud mental que piensan que la vida en el ciberespacio es insignificante, una huida o una diversión sin sentido, defiende la posibilidad de los MUD y su carácter heterogéneo, múltiple y fragmentado. Logra componer la concepción tradicional de la identidad como unidad: frente a la enclaustrada visión de un yo quieto, éste se manifiesta a través de las personalidades virtuales, una forma de crear objetos y seres con los que pasar desapercibidos. Se crean personalidades *on-line* que penetran creando la frontera hacia un mundo complejo, y en ese lugar a veces su personalidad sufre un proceso de

inconsciente colectivo, de pulsión profunda que sacude lo más hondo del ser humano. Canogar, Daniel, op. citada.

²⁵¹ Turkle, Sherry “Repensar la identidad de la comunidad virtual” en la revista *El Paseante (La Revolución Digital y sus dilemas)*, nºs 27-28, Madrid, pp. 48-51. La autora habla de una jugadora de once años, la cual creó una habitación llamada *condemonio: cuando visitan el condo, invita a sus amigos a charlar, pide pizza y flirtea*.

²⁵² *Ibidem*, p. 48.,

fragmentación que en algunos casos produce un alivio liberador. En este sentido Turkle indaga en las posibilidades de autoconocimiento y autotransformaciones que unen a las personas con los personajes: *cuando entro en un MUD y creo un personaje y sé que tengo que empezar a teclear mi descripción, siempre tengo una sensación de pánico*²⁵⁴.

Es un *yo que se sabe*, que resulta parcial en todas sus formas, un *yo incompleto*, aunque es completo en su forma, algo que está ahí y es original. Turkle acude a las teorías de la historiadora y teórica de la cultura Donna Haraway para defender la idea de un *yo en continuo cambio*, el cual a través de los MUD y otras experiencias en Internet funcionan como un contexto donde la identidad se construye y reconstruye. Un contexto que denota ese otro contexto ideal para dotar a la identidad de un carácter deconstructivo, la identidad como una sola, y que desaparece frente a una identidad múltiple y transformable.

En *Portrait no* el hombre real entra en contacto con un ser virtual, pero para ello ha de crear una virtual presencia: su disgregación en el mundo real le permite una conexión con ese *yo virtual*. Para contactar con Marie es necesario imbuirse en su mundo, adoptar sus normas, ser capturado por Marie, tanto por su inmaterialidad como por

²⁵³ *Ibidem*, p. 50.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 51.

su materialidad. Marie se convierte en un interlocutor, es un ciberpersonaje que mira desde el otro lado y, para entablar un diálogo con ella, el espectador accede a su mundo virtual y lo hace en la medida necesaria para establecer una relación con Marie. Paul Virilio habla de la locura, de la pérdida del mundo y la pérdida del cuerpo: *los retratos tecnológicos que provoca la presencia, tratar de hacernos perder definitivamente el cuerpo propio en beneficio del amor inmoderado por el cuerpo virtual, por este espectro que aparece en el extraño tragaluz*²⁵⁵. En el espacio de la realidad virtual, la presencia física, el cuerpo, se sacrifica en beneficio de una corporeidad inmaterial y fantasmagórica.

La obsesión por el cuerpo ha provocado con la llegada del ciber mundo la evocación de esa presencia corporal en la Red. La necesidad por explorar y establecer una presencia individual, personal, en el mundo de la Red ha provocado la creación de un yo virtual que busca su presencia tangible. Muchas veces el internauta contacta con otra persona en la Red, y la tendencia en estos casos es la de crear una imagen que resulta muy alejada de la realidad. La situación que se crea hace que muchas veces los contactos cara a cara entre novios internautas resultan frustrantes. En el universo idílico de la Red todo funciona de otra manera: el

²⁵⁵ Cfr. Virilio, Paul, *El ciber mundo, la política de lo peor*, Madrid, Cátedra, 1997.

mundo real desgarrar este idealismo y se convierte muchas veces en un lastre.

Es el ideal de Marie en *Portrait no*, sometida a un programa informático que establece las pautas de lo que Marie puede o no puede hacer, decir o no decir (ceros y unos que consagran una identidad real). Ella no engaña, tiene presencia en la pantalla, pero no posee cuerpo. Su origen real permanece ajeno a su mundo. Marie nos mira desde su ciber mundo, un mundo a la vez idílico, perfecto, pero por otro lado restringido a su presencia mediática. Sólo podemos llegar a Marie a través de la pantalla, escoger una cuestión y preguntar aquello que puede decirnos y que nos acerca un poco más a ella y su mundo.

8.4-La mirada al vacío. Los seres irreales.

En 1961 el escritor polaco Stanislav Lem publicó una novela de ciencia-ficción titulada *Solaris*, que posteriormente fue llevada al cine, en 1972, por el director ruso Andrei Tarkovski²⁵⁶. El argumento del film, al igual que el de la novela, relata la historia de Kris Kelvin, quien procedente de la Tierra, llega a una estación humana situada sobre la superficie de Solaris, un planeta formado por un inmenso océano pensante. En este planeta el océano pensante genera una influencia sobre los protagonistas (el propio Kelvin y los científicos Snaut y Sartorius) mediante la materialización de seres y pensamientos que están en la mente de los personajes. Así, aparece Harey, la esposa muerta de Kelvin, que es "resucitada" para volver junto a su marido. El conflicto está servido porque Kelvin Y Harey pertenecen a dos planos bien distintos. Harey no es real, es simplemente una proyección mental provocada por ese mar pensante de Solaris. Ella ha muerto años atrás y ahora se ha convertido en una visitante. Carlos Señor, en su libro

²⁵⁶ Actualmente, en el 2003, se ha estrenado un remake de *Solaris* basado en la misma novela y dirigido esta vez por Steven Soderbergh.

sobre el director de este film, describe los contactos entre Kelvin y Harey como una lucha entre la voluntad de un ser imaginario que desea ser tomada por Kelvin como su esposa, *cuando ella no es más que una copia, es una imitación de la verdadera Harey*²⁵⁷.

Harey, como Marie en *Portrait no*, se pregunta sobre sí misma, sobre su propia existencia, sobre su naturaleza. Como dice Señor: *consciente de que al mismo tiempo es y no es la mujer de Kelvin*²⁵⁸. Como en el dilema de Pigmalión, el reconocimiento de un ser querido en esa imagen artificial, creada a su imagen y semejanza del real, adquiere vida propia y sume a su esposo en una gran confusión.

Harey no puede morir (en un momento del film ella se hace una herida en un brazo que sana espontáneamente). Trata de suicidarse, pero no lo consigue. Esto provoca que Harey sea despreciada, pero ella es *un ser que sufre y piensa como él y como los demás*²⁵⁹. Poco a poco la mente de Kelvin se abre a terrenos inexplorados y creencias que dormitan en su inconsciente y que le hacen adaptarse a la relación con ese nuevo ente que resulta ser una imitación fiel de su esposa pero que no es ella.

Lo interesante de esta relación es que Harey se muestra como un personaje totalmente autónomo, con su propia personalidad. Harey es el producto de la voluntad (subconsciente) de recuperar lo perdido por Kelvin y el

²⁵⁷ Señor, Carlos, *Andrei Tarkovski*, Madrid, Ediciones JC Monteleón, 1994, p. 124.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 125.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 125.

poder que ejerce ese mar capaz de reproducir imágenes mentales, el mar de Solaris.



32-Harey en *Solaris* (film de Andrei Tarkovski de 1972) es física, es corporal; pero no es real. Se trata de una simple proyección mental, una imagen mental que ha cobrado vida.

Marie, la imagen creada por Courchesne mediante un programa mediático, utiliza la voluntad comunicativa del espectador. Podría ser Marie un ejemplo de materialización de la voluntad del ser humano por comunicarse con un universo idílico a la vez que virtual, el universo mediático. Si el poder mediático llegase al punto de generar seres virtuales, conscientes y autónomos como Harey, réplicas físicas de seres reales, incluso de personas conocidas, se convertirían en realidades autónomas: hologramas, robots, seres artificiales con personalidad propia.

El director de cine Andrew Niccol, director de *Gattaca*, dirigió y escribió *Simone* (2002), un film que relata las desventuras de otro director de cine, Víctor Taransky (Al Pacino), un creador de Hollywood que ve en peligro su *opera prima* tras perder a su actriz principal (Winona Ryder). Para evitar su fracaso y el de su película, Taransky acepta que su estrella principal sea suplantada por un doble virtual, una mujer, actriz y estrella virtual nacida de un programa avanzado de ordenador (Simulation-one). Este programa permite recrear una estrella perfecta con las mejores dotes de las demás, es un producto hecho a la carta según los deseos del director. El éxito de esta actriz virtual, Simone, provoca a su vez el éxito de Taransky, el cual dota a Simone de su propia personalidad porque en realidad Simone es Taransky con la imagen y la voz de Simone.

El problema surge cuando los fans exigen de Simone su presencia física, la necesaria interacción cara a cara con su estrella. Pero esto no es posible y escudado en una agorafobia Taransky consigue evitar su comparecencia en el mundo real. Finalmente Simone adquiere vida propia, es decir, su mundo ha sido recreado y elaborado con efectividad y forma parte de un universo mediático que se ha integrado en la vida de sus fans como un ser indiscutiblemente real. Simone resulta ser tan real como cualquier ser humano a pesar de no tener cuerpo. Tiene

vida, un pasado, defectos propios de las estrellas, todo aquello que constituye la personalidad mediática de un ídolo de la pantalla. Simone ya no puede desaparecer, Taransky trata de matarla mediante un virus informático, pero a estas alturas resulta controvertido matar a alguien reconocido como persona, como ser humano real, y por ello la sociedad lo entiende como delito. Taransky se ve obligado a convivir con Simone, su Hyde particular que ha creado para pervivir como director estrella y ahora se ve ligado inexorablemente a él.

Simone, como Marie, es una imagen, no tiene cuerpo. Harey en *Solaris* sí tiene cuerpo, le era posible una interacción cara a cara con Kelvin, pero Harey resulta más irreal que Simone. Ésta, a pesar de su imposibilidad de interactuar físicamente con las personas, se convierte en un instrumento mediático ideal porque su mundo y su personalidad han quedado tan desarrollados y asumidos por el público que resulta más real que su propio creador. Es decir, es más real que Taransky o el genio de los ordenadores que ha creado Simulation-One, el programa que alberga a Simone. En un momento del film, Simone dice: *soy la muerte de lo real*, y realmente logra con tanta efectividad suplantar el mundo real que resulta más real que lo real.



33-Simone es una estrella inmensa y real como irreal es su génesis mediante Simulation One (Sim-one).

La recreación de Simone y su narración es una perfecta historia en forma de cuento de ciencia ficción que nos permite ilustrar los cambios que el hombre mediático ha sufrido en su vida tras la incursión de los *media* en esta vida. Aceptamos fácilmente la presencia de seres contruidos mediáticamente, aunque reales, las estrellas de Hollywood son seres gestados mediáticamente, y Simone nos acerca a esa posibilidad de suplantación mediática de un actor, una estrella o cualquier personaje mediático, mediante métodos de creación virtual con programas perfeccionados capaces de crear aquello que no existe en la realidad, pero que perfectamente se constituyen en reales en los *media*.

