

(d)

## CUERPO Y TRANSGRESIÓN

### Cindy Sherman y la visión fotográfica de la mutación humana<sup>1</sup>

JESÚS ADRIÁN ESCUDERO  
Universidad Autónoma de Barcelona

¿Qué imagen se proyecta en el arte contemporáneo de la corporalidad? ¿Qué concepción se tiene de la naturaleza humana? ¿A qué tipo de transformaciones se está sometiendo el cuerpo humano? Dicho de otro modo, ¿cuáles son las coordenadas que, hoy en día, fijan los diferentes procesos de construcción de las identidades de género y transgénero? Sin duda, un tema complejo que ha sido abordado desde las más diversas corrientes de la mal llamada postmodernidad. Una etiqueta de mercado que bajo un mismo rótulo reúne un conglomerado no siempre congruente de múltiples posiciones teóricas que encontramos en las prácticas artísticas y, más generalmente, en la crítica cultural y en la filosofía.<sup>2</sup> Desde la crítica literaria y la teoría estética, pasando por el posestructuralismo francés y las diferentes corrientes feministas hasta los movimientos *queer* y el mundo *cyberpunk* de la Nueva Carne se insiste una y otra vez en la misma idea: la disolución del sujeto, la fragmentación del yo, la dislocación de la subjetividad, la fungibilidad de las identidades, la contingencia de los roles sociales y, en términos más apocalípticos, la mutación del ser humano. Distintas formas de expresar un mismo fenómeno que se halla en estricta correlación con la muerte de Dios (Nietzsche), la muerte del autor (Barthes), la muerte del hombre (Foucault), la muerte de la historia (Fukuyama), la muerte de las grandes narrativas (Lyotard), la muerte de la metafísica (Derrida) o la muerte del arte (Danto). Los trabajos de mujeres artistas como Barbara Kruger, Sherrie Levine, Jenny Holzer, Annette Messager, Guerilla Girls o Cindy Sherman retratan muy bien la fragilidad de lo que los anglosajones llaman *the self*, realizan un crudo diagnóstico de la creciente descomposición del tejido social y practican una constante hermenéutica de

---

<sup>1</sup> Este texto fue presentado en el Seminario "Tecnología y posthumanidad: la artificialidad del ser", celebrado en la Universidad Autónoma de Barcelona (diciembre de 2002).

<sup>2</sup> Para más información sobre las contradicciones internas de la postmodernidad, véanse, entre otros, Huysen y Wellmer, ambos en Pico (ed.) (1988); Thiebaut en Bozal (ed.) (1996) y Reed en Stangos (ed.) (2000).

la sospecha. En definitiva, rebasan los límites socialmente establecidos sobre el sexo y el género, invalidan el imperativo heterosexual de la sociedad patriarcal y cuestionan abiertamente los simulacros mediáticos, las estrategias publicitarias o el discurso falocéntrico.

En este sentido, las series fotográficas de Cindy Sherman de la segunda mitad de los años ochenta y principios de los noventa –en concreto, *Disastres* (1986-1989) y *Sex Pictures* (1992)– ilustran de una manera tremendamente gráfica la metamorfosis humana y social que se está produciendo en una sociedad del consumo que reduce toda la realidad a un juego de apariencias, de ficciones, de artificios (Baudrillard, 1993 y Jameson, 1998). Es más, no hay realidad última ni existe un fundamento ontológico detrás de las apariencias, de los juegos del lenguaje, de los conglomerados de poder. El arte –al igual que el vídeo, el ordenador, la televisión, el cine o la publicidad– se convierte así en un generador de mundos simulados y ficticios. En este contexto, el cuerpo femenino se virtualiza a través de la publicidad, se evapora ante el ritmo fugaz de las modas, se digitaliza por medio del ordenador, se recompone con ayuda de la fotografía o se desublima en una *performance*. El arte de transvanguardia abandera un estilo ecléctico, decorativo, lúdico y heterogéneo que está determinado por la lógica del vacío, de la moda y de la mercadotecnia (Lipovetsky, 1996).