Podemos aceptar la identidad de esos seres virtuales, su aceptación viene dada por la capacidad del individuo

para abrir su mente como lo hace Kelvin en *Solaris*, el hombre de los *media* posee esa virtud y no le resulta difícil aceptar a Simone, como a Harey, o a Marie.

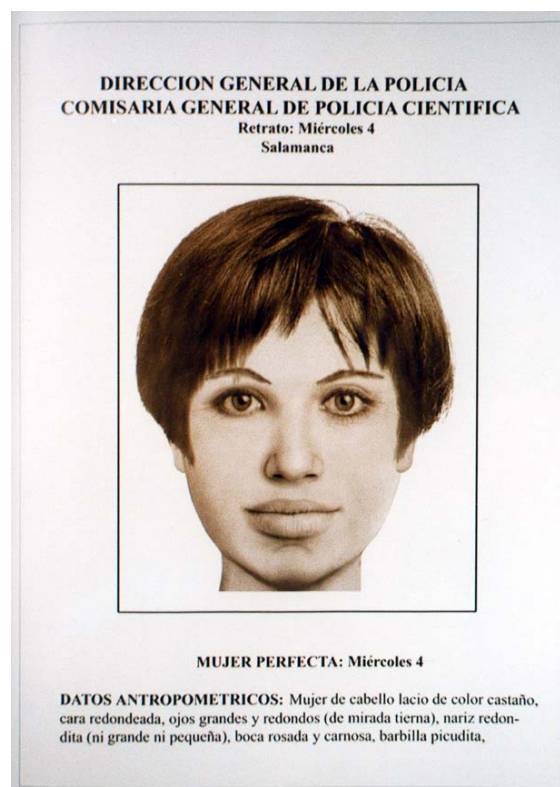
Es inevitable que para el hombre de los *media*, exista la posibilidad de proyectar su mente en esa "realidad" mediática, acostumbrado a ella, a la idea de proyectar su cuerpo en la red mediática. Es comprensible que esto implica la gestación de un hombre nuevo, abierto tanto a la existencia de seres virtuales, sin cuerpo, como a su presencia en la vida real. En la posibilidad de crear un universo de realidades virtuales se crea un nexo de unión entre irrealidades, personajes virtuales, artificiales, con los hombres. El hombre conectado a los *media*, al ciber mundo, tiene un compendio de posibilidades para escoger, puede reformular su idea del cuerpo, reconstruir identidades y reconstruir un yo (el propio) adaptado al ecosistema mediático. Programas, CD-ROM interactivos, medios que han provocado una convulsión en los preceptos de la comunicación y en concreto de la audiovisual, e Internet han permitido la posibilidad de que muchos individuos proyecten su identidad o creen identidades en el ciberespacio, y con ellas contacten con otros, se relacionen, se enamoren... todo un ámbito de caracteres de lo humano tiene su espacio en el ciber mundo.

Seres como Harey, Simone o Marie podrían formar parte, en un futuro, como elemento integrante de las relaciones humanas. Gracias a su eficacia para suplantar la presencia real y convertirse en identidades en toda su consistencia, el hombre del futuro podría tener nuevos compañeros, amigos, amores platónicos, un mundo sin razón biológica, gestado y comprendido en toda su virtualidad y la posibilidad de un idealismo factible en ese mundo virtual.

El artista cubano afincado en Estados Unidos Raúl Cordero realizó en el año 2002 una obra que tenía como título *La mujer perfecta* (obra producida por el Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca). Se centró para ello en la idea de la belleza, la autoría, la realidad y el simulacro, ilustrando su obra con cierta ironía. El artista se filmó en vídeo a sí mismo durante siete días cada mañana en su hotel de Salamanca, y en esa grabación describía los rasgos físicos de su idea de mujer perfecta. Al final de la semana se presentó con los siete vídeos ante un fisonomista de la policía científica, y le pidió que a través de esas descripciones hiciera siete retratos-robot, que fueron confeccionados con los más modernos medios tecnológicos. La obra se exhibió conjunta, tanto las imágenes reconstruidas a través de los relatos sobre la mujer perfecta como los propios vídeos en que la descripción se efectuaba.

Como en Simone o en Marie, *la mujer perfecta* es un producto de la recreación mental de un ideal de mujer.

Harey, en *Solaris*, es la proyección mental de una mujer muerta, las otras mujeres virtuales son recreaciones de una búsqueda ideal de perfección, de gustos individuales, de aquello que resulta difícil conseguir en el mundo real. Marie, en *Portrait no*, ejerce un coqueteo; su conversación trivial simula un primer contacto con alguien con el que se pretende crear una relación. La "mujer perfecta" acude a ese sueño íntimo sobre nuestro ideal de compañera, un compendio de aquello que más puede seducirnos de una mujer porque forma parte de nuestro proyecto individual, de mundos ocultos que afloran en una idea o en una imagen.



34- Imagen perteneciente a la instalación de Raul Cordero

John B. Thompson piensa que se produce una creciente disponibilidad para el acto-experimentación: *un individuo que lee una novela o mira una telenovela no está simplemente consumiendo una fantasía; él o ella exploran posibilidades, imaginarios alternativos, experimenta con su proyección del yo.*²⁶⁰ El hombre tiene el poder para descubrirse a sí mismo, no sólo observando acontecimientos y a los otros no-presenciales, sino también en la medida en que nos implicamos con ellos. Según esto, el hombre de los *media* está enteramente capacitado para convivir con ellos, nuestra implicación con esos seres carentes de pasado y de cuerpo es mejor comprendida cuando éstos están implicados en los *media*.

El hombre que accede a la pantalla y ve a Marie al otro lado observa un tipo de aparición perteneciente a una realidad mediática. Pígalión, el rey chipriota aceptó la imagen esculpida de su mujer muerta: era la presencia idealizada que hoy tiene su referente en el ciber mundo. La conversación mediática ha dejado de lado la necesidad de una interacción cara a cara, y a partir de este mundo construido artificialmente, hemos suplido una realidad

²⁶⁰ Thompson, John B., op. citada, p. 300.

presencial con un universo tecnológico de presencias idealizadas. Marie tiene su origen en la búsqueda de identidades propias de nuestra época, de un mundo donde se recrean a la perfección lugares, seres y personajes virtuales y que hacen de él, del ciber mundo, una realidad cada vez más nuestra.

9-EL HOMBRE DESHUMANIZADO.

(EPIZOO, MARCEL.LÍ ANTÚNEZ ROCA.)

9.1-El hombre-máquina: el ciborg. *Epizoo*, Marcel.lí Antúnez Roca.

En 1994 el artista catalán, antiguo miembro de *La Fura dels Baus*, Marcel.lí Antúnez Roca (Barcelona, 1959), realizó una *performance* interactiva donde el cuerpo, el del propio artista, se convierte en un elemento de intervención e interacción con el espectador, determinado por una compleja acción. La obra se llamó *Epizoo*.

La obra consiste en una serie de mecanismos neumáticos enganchados al cuerpo del artista mediante dos moldes metálicos. Estos moldes tenían la capacidad de mover distintas partes del cuerpo y el rostro del artista, por ejemplo la nariz, las nalgas, los pectorales, la boca o la oreja. A su vez, el artista permanece sobre una plataforma que puede rotar. Los mecanismos están conectados a un sistema de electroválvulas y relés que, a su vez, dependen de un ordenador cuyo programa informático genera hasta 12 entornos gráficamente animados. Las infografías recrean la figura del artista y señalan la posición en el robot humano de los mecanismos que el espectador, de forma interactiva, puede accionar en cada momento. Con el mismo programa se

sincronizan sonidos onomatopéyicos y músicas que ilustran las infografías, las luces y los movimientos de la máquina. En la pantalla principal situada detrás de Marcel.lí Antúnez, se retroproyectan las imágenes que genera el ordenador a fin de hacerlas llegar a los espectadores.

Robots, exo-esqueletos y ortopedias son el material con el que trabaja el artista, el cual considera estos elementos no como *algo antagónico a mi cuerpo, de hecho y en buena medida, en obras como Epizoo cobran todo su sentido cuando están funcionando junto a mi organismo*²⁶¹.

Cuestiones como el sadismo y el masoquismo son abordadas por el artista conjuntamente como un ataque a los tabúes acerca del cuerpo. El cuerpo se entiende como un elemento vulnerable y, como apuntó el propio Antúnez, *por extensión, de la persona*²⁶².

²⁶¹ Queipo, Isabel, "Homo Ex Machine" en *Belio. Revista de arte y cultura*, nº 4, 1999, p. 11.

²⁶² *Ibíd.*, p. 11.



35-Cuerpo rodeado de cables y cubierto de material electrónico que parece surgir de sí mismo. *Epizoo*, de Marcel.lí Antúnez, convierte al hombre en una prolongación de la máquina y viceversa.

La fragilidad del cuerpo es expuesta y sometida a una tensión que sufre el propio artista en su cuerpo porque la intervención en un espectáculo motiva que cualquier cosa pueda sucederle ajena a su voluntad. En la obra de Antúnez, el espectáculo del cuerpo se representa en toda su teatralidad, se unen en él la danza, el cine, el espectáculo circense, la televisión y poseen un carácter dramático, conduciendo a los participantes a una cierta catarsis. La forma y la duración del espectáculo son

cambiantes; el acto acerca de las reacciones creadas mediante el cuerpo se convierte en ritual y, de esta manera, encontramos una propuesta de una conexión distinta con el espectador. Claudia Giannetti piensa en la forma de *crear una interfaz que permitirá una cierta interacción entre espectador y robot, demostrando la preocupación de que el objeto no sea un medio que sólo transmita información sino que también reciba y procese información externa*²⁶³.

Uno de los valores de la obra, según Gianetti, está en superar la distancia que suele darse entre objeto artístico y espectador, eso sí, planteando un diálogo entre el artista y el público dentro de las capacidades técnicas de la obra.

En *Epizoo* el cuerpo se convierte en objeto de manipulación directa, no tan sólo con las infografías con las que interactúa con el espectador (experiencia visual en tiempo real), sino también al mostrar la fragilidad del cuerpo entre el dolor y el placer fluctuando entre lo masoquista y lo lúdico, lo perverso y un compendio de reacciones anímicas provocadas en el espectador. Se trata de un monstruo-robot en el que se ha transformado Antúnez mediante un exo-esqueleto con mecanismos neumáticos que se adapta a la nariz, nalgas, pecho... y lo convierte en un extraño cyborg. En la pantalla aparecen imágenes grotescas y monstruosas, donde se mezclan la ficción y la realidad

²⁶³ Gianetti, Claudia, *Marcel.lí Antúnez Roca, performances, objetos y dibujos*. Barcelona, ed. Mecad,

con lo monstruoso, la ironía, el erotismo, lo obsceno, porque *la música y los sonidos ambientales, unidos al tintineo metálico provocado por el movimiento de mecanismos, favorecen una intensificación de las sensaciones*²⁶⁴.

El resultado fue una *performance* donde el cuerpo se convierte en el instrumento y el espectador en partícipe de una actitud agresiva, donde se intensifica la cruda relación entre la máquina y el cuerpo. Una visión donde lo vivo, lo frágil, el cuerpo, el sujeto, como su identidad, son sometidos a la máquina fría e insensible, atrapando tanto al actor como al espectador en una visión dura y carnal en la relación que se establece entre ambos mundos: el del cuerpo y el de la máquina.



36-En *Epizoo*, el concepto de cuerpo como santuario divino sufre la agresión brutal y desmitificadora de la máquina.

1998, p. 10.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 17.

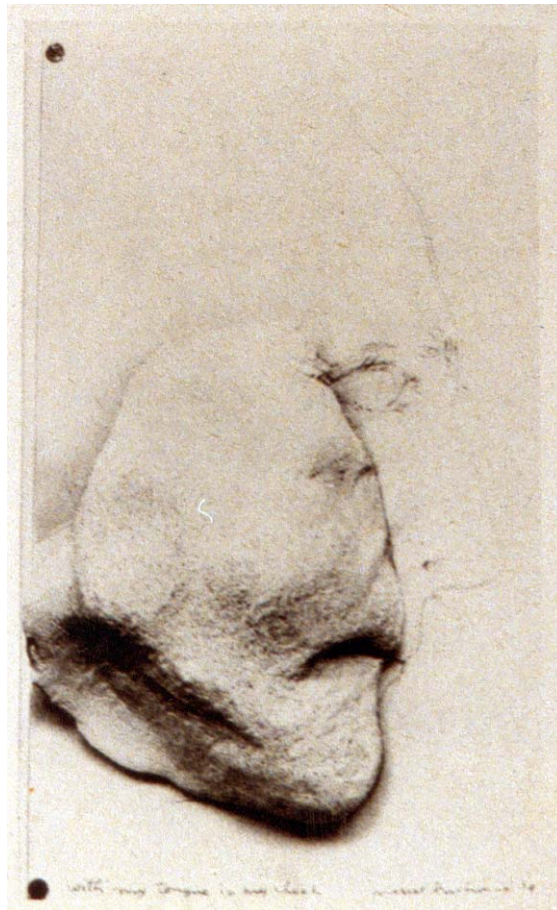
9.2-Fragmentos y ortopedias. La pérdida de humanidad.

En 1959 el artista Marcel Duchamp realizó un dibujo con el título *With my tongue in my cheek (Con mi lengua en mi mejilla)*, donde aparecía dibujado el perfil del artista sobre un papel montado sobre madera. La obra influyó en otros artistas como Jasper Johns o el propio Bruce Nauman. El dibujo mostraba una réplica realizada en escayola de una lengua (alusión a su propia lengua), colocada sobre un dibujo de perfil del artista. La escayola se acoplaba al dibujo abarcando gran parte del rostro hasta la barbilla. El interés por los fragmentos, las partes pequeñas y desmembradas del organismo, las cuales se acoplan a esquemas más globales del cuerpo como puede ser el perfil del rostro²⁶⁵, hace que la imagen cause un gran impacto motivado por el contraste de ambos medios y la característica formal de los elementos.

Es como un juego de ortopedias y de fragmentos en el que un esquema esencial se constituye en ejemplo de

²⁶⁵ Duchamp opinaba que en la silueta *el hombre se ha vaciado de su densidad carnal, de su riqueza, de su vida y se reduce al juego de la línea*. Cfr. Barbotin, Edmond, op. citada, p. 161.

creación plástica basada en la disgregación de partes diferentes y su simbología. También hay un conato de reconstrucción, un conjunto de entidades y un todo que es el rostro de Duchamp.



37-*With my tongue in my cheek* (*Con mi lengua en mi mejilla*), 1959. Marcel Duchamp creó esta combinación de un esquema del rostro (perfil) y un fragmento tridimensional del mismo.

Aparecen aquí el fragmento y la visión de un cuerpo descompuesto, *el hombre es concebido como un ente abstracto, como un fantasma que reina sobre un conjunto de*

*órganos, aislados metódicamente unos de otros*²⁶⁶. Éste sería el poder de la medicina. Según Cortés, son la ciencia y la técnica las que se encargan de remodelar y arreglar esta condición humana para poder *liberar al hombre de su relación con la carne*²⁶⁷. En la Ciencia se observan los fragmentos del cuerpo, se da una visión del cuerpo en sus partes, se los aísla para ser sometidos a la técnica de transplantes y así convierte a los cuerpos en "artificiales". Es una visión sujeta a un reduccionismo donde el cuerpo se desprestigia. Son cuerpos que han sido *despojados de su halo imaginario*²⁶⁸, perdiendo su valor moral, descomponiéndose en sus elementos. Cuerpos cortados, separados, escindidos, de los que no queda nada más que elementos sustituibles cuando dejan de funcionar. Respecto a la consciencia de un cuerpo no como una posesión, Cortés defiende la idea de un cuerpo no como un mecanismo, sino la idea de un cuerpo que en el momento de ser intervenido pone de inmediato en movimiento las fuerzas psicológicas enraizadas en lo más íntimo del sujeto, sin solicitar la intervención del inconsciente, es decir, los fundamentos de la identidad personal²⁶⁹.

El propio artista Bruce Nauman realizó en 1967 una pieza con el título *De la mano a la boca (From Hand to*

²⁶⁶ G. Cortés, José Miguel, *El cuerpo mutilado (la angustia de la muerte en el arte)*, Pret-textos, Valencia, 1996, p. 40.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 40.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 40.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 41.

Mouth), que consistió en un vaciado en cera verde de los labios, cuello y brazo de una figura humana. En un principio el artista había pensado en fabricar una mano y una boca con algún tipo de enlace entre ellas (una barra o alguna clase de conexión mecánica). Finalmente optó por un molde de esa sección del cuerpo completo. Nauman usó a su esposa como modelo y trabajó con el material de vaciado más preciso que pudo hallar (el *moulage*, material utilizado por la policía para tomar huellas de neumáticos y otras cosas). El resultado fue un molde muy preciso que dejaba ver los poros, incluso el vello; era un resultado bastante hiperrealista. *Podías ver cosas que normalmente no ves o en las que no piensas, en la piel de la gente*²⁷⁰.



38-*From Hand to Mouth (De la mano a la boca)*, Bruce Nauman, 1967. El efecto de la pieza es sumamente realista, da la sensación de que se trata de un fragmento humano.

²⁷⁰ Simon, Joan, "Rompiendo el silencio", entrevista a Bruce Nauman en rev. *Creación*, nº 5, 1992, p. 89.

Como en los depósitos de cadáveres o los vaciados en escayola de los difuntos (máscaras mortuorias), Nauman había indagado con esta obra en un ámbito del fragmento, en una visión escindida del cuerpo humano. Representa fragmentos, estados incompletos del cuerpo y del ser humano. Para David Le Bretón, la tecnociencia genera la reconstrucción del cuerpo humano como un desafío de los nuevos ingenieros de lo biológico: *la representación de la tecnociencia se encamina por la vía de la desconfianza*²⁷¹. En el universo tecnocientífico se acentúa la constatación de precariedad de la carne, su falta de resistencia, la tendencia a la imperfección, la pérdida sensorial, el envejecimiento de los órganos. El cuerpo está sometido a la muerte o, mejor dicho, la muerte es inherente al cuerpo. De esta manera el cuerpo se hace maldito, la tecnociencia busca remodelar, transformar, rehacer y, en definitiva, crear mecanismos controlables para liberar al hombre del arraigo al cuerpo. Es el momento del nacimiento de un hombre que se hace frágil y queda ligado de forma ineludible a la muerte.

Surge de esta manera la idea del cuerpo humano como un mecanismo que se discierne de los demás por la única singularidad de sus engranajes. Aparece la figura del autómeta que nace de las manos del artista y lo hace, para Le Bretón, como una figura de la creación: *el hombre aparece así menos como criatura que como rival del Dios*

²⁷¹ Le Bretón, David, "Lo imaginario del cuerpo en la tecnociencia" en rev. *REIS*, nº 68, 1994, p. 197.

*mecánico. El cuerpo es una máquina a imagen del reloj, y las máquinas fabricadas por Dios, artesano supremo, siendo las mejores dispuestas, no dejan de ser más que máquinas*²⁷². La diferencia existente entre el mecanismo del reloj y el mecanismo del cuerpo humano está en su complejidad y va a ser la Medicina la que descuide, según Le Bretón, la dimensión humana. Los exámenes médicos tratan el cuerpo como *mecanismo corporal*, las patologías, la experimentación en torno a sus funciones, una visión hospitalaria que presenta en el espacio un cuerpo humano fragmentado, dividido en trozos. Un extremo desmenuzamiento, un hombre concebido *in abstracto*, donde cada parte, cada fragmento, se plantea metodológicamente aislado el uno del otro. Es la herencia de una filosofía mecanicista, el cuerpo visto como una máquina y la Medicina entendida como esa ciencia que arregla el cuerpo de sus averías y lo recupera para la funcionalidad, que despersonaliza la enfermedad y lo hace para actuar mejor sobre ella, y hace anónimo e indiferente al hombre que sufre la enfermedad.

En este afán por recuperar el cuerpo de la enfermedad aparecen las prótesis, las cuales desde el s. XVII se multiplican y se hacen comunes en nuestro mundo cotidiano. Le Bretón descubre en la tecnociencia contemporánea la necesidad de una búsqueda constante y la voluntad de constituir ese *cuerpo-borrador* como un objeto vinculado a la fiabilidad y el rigor científico. También la ciencia ha

²⁷² *Ibidem*, p. 200.

permitido ahondar en la idea del cuerpo como lugar de la muerte del hombre, lugar del olvido, piensa Descartes en la imagen del cadáver para designar lo corporal: *yo me consideraría, primero, como poseedor de una cara, de manos, de brazos, y toda esa maquinaria compuesta de hueso, y de carne, tal como aparece en un cadáver, a la cual designaba bajo el nombre de cuerpo*²⁷³.

Otra cuestión está en que la Medicina ha creado un dilema moral a causa del relevo de la máquina sobre el cuerpo, los órganos se mantienen vivos mediante la máquina, el cuerpo permanece vivo gracias a la intervención de la máquina. Esto ha logrado enfatizar la fragilidad del cuerpo a la vez que provoca y que refuerza la idea del hombre como residuo.

En la pieza de Bruce Nauman, *De la mano a la boca*, el artista parte de la idea del fragmento de cuerpo y éste como mecanismo. El resultado se acerca finalmente a una realidad más conectada con la carne, sin embargo, la deshumanización parte de esa desconexión con la idea de ser humano.

A pesar de que en esta obra Nauman se encamina a mostrarnos una conexión entre dos partes simbólicas del cuerpo humano responsables directas de la comunicación humana, la boca y la mano, el resultado es un fragmento, un trozo de cuerpo escindido de su grado de humanidad que

²⁷³ Descartes, René, *Meditations philosophiques*, París, ed. PUF, 1970, p. 39.

reclama el resto del cuerpo para obtener ese *certificado* de humanidad. Un fragmento amputado, resto y residuo en un hospital, algo que ha dejado de ser alguien o parte de ese alguien y ahora carece de conexión con el cuerpo del que fue separado, ya ni siquiera es un fragmento.