Siguiendo el patrón de los *ready-mades* de Duchamp, las particiones de Rothko o las repeticiones modificadas de Warhol, encontramos una serie de propuestas artísticas que se alzan contra el mito moderno de la originalidad y de la inspiración aurática. Sherman y las artistas citadas anteriormente ensalzan el valor anónimo de toda imagen y abrazan como modelo de realidad la simulación, la ficción, la ironía, la mascarada, la apariencia o la hiperrealidad. En una palabra, el sujeto soberano de la modernidad se ha fragmentado, se ha disuelto en un archipiélago de infinitas yoes, ha perdido su papel de plataforma sólida de todo saber para acabar convirtiéndose en una variable más del discurso.<sup>3</sup> El resultado final es que se distorsionan los límites entre el cuerpo real y el cuerpo virtual, se diluyen las diferencias entre el mundo real y el mundo representado, se desvanecen cada vez más las fronteras que separan la realidad de la ficción. Nos hallamos, pues, ante un panorama que confirma la llegada del *cyborg* y apuesta por la performatividad del cuerpo humano.

## Butler y la performatividad del cuerpo

Los diferentes trabajos de Judith Butler insisten en la necesidad de invertir las prácticas discursivas masculinas dominantes, de sacudir las estructuras de inteligibilidad que limitan, cuando no determinan, la formación de la identidad de otros colectivos (trátense de mujeres homo o heterosexuales, de

---

<sup>3</sup> Sobre las consecuencias que esta disolución del concepto de autor tiene sobre la teoría literaria, cabe consultar Barthes (1987).

hombres homo o heterosexuales, de travestidos o transexuales). Frente a los procesos de normalización que emanan del poder masculino, se ensalza la capacidad crítica del sujeto.<sup>4</sup> El sujeto, tanto masculino como femenino, no es una cosa, no es una substancia fija e inmutable; más bien, se despliega, se realiza a través de un constante proceso de resignificación. En otras palabras, el género es performativo, se configura a través de múltiples actos de habla, lo que significa que el género es un hacer que no remite a un sujeto anterior y garante de la acción.

¿Qué implica tener una visión performativa del género? De entrada, reconocer el papel central que juega el lenguaje en la vida humana: un medio fundamental para aprehender e interpretar la realidad, un elemento primordial para comunicarnos con los otros, un instrumento básico para articular y expresar nuestras vivencias. El lenguaje, al margen del uso pragmático-comunicativo que podamos hacer del mismo, ejerce una importante función normativa sobre nuestros pensamientos y actos a la hora de abrir unos determinados ámbitos de significación en detrimento de otros. En sintonía con la tesis foucaultiana de que el lenguaje es una de las principales vías de manifestación del poder, Butler habla de un acto de cierre, de prohibición, de clausura (Butler, 1997: 137). En otras palabras, se produce una anticipación de sentido que gobierna, regula, codifica nuestra comprensión del mundo. La acción del sujeto (*agency*) escapa al control del sujeto mismo, pues éste queda neutralizado por la fuerza uniformadora y disciplinaria del lenguaje. Somos performatados por el lenguaje, estamos preconfigurados lingüísticamente, somos parte integrante de un mundo simbólicamente estructurado. De ahí surge la convicción de que el sujeto ya no es soberano, dueño de sí, plenamente autónomo y dotado de una naturaleza ontológica invariable, sino que más bien está diseminado en diferentes prácticas lingüísticas, disuelto en un magma de juegos de lenguaje.

Sin embargo, si se acepta la versión radicalizada de esta tesis constructivista –según la cual el sujeto y, por ende, el género están constituidos cultural y lingüísticamente– surge el interrogante de cómo evitar el determinismo, de cómo salvaguardar la acción del sujeto. Precisamente Foucault, para salir de esta aporía, dio el paso de la teoría del poder de los años setenta a la hermenéutica del sujeto de principios de los años ochenta. Esto implica que el lenguaje deja de ser un sistema estático y cerrado, encapsulado en contextos socioculturales inalterables, que los códigos lingüísticos de una cultura pueden ser revisados a partir de nuevas experiencias, que pueden ser reconsiderados al amparo de nuevas situaciones. Ahí radica la fuerza de la performatividad entendida como "una acción renovable sin origen o final claro, [que] sugiere que el acto de habla no está limitado ni por el hablante específico ni por el contexto originario. Esta habla no sólo es definida por un contexto social sino que también está

---

<sup>4</sup> Para más información, véase Butler (1990), especialmente las páginas 1-34 y Butler (1993), especialmente las páginas 1-16, 27-55 y 223-230.

marcada por su potencialidad y capacidad para romper con ese contexto" (Butler 1997: 40).<sup>5</sup> Con esta concepción de la performatividad se pretende evitar caer en posturas excesivamente constructivistas y holistas que reduzcan el cuerpo a un simple reflejo discursivo, a un mero efecto de superficie lingüística. El acto de habla no puede aprehender en su totalidad la materialidad del cuerpo.