El hombre pasa de ser esa *fuentesagrada* a convertirse en un *objeto profano*, susceptible de su desmembración y experimentación. El cuerpo deja de ser el individuo, se define ahora como un modelo de la acción mecánica donde todo está permitido, *el cuerpo se convierte en un mecano biológico sobre el que reina en potencia, un hombre que no es más que la suma de esta sutil articulación*²⁷⁴. Los neomuertos²⁷⁵ definen perfectamente el estadio final, la consecuencia de este proceso de deshumanización donde el cuerpo se transforma en una simple fuente de material disponible para todo tipo de manipulaciones y experimentos. Entonces no habría que esperar, de esta manera, a la muerte para poder utilizar los cuerpos y poder ser explotados. Esto obliga a la sociedad moderna a tener que redefinir el concepto de muerte y, en consecuencia, el de la propia persona. Se plantea aquí una cuestión: la razón de la voluntad del poder sobre el cuerpo, sobre su muerte y la

²⁷⁴ Le Bretón, David, op. citada, p. 206.

²⁷⁵ Le Bretón comenta las observaciones del psiquiatra americano W. Gaylin (cfr. *Harvesting the dead*, *Haper's Magazine*, nº 249, sept., 1974), en las que éste sugiere la creación de bancos de *neomuertos*, es decir, individuos en estado vegetativo crónico que permanecerían disponibles durante años para tomar muestras de órganos, ojos, sangre, médula espinal, piel, etc... Estos cuerpos se mantendrían con vida de modo artificial en una granja de un nuevo género: el *bioemporium*.

posibilidad de que esto proponga un aumento de felicidad o de miedo.

Entender el cuerpo supone entender su vinculación con el mundo y con su entorno social, creándose una similitud con la pérdida de configuración del cuerpo con los desórdenes introducidos en una visión coherente del mundo.

Construimos así la idea de que el cuerpo *humano es la condición del hombre, el lugar de su identidad, aquello que se le gaste o añada modifica su relación con el mundo de una manera más o menos visible*²⁷⁶. G. Cortés concibe el cuerpo y su fragmentación de esta manera, recordando al mito de Frankenstein y la aparición del *monstruo biológico*, cuya existencia se une a la de los incapacitados, a esas personas que por accidente o nacimiento poseen una deficiencia física y también entran en la categoría de monstruos, por la supresión de sus órganos. Es la forma en que monstruos y mutilados queden ligados por un estrecho lazo. Éste es un descubrimiento que han hecho los artistas que crean formas monstruosas, porque han sido atentos observadores de deformaciones y mutilaciones físicas, *obsesionados por lo ausente y lo putrefacto*²⁷⁷.

Frankenstein, el monstruo creado por la imaginación de Mary Shelley surge a partir de fragmentos, partes de otros seres que se han desmenuzado, pero seres muertos, cadáveres, donde cada parte ha sido escindida para

²⁷⁶ G. Cortés, J.M, *El cuerpo mutilado (La angustia de la muerte en el arte)*, p. 42.

conjuntarse y construir un nuevo todo. El resultado es un monstruo, pero a su vez, un monstruo dotado del don de la perfección. Es el mito de un dios-monstruo dotado de una fuerza suprema donada por esa multitud de seres cuyos fragmentos conforman su cuerpo. Es ese ser deforme, horrible, pero también dotado de la capacidad del lenguaje y, en consecuencia, de adquirir conciencia. Surge el dios capaz de proezas físicas: *¿Quién podría atrapar a ese ser capaz de escalar las laderas verticales del monte Salève?*²⁷⁸ Es también el mito del Golem²⁷⁹, del monstruo que transmite su ira al mundo que lo rodea, criatura que domina al hombre, ya que su fuerza y su poder son la conjunción de la fuerza y el poder de los elementos que lo integran.

El artista Mark Pauline sólo tiene tres dedos en la mano derecha, dos de ellos son extraordinariamente cortos. Unos extraños bultos le salen de la base de la mano y un muñón le crece en el pulgar y el primer dedo. Mark Dery opina que *es la mano de un monstruo*²⁸⁰. Resulta que los dedos de la mano de Pauline son en realidad los dedos del pie transplantados. Perdió tres dedos y el pulgar en 1982

²⁷⁷ Ibidem, p. 43.

²⁷⁸ Shelly, M, op. citada, p.83.

²⁷⁹ Golem se llamó al hombre creado por combinaciones de letras. La palabra significa literalmente, "una materia amorfa o sin vida". En el Talmud (Sanhedrín, 65,b) se lee: *Si los justos quisieran crear un mundo, podrían hacerlo. Combinando las letras de los inefables nombres de Dios, Rava consiguió crear un hombre y lo mandó a Ra Zera*. El escritor austríaco Gustav Meyrink creó, en 1915, *Der Golem*. En esta novela se dice: *El origen de la historia remonta al siglo XVII. Según perdidas fórmulas de la cábala, un rabino (Judah Loew ben Bezabel) construyó un hombre artificial para que éste tañera las campanas en la sinagoga e hiciera los trabajos pesados... Una tarde, antes de la oración de la noche, el rabino se olvidó de sacar el sello de la boca de Golem y éste cayó en un frenesí, corrió por todas las callejas oscuras y destrozó a quienes se pusieron delante*. Cfr. Borges, Jorge Luis, "El Golem" en *El libro de los seres imaginarios*, Barcelona, ed. Emecé, 1990, pp. 107-109.

²⁸⁰ Dery, Mark, *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*. Madrid, ed. Siruela, 1998, p. 119.

mientras trabajaba sobre un motor de cohete para sus espectáculos (el combustible explotó y el artista fue lanzado varias veces).

La historia de Pauline entronca con la historia del monstruo de Frankenstein, *tiene todos los elementos de un cuento de terror en un taller de máquinas lleno de grasa: un tecnólogo travieso desafía a las Parcas y pierde la mano derecha*²⁸¹.

En 1979 Mark Pauline realizó un espectáculo mediático titulado *Machine Sex*, con un contenido de crítica social y humor que rozaba el género del absurdo. *El artista atacaba en términos mordaces y existencialistas la patriotería engendrada por la crisis de petróleo de finales de los setenta*²⁸². En el espectáculo unas palomas muertas vestidas de árabes eran desgarradas por una lámina giratoria con el acompañamiento ensordecedor de la canción "Killing an Arab" del grupo pop The Cure, inspirada en la novela de Albert Camus, *El extranjero*. Las obras de Pauline han provocado la ira de los activistas pro derechos de los animales, obras que Mark Dery denomina "robots orgánicos", como por ejemplo su obra en la que aparecen un tiovivo de momias, cadáveres de animales disecados, máquinas con despojos de perro puestos sobre un armazón y fijados a un carro teledirigido. Al moverse, la máquina-perro arremete hacia delante y gira la cabeza produciendo un efecto grotesco de violencia irracional similar a la de los dibujos animados. De esta

²⁸¹ *Ibidem*, p. 119.

manera describe Mark Dery un espectáculo creado por el artista en San Francisco: *un cruel e implacable argumento para pervertir la carne de las bestias para usos sacrílegos*²⁸³. La fusión máquina-animal adquiere un tinte trágico, cruel y conectado con el sadomasoquismo en estas obras de Mark Pauline, el cuerpo entra en crisis cuando entra en contacto con la máquina.

Pauline pronostica una cruda fusión, un desastre, una orgía desmedida de destrucción y desfiguración. El resultado en las obras de Pauline son los cuerpos desmembrados de un sincretismo trágico resultado de una incompatibilidad esencial. El cuerpo siempre muere ante la máquina, viene a decirnos Pauline, un transplante incompatible donde el cuerpo recibe la peor parte como receptor que sufre la presencia de un componente que destruye la esencia misma de la vida. Como dos especies incompatibles, la máquina y el cuerpo pueden crear algo, pero ese algo está siempre cercano a lo muerto.

Bajo el auspicio de esta nueva visión de la idea de libertad, no resulta extraño entender una cordial unión entre el cuerpo humano y la máquina. En la novela de Bernard Wolfe *Limbo*, de 1952, se relata la aparición de una extraña sociedad donde la automutilación se convierte en

²⁸² *Ibidem*, p. 120.

²⁸³ *Ibidem*, p. 121.

una razón social y moral. Los hombres (no las mujeres) asumen la necesaria eliminación de sus extremidades, las cuales son amputadas y sustituidas por prótesis mecánicas. Son los *amps* (amputados). *Hay distintas clases de amps, de acuerdo con el número de brazos y piernas que hayan perdido..., uniamps, biamps, triamps, tetraamps*²⁸⁴. En pro de una eliminación de la violencia y el instinto agresivo, buscando crear una sociedad moderna, sosegada, regida por la filosofía *Inmov* (abreviatura de inmovilización, palabra que usa Martine, el protagonista de la novela, y que aparece en un libro de notas en el cual había plasmado a modo de broma el ideal de una sociedad basada en la autoamputación, una broma que años después descubrirá que se ha hecho realidad, que ha surgido una sociedad basada en esos textos y que lo convierte a él en un profeta).

En esta sociedad el monstruo mítico que supone el tullido, el amputado, se convierte ahora en héroe, en un ser perfeccionado. Supone el logro social de todo hombre joven menor de cuarenta años, ser un *amp*. La máquina había dejado de ser el enemigo que provocaba guerras. La máquina, en esta nueva era, es un amigo, y lo es fundiéndose con los cuerpos. La máquina ya no provoca mediante su acción contra el hombre la amputación involuntaria de sus extremidades. Ahora el hombre acepta voluntariamente su mutilación para poder fundirse con la máquina. El resultado son hombres dotados de una asepsia, sin impulsos ni descargas de

²⁸⁴ Wolf, Bernard, *Limbo*, Barcelona, ed. Minotauro, 2002, p. 43.

adrenalina: Hemos tratado de extirpar una determinada imaginación, la memoria, el sentimiento del yo. Suprimida la mayor parte del organismo, de la sexualidad, al combatir las tensiones que emanan de la ambivalencia emocional, muchas veces destruimos, simultáneamente, la emotividad²⁸⁵.

Aquí, el acto de deshumanizar al hombre se muestra directamente unido a esa necesidad de extirpar los instrumentos de nuestra humanidad, en este caso de las "impulsivas" extremidades y sustituirlas por las frías prótesis de los *inmovs*. Consiste en sacrificar parte de nuestro cuerpo para acoplar la máquina en él, dotando al hombre de una nueva condición moral basada en la eliminación de esos rasgos humanos que los *inmovs* piensan que generan las guerras y la destrucción. De todos modos, al final de la novela se ve que la máquina no logra eliminar ese deseo destructivo del ser humano, porque la máquina deshumaniza, pero no elimina el sentimiento destructivo del hombre. Las prótesis, pese a todo, siguen siendo un instrumento de nuestro poder de destrucción, ya que no cambian verdaderamente nuestra condición de seres agresivos y violentos.

²⁸⁵ *Ibidem*, pp. 66-67.