La relación entre habla y cuerpo es la de un quiasmo: el cuerpo y el habla se entrecruzan constantemente, pero no siempre coinciden. La posibilidad de esta no coincidencia, de este exceso, de este terreno de inestabilidad es lo que abre el campo de la acción subversiva, permite poner en marcha una estrategia de resignificación. La performatividad no se limita a un puro ejercicio estilístico, a una forma poético-literaria de existencia (acusación que, en ocasiones, se lanza contra las tecnologías del yo del último Foucault); al contrario, la performatividad que defiende Butler se basa en la repetición, en la imitación, en la reiteración de normas de género muy opresivas y dolorosas con el objetivo de forzarlas a adquirir una nueva significación. Como se ve, poco o nada tiene que ver este planteamiento con la imagen cinematográfica de unas *drag-queens* como las de la taquillera película *Priscilla, reina del desierto*, cuyas histriónicas protagonistas apenas cuestionan los cánones sexuales establecidos. La internalización de los roles sociales, por tanto, requiere de tiempo. El mismo carácter dinámico del proceso de materialización abre la posibilidad, en algún momento, de volverse contra la norma que regula las acciones de los individuos, introduce un elemento de contingencia que permite actuar de una manera inicialmente no prevista. Con ello se intenta recuperar la experiencia del cuerpo, dejar de tratarlo como reflejo de unas prácticas culturales determinadas, como un fenómeno prelingüístico al que no se tiene acceso, como correlato pasivo de los actos constituyentes de un yo cristalino que fija y establece las condiciones de aprehensión de la realidad material. Butler, en cambio, opina que el significado que se otorga al cuerpo se puede tanto producir como desestabilizar en el curso de su repetición. Así, en cada acto de repetición, de iterabilidad existe la posibilidad de escapar, incumplir o negar la norma, es decir, cuestionar la validez de la misma por mucho que se haya repetido en otras ocasiones (Butler, 1993: 2-9).

Existe, en definitiva, un espacio de indeterminación que permite incorporar prácticas correctivas. Dicho de otro modo, el lenguaje no constituye completamente al cuerpo, existe un elemento que escapa a la determinación normativa y discursiva. La acción del sujeto no es predecible de una forma mecánica, no queda enteramente capturada por el lenguaje. La existencia de ese espacio de indeterminación da pie a la acción subversiva, permite reproblematicar la fuerza hegemónica de las leyes

---

<sup>5</sup> Donna Haraway da aquí un salto todavía más provocativo al subvertir el significado de estas experiencias con la ayuda de la imagen del *cyborg*. El *cyborg* nos invita a problematizar la estabilidad de las definiciones, cuestiona los límites entre el cuerpo humano y la máquina al introducir el concepto de lo posthumano (Haraway, 1995).

regulativas, es decir, posibilita la resignificación de términos degradados como "género", "sexo", "cuerpo", "mujer", "negro" u "homosexual".<sup>6</sup> El cuerpo, sin negar que está parcialmente codificado por el poder normativo de toda sociedad, también está en condiciones de provocar en el individuo ciertas disposiciones, de formar parcelas de su carácter que escapan al estricto control de las categorías socioculturales, de problematizar los valores imperantes de la sociedad. Las series fotográficas de Cindy Sherman que vamos a comentar a continuación ilustran a la perfección la noción butleriana de performatividad y sus conceptos de cuerpo y materia.

### Cindy Sherman y la mutación del cuerpo humano

En el terreno de las diferentes estéticas feministas, la reivindicación y la reflexión sobre el cuerpo de las mujeres se ha convertido en un tema central y recurrente.<sup>7</sup> Durante la década de los setenta se tiene una visión eminentemente biológica y esencialista del sexo femenino. Judy Chicago, Miriam Shapiro o Monica Sjöö elaboran un discurso de la identidad que desenmascara los estereotipos sociales elaborados a la luz de valores androcéntricos, al mismo tiempo que intentan reunir a todas las mujeres en torno a la experiencia común de la maternidad, a la iconografía de la vulva, a la concavidad del útero, al clítoris como epicentro de la sensibilidad sexual. He ahí el centro de reflexión alrededor del cual gravita la conocida instalación de Judy Chicago *The Dinner Party* (1974-1979).<sup>8</sup> Nos hallamos ante un sexo femenino nuevo y transformado; un sexo activo que, al igual que las "máquinas deseantes" de Deleuze y Guattari, no se conforma con ser sujeto pasivo del deseo masculino. El cuerpo de la mujer se convierte en el punto de referencia de las reflexiones artísticas. Se trata de un cuerpo real, que se plasma sin pantallas protectoras, sin velos representativos. El cuerpo mismo se convierte en discurso puesto en acción, en elemento de choque y de protesta. Una vez asumida la idea de que el arte ha perdido su dimensión ritual y aurática ante la creciente capacidad de reproductibilidad