En *Epizoo*, Marcel.lí Antúnez experimenta con el hombre, consigo mismo, y regresa al universo de la trágica combinación de cuerpo-máquina. La máquina incide sobre el cuerpo, acciona sobre él con toda su crudeza y la riqueza propia de los mecanismos fríos, sin vida y faltos de humanidad. Los animales de Pauline eran cuerpos muertos, donde esa carne muerta se combina con el engranaje de la máquina, pero carece de las pulsaciones y de la actividad propia de un organismo vivo. *Epizoo* muestra la manera en que la máquina actúa sobre el cuerpo vivo, sometido a los procesos mecánicos de la máquina, es un anfitrión de categoría, un cuerpo cedido a la búsqueda de una simbiosis donde empieza la batalla entre el cuerpo y la máquina, ambos en su máxima potencialidad. Pero la máquina posee un poder especial, todavía no es posible dotar de humanidad a la máquina, pero ésta sí que puede influir en el hombre, en su deshumanización, y posiblemente sea la mejor o la única forma de acercarnos a la máquina y comprenderla, aunque esto suponga una pérdida de humanidad.

9.3-Más máquina que humano o más humano que máquina.

La relación entre el hombre y la máquina se ha convertido en una de las fuentes de inspiración más intensas en los artistas del siglo XX y del entrante. Un artista como Nam June Paik desarrolló entre 1963 y 1964 el robot K456, un robot que debía realizar funciones humanas, moverse y emitir sonidos. La máquina se acerca al hombre o el hombre a la máquina: son artistas como Bruce Lacey, quien construyó sus autómatas mezclando motores, aparatos domésticos o piezas mecánicas con huesos, piezas de ropa o elementos del entorno humano. De esta manera se creaba un sincretismo entre la máquina y la conciencia humana: *el artista jugaba con la dicotomía cada vez más flagrante entre la creciente dependencia humana de las máquinas y la progresiva autonomía de los aparatos con relación a las personas*²⁸⁶.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 19.

Pero va a ser el artista australiano Stelarc uno de los artistas que más exploten el tema del *body-art cibernético*. Mucho antes del estallido de la realidad virtual, ya experimentaba con instrumentos de simulación caseros en el *Caulfield Institute of Technology (RMIT)*. Stelarc desarrolló durante los años 60 una estética protésica en una tendencia evolutiva, imaginativa, extrapolando y buscando nuevas trayectorias. Stelarc es un *escultor genético que reestructura e hipersensibiliza el cuerpo humano, un cirujano primigenio que implanta sueños y transplanta deseos, un alquimista de la evolución, provocador de mutaciones y transformador del paisaje humano*²⁸⁷.

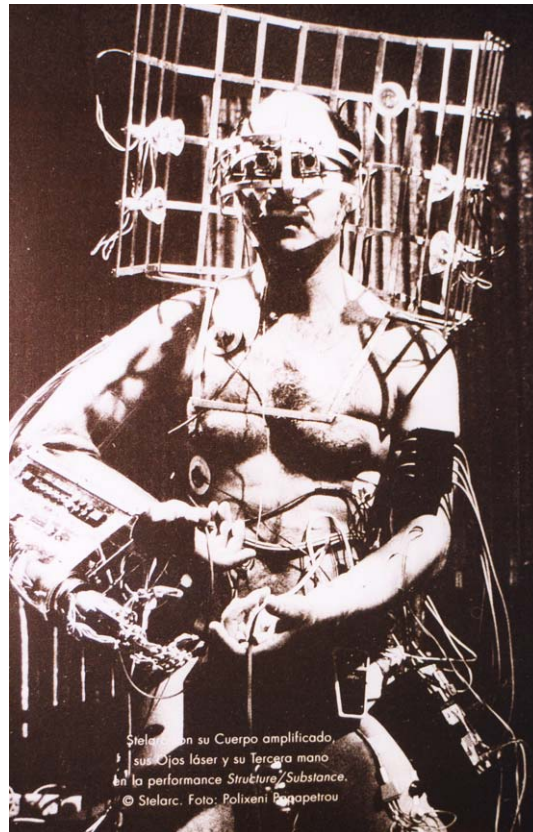
El artista realizó actuaciones con su cuerpo casi desnudo, plagado de electrodos y con cables colgando; de esta manera se acercaba cada vez más a la idea de máquina. El híbrido hombre-máquina era una metáfora del futuro del hombre y sus actuaciones con enormes brazos de robots industriales alcanzaban movimientos bruscos propios de la máquina. En ocasiones sus actuaciones se realizaban en medio de instalaciones hechas con tubos de vidrio atravesados por rayos que se iluminaban o centelleaban en respuesta a las señales emitidas por el cuerpo. Éste (el cuerpo de Stelarc), emite pulsaciones de láser con una especie de jaula sujeta sobre los hombros, rayos de luz sincronizados con los latidos del corazón, dibujando

²⁸⁷ Stelarc, *Strategies and Trajectories*, J.P. Publications, 1984, pp. 76.

arabescos en el aire en función del parpadeo de sus ojos, de las construcciones de su cara o de los movimientos de su cabeza. Las cámaras de vídeo son dispuestas a su alrededor y proyectan imágenes sobre una pantalla gigante, las cuales son congeladas, superpuestas o yuxtapuestas.

Un gran estruendo cacofónico acompaña a la *performance*, se oyen crujidos, chillidos, gatillos, y casi todo proviene del cuerpo de Stelarc. Los latidos del corazón son amplificados por medio de un monitor ECG y producen un ritmo marcado, como el de un metrónomo.

El cuerpo de Stelarc es sometido a una introversión, los sonidos del riego sanguíneo son captados por convertidores Doppler ultrasónicos, mientras otros convertidores transforman movimientos como el de la rodilla derecha en sonidos; ondas cerebrales, tensión muscular y ritmo cardiaco son explicitados mediante sintetizadores analógicos. El brazo izquierdo de Stelarc está robotizado, sometido o animado por descargas eléctricas intermitentes y generadas por estimuladores musculares (los dedos se contraen y se dobla la muñeca o sacude el brazo hacia arriba o hacia abajo involuntariamente, todo como resultado de las descargas).



39-El hombre-máquina en que se convierte Stelarc es una combinación en la que resulta difícil ver dónde comienza el hombre y dónde termina la máquina.

Las actuaciones de Stelarc son definidas por Mark Dery como *ciberpunk*. El dolor está presente en cada *performance*, a veces se hace insoportable. Una visión del cuerpo donde Stelarc hace hincapié en la idea de **el** cuerpo, no en la de **mi** cuerpo. El cuerpo se convierte en un mero instrumento: *los antiguos métodos de toma de conciencia han sido importantes en nuestra evolución, pero no creo que valgan ya como estrategias para el género humano*²⁸⁸.

El artista acude al aforismo de *El cuerpo está obsoleto*, a la idea de una evolución mediante la alta

²⁸⁸ Mc Carthy, Paul, "The Bog is Obsolete" en *High Performance*, b° 24, 1983.

tecnología médica hacia un control sucesivo del cuerpo, hacia una evolución controlada. Para Stelarc los transplantes son *experimentos de evolución*²⁸⁹, para él, las tecnologías miniaturizadas y biocompatibles son el futuro y permitirán algún día que cada individuo se convierta en una especie singular. *Ya no tiene sentido considerar el cuerpo como un receptáculo del espíritu o del vínculo social, hay que verlo más bien como una estructura por controlar y por modificar. El cuerpo no como sujeto, sino como objeto, no como objeto de deseo, sino como diseño*²⁹⁰.

Stelarc propone sobreponerse a entender el cuerpo en términos de un yo, en una idea de que el cuerpo, amplificándose y acelerándose, puede convertirse en un *proyectil evolutivo*. El cuerpo humano está destinado a conquistar el espacio, por tanto ha de sobreponerse a sus debilidades y desarrollar una nueva evolución, porque en las condiciones actuales no puede aguantar una odisea extraterrestre: *es difícil aguantar lo complejo, blando y húmedo que es el cuerpo*²⁹¹. Un cuerpo colonizado por máquinas podría suplir las deficiencias de éste, robots microminiaturizados (nanomáquinas) podrían colonizar la superficie y nuestras arterias internas para *aumentar la*

²⁸⁹ Stelarc, "Redesigning the Human Body" en la *Stanford University*, 21-23 de julio de 1983.

²⁹⁰ Stelarc, "Prosthetics, Robotic and Remote Existence" en *Leonardo* 24, nº5, 1991, p. 591.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 592.

*población de bacterias, con el fin de comprobar, vigilar el cuerpo*²⁹².

Un cuerpo despojado de sus vísceras orgánicas, relleno, constituido por componentes de difícil reposición; los músculos electrificados e integrados por un exoesqueleto robótico dotado de sistemas de antenas, amplificadores de sentidos como la vista o el oído. También describe un ser con mayor capacidad mental, con un chip implantado en la corteza cerebral hasta convertir a la persona en un gran supercomputador; *duradero, flexible y capaz de funcionar en condiciones atmosféricas diversas y en campos gravitatorios y electromagnéticos*²⁹³.

La idea de Stelarc de fundir hombre y máquina lleva a los límites de una adaptación completa del hombre a la máquina: *Si los bucles de retroalimentación sensorial entre los robots y el operador humano son cuantitativa y cualitativamente suficientes, entonces la distancia psicológica entre el robot y el operador desaparece; en otras palabras, si el robot hace lo que le ordena el hombre y si el hombre recibe lo que el robot percibe, el sistema hombre-máquina se funde verdaderamente en una sola unidad operativa*²⁹⁴.

²⁹² Stelarc habla de un prototipo de cuerpo capaz de afrontar las necesidades y la crudeza de éstos viajes estelares: *El cuerpo debe ser vaciado, endurecido, deshidratado, eliminando toda viscera inútil para poder ser un receptáculo mejor para la tecnología*. Cfr. Dery, Mark, op. citada, p. 184.

²⁹³ Stelarc, "Prosthetics, Robotic and Remote Existence", p. 593.

²⁹⁴ Stelarc, cinta de vídeo de la *Kitchen*, 9 de marzo de 1993.

El universo de Stelarc, formado de robots biomórficos o ciborgs mitad humanos y mitad máquina, ha abierto la mente de muchos creadores, como el caso del cineasta Paul Verhoevem, que dirigió el film *Robocop* en 1987. Film en que un policía (Murphy) pierde su cuerpo en un tiroteo, y es reconstruido en su mayor parte por un cuerpo mecánico. El resultado es un superpolicía, una máquina poderosa donde el hombre ha desaparecido prácticamente hasta dejar como resultado una máquina semibiológica capaz de controlar el cerebro del policía. Finalmente la mente recuerda y lo hace recobrando su humanidad pasada, su familia, su existencia como ser humano, y es en este momento cuando la máquina se hace más hombre. Stelarc actúa a la inversa, propone eliminar la condición de humanidad en el hombre en su propuesta de ciencia-ficción, busca una conexión directa con la máquina, no sólo física, sino también mental. La máquina de Stelarc se impone al hombre, lo anula para otorgar así su poder, es una sinapsis destinada a la perfección. Mark Dery, citando a Joseph Campbell alude a como éste comparaba un ordenador que acababa de comprarse: *se sentía inclinado a identificar su máquina con un dios del Antiguo Testamento con un montón de reglas y nada compasivo*²⁹⁵. Se trataba del establecimiento de contacto con la máquina de un hombre que Dery define como una *autoridad en el estudio de las deidades*, y para quien la idea de Dios encajaba perfectamente con las cualidades de la máquina,

²⁹⁵ Cfr. Campbell, Joseph, *The power of Myth*, cfr en Dery, Mark, op. citada.

con su *potencia técnicamente ilimitada*, su poder, su capacidad de mejorar en su ejercicio de memoria, sus aplicaciones y versatilidad y, como pensaba Campbell, *nos libraría del mal, como los benevolentes dioses omniscientes y omnipotentes de la mitología y de la religión*²⁹⁶. El ordenador, con su poder, tiene la potencia de ayudar al hombre y la posibilidad de adquirir el rango de un dios omnipresente e imprescindible.