---

<sup>6</sup> Véase Butler (1997: 135-148 y 154-159). Sin negar el potencial explicativo de la noción de performatividad para analizar las estéticas feministas, hay que señalar que Butler, en su legítima defensa de un espacio de autonomía para el sujeto, sublima en ocasiones un tipo de "estética de la existencia" a la Foucault. En este sentido, se olvida de la otra cara de la acción humana: la necesidad de establecer un mínimo contexto normativo que posibilite la vida intersubjetiva y que, sobre todo, garantice los derechos de aquellas minorías homosexuales y étnicas que ella defiende con tanto ahínco y compromiso político. Con ello no sugiero invalidar la acción del sujeto, ni reducirlo a reglas normativas universales. Esa interpretación responde a una lectura reductiva y simplista de la ética del discurso de Habermas –quien, en realidad, propone una reconstrucción normativa de los contextos de acción sensible a la aparición de nuevos problemas sociales como la ecología, el género, la interculturalidad o la biotecnología.

<sup>7</sup> Para un recorrido visual y bien documentado sobre el arte feminista, véanse Guasch (2000), y Reckitt (ed.) (2001). En Adrián (2001) hemos ofrecido una panorámica general de las diferentes estéticas contemporáneas.

<sup>8</sup> De ahí que Amelia Jones sugiera el término *cunt-art* o arte coño. Véase Jones, (1996). La página [www.judychicago.com](http://www.judychicago.com) ofrece una interesante retrospectiva de los diferentes trabajos de esta artista.

técnica sólo queda abierto el frente de la denuncia social y del combate político.

Sin embargo, con el inicio de la década de los ochenta artistas como Barbara Kruger, Sherrie Levine, Jenny Holzer o la misma Cindy Sherman toman plena conciencia de que el cuerpo biológico tan sólo proporciona una superficie básica para la inscripción social; el cuerpo no es una hoja en blanco, sino una superficie salpicada de discursos de corte masculino que hay que desmontar, transformar o, incluso, subvertir.<sup>9</sup> El sexo anatómico y el cuerpo no es puro ni neutral, sino que –al igual que la raza, la clase social o la naturaleza– es el resultado de un complejo proceso de construcción sociocultural que responde a diferentes intereses y poderes. De ahí que se fragmente a la luz de los innumerables problemas sociales que lo circundan. En este sentido, muchas artistas se mantienen a la estela de los diagnósticos realizados por la Escuela de Frankfurt, especialmente las críticas de Adorno a la industria cultural, así como las observaciones de Benjamín sobre la pérdida de aura y la función política del arte. Ante las desigualdades sociales, los abusos sexuales, los ataques racistas o las actitudes belicistas, el/la artista debe adoptar una postura crítica y contestataria, debe asumir un rol activo y comprometido ante los conflictos generados por el sistema.

En concreto, las series fotográficas de Cindy Sherman *Fairy Tales* (1985), *Disasters* (1986-1989) o *Sex Pictures* (1992) presentan un cuerpo que oscila entre lo natural y lo antropomórfico, lo orgánico y lo artificial, lo humano y lo posthumano, lo carnal y lo protésico. Todo un proceso de fragmentación del cuerpo que refleja la distorsión física, psicológica y simbólica del individuo, que hace hincapié en la honda insatisfacción que produce el modelo establecido de cultura frente a cuestiones tan urgentes como el sexismo, la homofobia, el SIDA, la prostitución, la brutalidad social o los derechos de reproducción. El cuerpo es quebrantado, humillado y profanado.<sup>10</sup> La artista nos presenta imágenes de residuos, restos, vestigios o temas (como vómitos de anoréxicas, sangre menstrual, jeringuillas, preservativos usados, prótesis, fragmentos de maniqués, posturas pornográficas o máscaras de látex) que la sociedad rechaza y trata de ocultar detrás del discurso de la opulencia y del bienestar. Una galería de instantáneas que desubliman el cuerpo, que levantan el velo cultural que cubre el cuerpo de la mujer, que plasman un cuerpo como los del poeta Georges Bataille, ausente de belleza, orden y sentido.