La debilidad del mito de Frankenstein está en su grado de humanidad, el dios-monstruo es poderoso, pero su parte humana le aboca al sufrimiento y es consciente de él, lo mismo ocurre con Murphy en *Robocop*, su parte humana pide ser aceptada por el mundo de los humanos, y su desgracia surge nada más aparecer la conciencia y comprender su encarcelamiento en la máquina.

En la novela de Philip K. Dick *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, 1980, los seres creados artificialmente pueden alcanzar un alto grado de conciencia y llegan a sentir el deseo de ser aceptados por los seres humanos; son replicantes perfeccionados que buscan un hueco en el universo humano, puesto que su programación es tan perfecta que su parte humana exige esta condición y reivindica su *estatus*. Mark Dery habla de una programación

²⁹⁶ *Ibidem*.

en *optimismo dinámico*, que permite obtener una *conciencia de las diversas posibilidades que el futuro abre para mí*²⁹⁷.



40-Robocop es el policía perfecto, fuerte, duro y no posee sentimientos.

La imagen de Dios se convierte en uno de los fundamentos que buscan esas criaturas que anhelan lo humano, añoran la creencia en un creador, en un ser supremo que justifique su existencia, y esta pregunta que se hacen los hombres la adopta la máquina que pierde su condición divina cuando se hace humana.

El hombre se hace máquina o la máquina se hace hombre, la confrontación de ambos universos provoca un dilema de la

²⁹⁷ Dery, Mark, op. citada, p. 333.

posible creación de un universo posthumano. Marcel.lí Antúnez, en *Epizoo*, plantea este choque brutal entre máquina y hombre, marcado por la disparidad de ambos mundos. El sincretismo entre máquina-hombre hace que ambos se determinen por la agresión de uno hacia el otro, la máquina agrede el cuerpo del hombre. La máquina puede alterar, transformar el cuerpo, herirlo o mejorarlo, según Stelarc, pero siempre marcado por su carácter substancialmente diferente con respecto a la máquina.

En *Epizoo* el escenario, las imágenes proyectadas sobre la pantalla (imágenes mediáticas, de consumo), muestran el carácter teatral y escénico de esa lucha entre hombre y máquina. Se crea un dura lucha entre identidad, la de un hombre que, sometido a su cuerpo, pierde su identidad frente a la máquina al igual que la pugna por conquistar el cuerpo. En un principio la máquina es controlada, su unión al cuerpo pretende la creación de una simbiosis poderosa, pero la máquina se revela, a veces la frontera se diluye tanto que el cuerpo se convierte en esclavo de la máquina. Su poder de deshumanización es tal que la carne, el cuerpo, pierde su esencia humana: es el inicio de una tiranía.

Claudia Giannetti opina que *todavía podemos constatar la trascendencia de los grandes hitos de la vida corporal*

*humana: nacimiento, mutación, conflicto, placer, sacrificio y muerte. El drama de la vida resiste, a despecho de la tecnología o a través de ella, de momento*²⁹⁸. El drama de la vida se mantiene en la obra de Marcel.lí Antúnez, al igual que el placer por el mito concebido por el imaginario clásico, el pasado, sus dilemas, todo ello frente a la era tecnológica, digital. Es posible que *Epizoo* proponga una pervivencia de lo humano a toda costa frente a ese "dios" carente de escrúpulos y sin conciencia que es la máquina. El hombre subyace con todas sus ansias en un mundo que impone este universo tecnológico. Será ese deseo de pervivir frente a la muerte de nuestra conciencia, de lo estrictamente humano, aquello que nos diferencia de la máquina. Es el deseo de hacer prevalecer el yo, que según Stelarc, es necesario que desaparezca para que la fusión hombre-máquina sea perfecta.

²⁹⁸ Giannetti, Claudia, *Marcel.lí Antúnez Roca, performances, objetos y dibujos*, p. 22.

CONCLUSIONES

El principio seguido en esta investigación me ha permitido un acercamiento al concepto de la identidad y del yo de una manera sincrética, pero a la vez visionando el carácter de este universo. La representación de la identidad humana a través de la representación de su imagen me ha conducido a un recorrido por autores y obras de la actualidad, con proyectos que entienden el valor del hombre como fuente de inspiración ante la multiplicidad de opciones que ofrece el discurso acerca de la identidad.

Las imágenes que he analizado han mostrado un universo de transformaciones, diversificación y desarrollo de formas de construcción creativa plenas en contenidos informativos, y cuyas diferencias entre cada una de las formas de crear muestran a su vez distintas maneras de ver al ser humano.

Estas formas artísticas evidencian a su vez contenidos y aspectos existenciales de un pasado que de manera fulgente se convierte en actualidad en valores, modelos, formas e intereses que reflejan esa voluntad de recuperar aquello que jamás perderá interés para el hombre: su identidad y su yo.

También he pretendido acercar a los lectores de esta tesis doctoral a esa ventana abierta al mundo de la modernidad creativa, influenciada por los modelos creativos que aparecen en un momento de cambios y búsquedas constantes y la idea de construir modelos creativos determinados por los instrumentos y los planteamientos actuales.

Se habla habitualmente del carácter fúngil del arte actual de cómo se diluyen sus fronteras mostrando lo abierto de sus propuestas y de la visión que adquiere el artista a la hora de concretar su forma de expresión.

Esto ha permitido a artistas, como los que he estudiado en esta tesis doctoral, crear abiertamente modelos libres, directos y sin barreras a la hora de expresar ideas. La figura humana y sus manifestaciones de identidad siguen siendo formas sugestivas para expresar discursos plenos de actualidad y que nos acercan al conocimiento de aspectos relevantes de nuestra condición humana. El periplo sobre la identidad sigue aceptando nuevos viajeros y a su vez actualiza un acercamiento a cuestiones que siempre han inspirado nuestra curiosidad.

En este viaje me he acercado al universo del no-yo a través de las imágenes de *art make-up* de 1967/68, autorretratos del artista norteamericano Bruce Nauman: la

idea de la negación de nuestras imágenes de nuestro yo y el deseo de desaparecer ante el mundo, de morir.

-Negar nuestra identidad también supone una forma de recrear una voluntad de cambio, la de un hombre (el artista) que muestra su insatisfacción frente a sí mismo y frente al mundo-.

En otras imágenes como la presentada en el capítulo sobre el monstruo, el gesto que se crea en la imagen me ha permitido acercarme al mundo teratológico de monstruos deformes, de máscaras deformantes, como la que cubre el rostro del artista Martin Kippenberger en *Diálogo con la juventud*, 1981. En esta imagen el artista se autorretrata, igual que Nauman, pero esta vez mostrando al espectador una imagen dura, escatológica e incluso impúdica.

-Creo que es la imagen de un hombre que sufre en su cuerpo, en su propia imagen, en su yo, la razón de una existencia conflictiva, enfrentada y sintomática de una existencia cruel y agónica-.

He entrado también en la problemática del doble, de la duplicación de un yo que se recrea en el universo mediático. La recreación de la presencia de un reflejo, de nuestro doble o gemelo.

-Pienso que esta es una forma de convertir nuestra presencia, nuestra imagen en la proyección de una duda, la que genera esa doble presencia, la de un yo que se repite

en su forma de presentarse ante el mundo-, como ocurre en la instalación mediática creada por la artista alemana Kirsten Geisler, *Who are you? (¿quién eres tú?)*, de 1996, donde reconstruye la duda producto de esa doble, imagen a través de seres virtuales, contruidos y recreados en una ilusión de una representación mediática.

Adentrándome en el mundo de la antropometría he acudido a las realizadas por el artista francés Yves Klein durante los años sesenta, que se constituyen en una forma de representación de nuestro yo mediante modos expansivos y formas de plantear la condición y el valor de la impronta directa alejada de la tradicional imagen pictórica y de la huella indirecta como es la imagen fotográfica.

-La huella directa tiene el carácter de atestiguar la vida sin intermediarios, de manera estricta, vital y completamente alejada de la visión del retrato tradicional-

También forman parte del mundo de ilusiones al que hemos aludido, las formas de recrearse en la transformación de un yo, que, en la obra del artista alemán Florian Merkel, se convierten en un ejercicio del poder para sugerir la metamorfosis, la creación de personajes (estereotipos), seres comunes e idílicos.

-Es el poder del transformista, aquel que anula su yo y se ejercita en la capacidad para construir múltiples identidades-.

Por otra parte he sobrevolado la dispersión del yo, la posibilidad de la repetición de la imagen individual.

-La evocación de lo múltiple en una manera de dispersar la identidad- que sugiere el artista italiano Amedeo Martegani en su obra *Siete un publico meraviglioso*, de 1993.

El universo digital y su poder para gestar identidades virtuales posibilita un mundo idealizado que nos ofrece el artista canadiense Luc Courchesne en *Portrait no*, de 1990. Es el mundo de seres virtuales, pero ya no simplemente como encontrábamos en *Who are you?*, que resultaba de una virtualidad elemental y más simplista. Courchesne crea un personaje virtual más recreado aún, crea a Marie, una mujer virtual, idealizada, que nos habla y busca conversar con nosotros desde su presencia en la pantalla, que es un universo idóneo para recreaciones idealizadas.

-Marie es el reflejo de la voluntad de una época, de una búsqueda por personalizar un mundo de ilusiones que cada vez resulta más veraz, ya que también cada vez más forma parte directa de nuestro mundo. Su presencia en el

universo real y su mirada desde el universo virtual, mediático, anuncian el nacimiento de una nueva época y las crecientes relaciones que se pueden establecer con este universo virtual-.

Finalmente surge el conato de un hombre que plantea su asociación con la máquina, pues esto es lo que busca el artista catalán Marcel·lí Antúnez Roca con su obra *Epizoo* de 1994. La máquina se apodera del cuerpo del hombre, es una demostración de su poder frente al del cuerpo (el cuerpo del artista), poder capaz de ejercer la destrucción del yo, resultado de este sincretismo hombre-máquina.

-La consecuencia es un grado de deshumanización que recuerda al prodigio del cyborg, que poderoso y grandioso recuerda a un dios (identificado con la máquina), pero con una tendencia a matar la parte humana y, en consecuencia, a promover la muerte del yo que lucha por su pervivencia-.

He llegado a comprender que las obras estudiadas y sus autores son un ejemplo de la tendencia a la adaptación de múltiples modelos, a una dispersión del yo, el cual pierde su concreción. Se abren los límites y se crean nuevas formas de expresar la identidad y el yo mediante la representación de la imagen en el arte. La imagen se

convierte en un eje directo de comunicación de una visión que el hombre tiene de su mundo cambiante y de sí mismo. La aparición de la fotografía y de las formas del arte digital en la actualidad, crea nuevas metodologías que los artistas adoptan en sus desarrollos creativos. Este acontecimiento genera que se creen nuevas versiones e interpretaciones de cuestiones acerca de la imagen individual que ya se estudiaban en la antigüedad. Ahora existe un deseo profundo de integración de la máquina y de sus procesos en el mundo cotidiano y, por supuesto, en el artístico.

Responde a una fascinación que las nuevas tecnologías ejercen sobre las personas con su poder de manipulación del cuerpo y como potenciador de sus formas expresivas.

La mente del hombre ha cambiado, y lo ha hecho ante la avalancha de esta desintegración de los valores de un mundo asentado en lo real, y donde lo virtual, lo carente de cuerpo o de conciencia, invade cada vez más nuestro mundo y lo conduce por caminos donde el cuerpo tiende a adquirir un valor meramente anecdótico.

El artista del presente es consciente de la capacidad disgregadora de este mundo, el yo y su representación puede alcanzar caminos e interpretaciones ontológicamente muy diversas. Hoy la identidad puede haberse convertido en un instrumento de intercambio y apropiación.

También hoy podemos recrear con mayor facilidad identidades ficticias, transformar y progresar en ese flujo

constante de los canales mediáticos (caso de Internet) que generan la presencia de un mundo ideal.

El artista moderno actúa en consciencia de las posibilidades de trabajar con estos nuevos recursos, en razón de un cuerpo y su representación, de la imagen del rostro, de fragmentos y esquemas, huellas directas o indirectas, todo ello explorado en sus máximas posibilidades. El *retratista* de hoy ha dejado el método tradicional y se ha proyectado en el nuevo material mediático, fotográfico, pictórico, que, paradójicamente, enriquece esa tradición pictórica.

Hoy el mundo del arte es lo suficientemente abierto como para permitir una construcción amplia y sin límites aparentes, de un ciclo de modelos que se pensaba cerrado, la representación de la identidad humana y sus intereses en esa presencia que tuvo en el pasado, que ahora invierten en las nuevas formas de nuestra época ante un hombre nuevo y con nuevas formas de entender la identidad.

En definitiva, en esta tesis doctoral, después de indagar en un universo de valores e ideas que muestran el poder referencial del universo de la identidad; pienso que el concepto de la belleza ideal, que circundaba muchos de los retratos del pasado, pervive hoy en día en una reconstrucción ideal que se manifiesta a través de reconstrucciones virtuales de personajes e identidades que

somos capaces de crear; lo que podemos entender (o considerar) como los **nuevos retratos** en el arte.

La transformación, la búsqueda de la parte oscura del hombre y su negación también tienen presencia en el arte como preguntas que continúan la trayectoria de un hombre que se cuestiona acerca de su propia condición. Transformaciones, mutaciones, cambios que reflejan muchas veces estados psicológicos como también en otras épocas se buscaba manifestar en los retratos. El binomio mundo ideal-mundo real sigue presente como fundamento de una introversión en la razón de nuestra condición como seres humanos, y de la frontera que nos separa de lo divino.

El artista moderno tiene ese poder, puede aunar mundos, puede recrearlos, y se puede permitir el lujo de exponer cualquier medio a su alcance para expresarse. Se puede hablar de un proyecto que se continúa, amplía, modifica y retroalimenta en fórmulas que son el avance de un pasado que hoy ve reforzados sus instrumentos de creación artística.

Es la evidencia de una época en la que vivimos, momento de diversificación y en el que se da la afluencia de factores que favorecen la coexistencia de universos diversos.

Ante este mundo complejo y, a veces, intrincado; el artista moderno sigue un periplo donde la búsqueda de

espacios múltiples pueden conducir a un continuo cuestionamiento de los valores, razones, o surgir preguntas que el artista se hace y que no suelen generar respuestas concretas.

El artista de hoy, como el hombre presente, se enfrenta a un mundo inconcluso, que muestra el cambio como una evidente forma de progreso, y en la novedad en la instrumentación creativa, como un valor que se añade al objeto creativo.

Empero, en el periplo seguido en este estudio que he realizado, se da la evocación de un mundo donde lo concreto se pierde en el difumino de cuestiones y preguntas que quedan siempre en el aire.

Las conclusiones a las que he podido llegar, han podido ser también las mismas a los que han llegado muchos creadores de imágenes del momento. Son los artistas quienes ven en la renovación y la continua búsqueda, un modelo a seguir, y donde lo experimental se une al carácter inconcluso, característico de un futuro repleto de innovaciones en el campo de la imagen.

Mostrado el carácter expedito del universo creativo moderno en este estudio a cerca de la identidad; es evidente el reflejo de un arte en renovación constante en una investigación que a su vez, evidencia su carácter abierto, inconcluso; como un fascículo de una enciclopedia cuyos volúmenes progresan en un continuo suma y sigue. El

tiempo no cierra los capítulos, y siempre existe la novedad creadora de cada artista. Siempre habrá **nuevos retratos** para un mundo que evidencia la necesidad de postergar el deseo del hombre por ver el reflejo de sí mismo.

De esta manera he podido conocer acerca del valor del cuerpo y de la presencia de su imagen en el mundo del arte, y la confirmación de que no existe una identidad única, como tampoco existe un arte único. Esto demuestra que el hombre puede verse a sí mismo, no como un elemento obsoleciente, sino como una identidad empírica abierta y accesible a todo interés creativo, como instrumento y fuente de inspiración eterna.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS Y CATÁLOGOS.-

- A.A.V.V., *Arte contemporáneo de la colección Deutsche Bank*. (Catálogo de Arco), Madrid, ed. Deutsche Bank, S.A., 1996.
- A.A.V.V., *Diccionario Enciclopédico*, vol. 23. Barcelona, Salvat, 1984.
- A.A.V.V., *Fragmentos para una historia del cuerpo humano, II y III*, Madrid, ed. Feher, M., Naddaff, R. Y Tazi, N., 1991.
- A.A.V.V., *La Biennale dei Venezia, XLV. Esposizione Internazionale d'Arte, 1993*. Venecia, ed. Venezia, 1993.
- A.A.V.V., *Marcel.lí Antúnez Roca. (Performances, objetos y dibujos)*, Barcelona, Ed. MECAD, 1998.
- A.A.V.V., *Media Art History*, Munich, ed. Pretel-Verlany Mondistra Be 26, 1997.
- A.A.V.V., *Media Culture*. Barcelona, ed. Claudia Gianneti, 1995.
- A.A.V.V., *Raúl Cordero (1996-2002)*. Catálogo de la exposición *Recorridos Cruzados 2*, Pamplona, ed. Centro de fotografía y Universidad de Salamanca, 2002.
- Álvarez, Uría y Valera, *Materiales de Sociología crítica*. Madrid, ed. La Piqueta, 1986.
- Arnheim, R., *Hacia una psicología del Arte y entropía*. Madrid, Alianza, 1995.

- Asimov, I., *El hombre del Bicentenario*, Barcelona, ed. Martínez Roca, S.A., 1986.
- Barbotin, E., *El lenguaje del cuerpo, II*, Pamplona, ed. Universidad de Navarra, S.A., 1970.
- Barthes, R., *La cámara lúcida. (Nota sobre la fotografía)*, Barcelona, ed. Paidós, 1990.
- Baudelaire, Ch., *Poesía completa, escritos autobiográficos, Los Paraísos artificiales, Crítica artística, literaria y musical*. Madrid, ed. Espasa, 2002.
- Baudrillard, J., *De la seducción*, Madrid, ed. Catedral, 1989.
- Baudrillard, J., *Cultura y simulacro*, Madrid, ed. Kairós, 1993.
- Borges, J.L., *El libro de los seres imaginarios*, Barcelona, EMECÉ, 1990.
- Calbó Angrill, M. *El gran libro del Retrato*, Barcelona, ed. Parramón, S.A., 1993.
- Campbell, J., *The power of Myth*. Barcelona, EMECÉ, 1991.
- Connor, S., *Cultura Postmoderna. (Introducción a las teorías de la contemporaneidad)*. Madrid, AKAL, 1996.
- De Laclós, Ch., *Las Amistades Peligrosas*. Madrid, ed. Espasa-Calpe, 2000.
- Dery, M., *Velocidad de escape. (La cibercultura en el final del siglo)*. Madrid, Siruela, 1998.
- Dick, P.K., *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Barcelona, Edhasa, 1981.
- Finley, M.I., *Los griegos en la antigüedad*, Barcelona, ed. Labor, S.A., 1980.
- Fontcuberta, J., *El beso de Judas. (Fotografía y verdad)*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, S.A., 1997.
- Foucault, M., *Historia de la sexualidad*, Madrid, ed. S. XXI, 1987.
- -----, *La vida de los hombres infames*. Madrid, ed. La Piqueta, 1990.

- -----, *Tecnologías del Yo (y otros textos afines)*. Barcelona, ed. Paidós, 1996.
- Galienne y Francastel, *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1988.
- García Cortés, J.M., *El cuerpo mutilado. (La angustia de la muerte en el Arte)*. Valencia, ed. Generalitat Valenciana, 1996.
- -----, *Orden y Caos. (Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte)*. Barcelona, Anagrama, 1997.
- Gombrich, E.H., *Arte e ilusión. (Estudio sobre la psicología de la representación)*. Barcelona, ed. Gustavo Gili, S.A. 1979.
- Hegel, G.W.F., *Introducción a la Estética*, Barcelona, Península, 1990.
- Honnef, K. *Andy Warhol (1928-1987). El arte como negocio*. Colonia, ed. Benedikt Taschen, 1988.
- -----, *Arte Contemporáneo*, Colonia, ed. Bebedikt Taschen, 1993.
- Humbert, J., *Mitología griega y romana*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, S.A., 2000.
- Huxley, A., *Un mundo feliz*, Barcelona, Plaza & Janés, 2001.
- Jung, C.G. y otros, *El hombre y sus símbolos*, Madrid, ed. Aguilar, S.A., 1979.
- Jung, C.G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona/Buenos Aires, ed. Paidós, 1981.
- Lem, S., *Solaris*, Barcelona, ed. Minotauro, 2003.
- Mallarmé, S., *Cuentos indios*. Valencia, Pre-textos, 1987.
- Martín Prada, J., *La Apropiación Postmoderna. (Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad)*. Madrid, ed. Fundamentos, 2001.
- Mink, J., *Marcel Duchamp (1887-1968). El arte contra el arte*. Colonia, ed. Benedikt Taschen, 1996.

- Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, Madrid, EDAF, 1985.
- Paquet, Dominique, *Historia de la Belleza*, Barcelona, Ediciones B, S.A., 1998.
- Pérez Ornia, J.R., *El arte del vídeo. (Introducción a la historia del vídeo experimental)*. Barcelona, ed. del Serbal y RTVE, 1991.
- Popper, y Eccles, *El yo y su cerebro*, Barcelona, ed. Labor Universitaria, 1982.
- Renoir, J., *Mi vida y mi cine*. Madrid, AKAL, 1993.
- Rosenkranz, K., *Estética de lo feo*, Madrid, ed. Ollero, 1992.
- Rosset, C., *Lo Real y su Doble. (Ensayo sobre la ilusión)*. Barcelona, Tusquets, 1993.
- Sami-Ali, M., *Cuerpo real, cuerpo imaginario. (Para una epistemología psicoanalítica)*, Barcelona, ed. Paidós, 1989.
- Saramago, J., *El hombre duplicado*, ed. Alfaguara, 2003.
- Sennet, R., *Carne y Piedra. (El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental)*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Señor, C., *Andrei Tarkovski*, Madrid, ed. J.C. Monteleón, 1994.
- Shelley, M. W., *Frankenstein (o el moderno Prometeo)*. Madrid, ed. Anaya, 2000.
- Solé, M., *La Sábana Santa de Turín. (Su autenticidad y trascendencia)*. Bilbao, ed. Mensajero, 1986.
- Sontag, Susan, *La enfermedad y sus metáforas, y el Sida y sus metáforas*. Madrid, ed. Taurus, 1996.
- Stelarc, *Strategies and Trajectories*. J.P. Publications, 1984.
- Stevenson, R.L., *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Syde*, Madrid, Anaya, 2001.
- Subirats, Ed., *Linterna Mágica. (Vanguardia, media y cultura tardomoderna)*, Madrid, Siruela, 1997.

- Thompson, J.B., *Los Media y la Modernidad. (Una teoría de los medios de comunicación)*. Barcelona, ed. Paidós, 1998.
- Unamuno, M., *El otro*, Salamanca, ed. Colegio de España, 1993.
- Virilio, P., *El cibernmundo, la política de lo peor*. Madrid, Cátedra, 1997.
- Virilio, P., *Estéticas de la desaparición*, Madrid, ed. Anagrama, 1998.
- Warhol, A., *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona, Tusquets, 1993.
- Weitemeier, H., *Yves Klein*, Colonia, ed. Benedikt Taschen, 1995.
- Wells, George, *El hombre invisible*, Madrid, Anaya, 2001.
- Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Barcelona, Península, 1998.
- Wolfe, B., *Limbo*. Barcelona, ed. Minotauro, 2002.
- Woodall, J., *Portraiture Fancing the Subjet*, Manchester, Manchester University Press Oxford, 1997.

REVISTAS, PUBLICACIONES, CONFERENCIAS Y

OTROS.-

- A.A.V.V. Rev. *Creación. Estética y teoría de las artes*, nº5. (Dossier Bruce Nauman). Madrid, mayo 1992.
- A.A.V.V., "Prosthetics, Robotic and Remote Existence: Postrevolutionary Strategies" en rev. *Leonardo*, nº5. 1991.
- A.A.V.V., "Sección cine del mes: crítica a *Simone*", en *Cinemanía*, nº 84. Septiembre 2002.
- Antúnez, M., "El arte audiovisual actual: entre la interdisciplinariedad y la plurimedialidad. Secuencias, ritos y alergias" en el Simposio del Festival de Vídeo de Navarra. Planetario de Pamplona, 25/29 de nov. De 1997.
- Canogar, D., "Cuerpos virtuales, dobles relaes" en *Espejismos*. Barcelona, fundación La Caixa, abril de 1998.
- Collado, G., "Cadáver Exquisisto. (Femenin/masculin. Le sexe de l'art)" en ibídem. Madrid.
- D'Urbano, A., "Perspectivas del arte audiovisual en vista del desarrollo de las nuevas tecnologías" en ibídem.
- Dudsek, K., "Van Gogh TV'S: pasado-presente-futuro de las ideas sobre el empleo de los medios conectados a la red" en ibídem.
- Gauglin, W., "Harvesting the dead" en *Harper's Magazine*, nº 249. Septiembre 1974.
- Giannetti, C., "El salto al vacío" en rev. *Lápiz*, nº 108. *Retrospectiva de Yves Klein*. Madrid.

- Le Bretón, D., "Lo imaginario del cuerpo en la tecnociencia" en REIS (Revista española de investigaciones sociológicas), nº 64. Madrid, 1994.
- Mc Cartty, "The Body is Obsolete" en rev. *High Performance*, nº 24. 1983.
- Morey, M., "Conjeturas sobre la máscara" en rev. *Lápiz*, nº 117. *La Máscara en el arte*. Madrid.
- Negroponete, N., "Ser anónimo" en rev. *Muy Interesante* nº 211. Madrid. 1998.
- Olivares, R., "El reflejo de Narciso", en rev. *Lápiz*, nº 122. *Sobre el Narcisismo*. Madrid.
- Olivares, R., "El retrato como medio de conocimiento" en rev. *Lápiz*, nº 127. Madrid.
- Pastor, E.M., "La huella como memoria, sombra y enigma" en ibídem. Madrid.
- Pérez Soler, Duardo, "El retrato fotográfico contemporáneo" en revista *Lápiz*, nº 127.
- Queipo, I., "Homo ex Machina" en *Belio*. (Revista de Arte y Cultura), nº 004. Madrid, 1999.
- Rev. Quo, nº90. Madrid, marzo del 2003.
- San Martín, F.J., "La calle entra en el museo. (Vitto Acconci)" en ibídem. Madrid.
- Sánchez, C.M., "Todo es posible en su plato. (Animales de diseño)" en rev. *El Semanal*, nº 768. 2002.
- Stelarc, "Redesigning the human Body", conf. En la Stanford University del 21/23 de julio de 1983.
- Tena Martínez, M^a I., tesina "La Máscara de la cara, la cara de la máscara". Bilbao, Facultad de Bellas Artes, 16 de septiembre de 1986.
- Torres, G.. "Desencuentros de identidad" en rev. *Lápiz*, nº 121. *Gilbert & George y Cindy Sherman*. Madrid.
- Turkle, S., "Repensar la identidad" en rev. *El Paseante* nºs 27-28. Madrid.
- Weibel, P., "El mundo como Interfaz" en ibídem. Madrid.

- Windmüller Werner Spies, E., "Andy Warhol, carse, die letzten Bilder", reportaje documental. Stuttgart, 1998.

FILMS . -

- *Final Fantasy*, dir. Hironobu Sakaguchi, 2001.
- *Gattaca*, dir. Andrew Niccol, 1997.
- *Las amistades peligrosas*, dir. Stephen Frears, 1998.
- *Psicosis*, dir. Alfred Hitchcock, 1960.
- *Robocop*, dir. Paul Verhoeven, 1987.
- *Simone*, dir. Andrew Niccol, 2002.
- *Solaris*, dir. Andrei Tarkovski, 1972.

ÍNDICE DE IMÁGENES

IMÁGENES	PÁGINA
1. <i>Virgen con el niño (o Virgen del canciller Rolin)</i> , de Van Eyck, 1422, Museo Louvre, Parísp.31
2. <i>El hombre del clavel</i> , de Van Eyck, sin fecha, Staatliche Museen, Berlín.p.32
3. <i>Autorretrato con pelliza</i> , de Durero, 1500, Saatsgemäldesammlungen, Muchich.p.33
4. <i>Autorretrato</i> , de Francisco de Goya, 1815, Museo del Prado, Madrid.p.39
5. <i>Retrato de Mademoiselle</i> , de Ingres, 1805, Museo del Louvre, París.p.40
6. <i>L'Algerienne</i> , de Henri Matisse, 1909, Museo Nacional de Arte Moderno, París.p.42
7. <i>Arte Make-up (Arte maquillaje)</i> , de Bruce Nauman, 1967/68. Colección Sterdelijk Museum, Amsterdam.p.61
8. <i>Arte Make-up (Arte maquillaje)</i> , de Bruce Nauman, 1967/68. Colección Sterdelijk Museum, Amsterdam.p.61

9. *Las amistades peligrosas*, fotograma del film de Stephen Frears, 1998, U.S.A.p.66
10. *Diálogo con la Juventud (Dialog mit der Jugend)*, de Martin Kippenberger, 1981, PPS Galerie, Hamburgo.p.102
11. *El hombre más buscado nº2*, de Andy Warhol y John Víctor G., 1964, Dia Art Foundation, Nueva York.p.111
12. *Liquid views (Reflejos líquidos)*, de Monika Feischmann, Wolfgang Strauss y Christian A. Bohn, 1993, Media Art History Museum, Karlsruhe.p.121
13. *Who are you? (¿Quién eres tú?)*, de Kirsten Geisler, 1996, Media Art History Museum, Karlsruhe.p.133
14. *Final Fantasy*, fotograma del film de Hironobu Skaguchi, 2001, U.S.A.p.160
15. *Antropometrías de la época Azul*, de Yves Klein, 1960, Galerie Internationale d'Art Contemporain, París.p.169
16. *ANT 100, Antropometrías de la Époque Azul*, de Yves Klien, 1960, Galerie Internationale d'Art Contemporain, París.p.169
17. *ANT 79, Hiroshima*, Yves Klein, 1961.p.170
18. *Pez de Enoshima*, 1992, Japón.p.177
19. *Fotografía de la Sábana Santa de Turín*, de Tamburelli.p.187
20. *Gattaca*, fotograma del film de Andrew Niccol, 1997, U.S.A.p.193
21. *Sin título (Mujer con vestido dorado)*, de Florian Merkel, 1992, colección Deutsche Bank, Alemania.p.203
22. *Sin título (Odalisca)*, de Florian Merkel, 1993, colección Deutsche Bank, Alemania.p.204
23. *Sin título*, fotografía de Cindy Sherman, 1983.p.206

24. *Jean Renoir cosiendo el vestido de un camello*, de Auguste Renoir, 1900, Francia.p.211
25. *Rose Sélavy*, de Marcel Duchamp, 1920, colección Arturo Schwarz, Milán.p.215
26. *Siete un pubblico meraviglioso*, de Amedeo Martegani, 1993, Biennale de Venezia.p.230
27. *Cuatro Jakies*, de Andy Warhol, 1964, colección privada de Nueva York.p.232
28. *Transformer*, de Katharina Sieverding, 1973, colección Deutsche Bank, Düsseldorf, 1973.p.236
29. *Portrait no*, de Luc Courchesme, 1990, instalación para el Media Art History Museum, Karlsruhe.p.243
30. *Portrait no*, de Luc Courchesme, 1990, instalación para el Media Art History Museum, Karlsruhe.p.244
31. *Portrait no*, de Luc Courchesme, 1990, instalación para el Media Art History Museum, Karlsruhe.p.246
32. *Solaris*, fotograma del film de Andrei Trakovski, 1972, Rusia.p.268
33. *Simone*, fotograma del film de Andrew Niccol, 2002, U.S.A.p.271
34. *La mujer perfecta*, de Raúl Cordero, imagen que pertenece a la intalación para el Centro de Fotografía de la Universidad de Salamnca, 2002.p.274
35. *Epizoo*, de Marcel.lí Antúnez Roca, 1994, Mercat de les Flors, 2003.p.281
36. *Epizoo*, de Marcel.lí Antúnez Roca, 1994, Mercat de les Flors, 2003.p.283
37. *Whith my tongue in my cheek (con mi lengua en mi mejilla)*, de Marcel Duchamp, 1959, Colección Legado de Robert Lebel.p.285
38. *From Hand to Mouth (De la mano a la boca)*, de Bruce Nauman, 1967, Colecciónp.287

Hirshhorn and Sculpture Garden,
Smithsonian Institution, Washington.

39. *Performance Structure/Substance*, dep.302
Stelarc, 1979.
40. *Robocop*, fotograma del film de Paulp.307
Verhoeven, 1987, U.S.A.