---

<sup>9</sup> Para más información sobre la crítica feminista a los postulados esencialistas, véanse Owens en Hal (ed.) (1985) y Jones en Frueh, Langer & Raven (eds.) (1994).

<sup>10</sup> Véase el capítulo de A. Cruz incluido en *Cindy Sherman. Retrospective* (Catálogo de exposiciones elaborado por el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago y de Los Ángeles) (Cruz, 2000: 10-18). Para una panorámica de la obra fotográfica de Sherman puede consultarse la página [www.temple.edu](http://www.temple.edu).

*Disasters**Sex Pictures**Sex Pictures*

En definitiva, un conjunto de fotografías que recurren a técnicas eminentemente teatrales para reflejar, en un tono irónico y satírico, el caos y la violencia de la sociedad occidental, para ilustrar el lado oscuro de la condición humana. Salvando las diferencias, se puede establecer un interesante parentesco entre estos trabajos de Cindy Sherman y los diferentes dibujos de la serie *Los caprichos* de Francisco Goya (1796-1799). En ambos casos se retrata una realidad terrible y grotesca que colinda con el mundo de los sueños y de los delirios.<sup>11</sup> Los rasgos animalescos, los cuerpos decrepitos, los gestos satíricos, las posturas manieristas, las escenas escatológicas, la irracionalidad de las situaciones o el carácter parasitario de los personajes de *El sueño de la razón produce monstruos*, *Todos caerán*, *No te escaparás* o *Bellos consejos* coinciden en gran medida con las críticas de Cindy Sherman a la artificialidad de las convenciones sociales de su época y de los arquetipos de género. Desde esta visión hipertrófica y grotesca de la realidad social, no pocos críticos de arte trazan una interesante genealogía entre la obra más gótica y apocalíptica de Sherman y las monstruosidades de *El Bosco* (1450-1516), los mordaces *collages* de Hannah Höch (1889-1978), las fotografías surrealistas de Hans Bellmer (1902-1975) o las máscaras deformantes de Ralph Eugene Meatyard (1925-1972).

El cuerpo, pues, se convierte en algo que ya no posee el aura de lo bello y lo sublime, sino que se transforma en su contrario, es decir, en lo obsceno, en lo impúdico, en lo degradante, en lo abyecto. Lo abyecto, provoca un estado de crisis y de repugnancia que perturba la identidad personal, que pone a prueba los límites de resistencia y tolerancia del orden social.<sup>12</sup> Sherman apuesta sin retóricas políticamente correctas por la capacidad de

<sup>11</sup> Para más información, véase el sugestivo artículo de Smith (2000), "The Sleep of Reason Produces Monsters", *Cindy Sherman. Retrospective* (Catálogo de exposiciones elaborado por el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago y de Los Ángeles en 1997), Londres, Thames & Hudson: 19-31.

<sup>12</sup> Un tema que se inspira directamente en el libro de Julia Kristeva *Pouvoirs de l'horreur. Essay sur l'abjection* (Paris, Du Seuil, 1980); para un análisis desde la perspectiva artística de esta temática, véase Taylor (1993).

impacto de unas imágenes que reflejan las patologías de una sociedad del consumo incrustada en un paisaje de desconfianza y deshumanización. Como apunta Susan Sontag, "la cámara puede ser benigna, pero también es experta en crueldad" (Sontag, 1981: 109).<sup>13</sup> Todo acto de fotografiar supone interesarse por las cosas y tomar partido por el hecho observado, si bien desde una distancia crítica que escruta, atomiza, disecciona la realidad. Esto explica, como se ha señalado anteriormente, la importancia que cobran el vídeo, la fotografía o *Internet* como nuevos soportes artísticos de los años ochenta y noventa dada su capacidad para reflejar y desenmascarar las diferentes patologías sociales.

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

---

<sup>13</sup> Sobre el panorama actual de la fotografía, véase Squiers (1990). Para un análisis en términos fenomenológicos de la certeza, de la creencia fundamental (*Urdoxa*), del poder de autenticación que transmite la fotografía, resulta obligado remitirse a Barthes (1989: 136-195).

de un diálogo abierto con la realidad circundante inmediata, es decir, a través de la alteridad.<sup>14</sup>

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



Disasters



Disasters

Como señala Donna Haraway, el *cyborg* es nuestra ontología, es la encarnación de un futuro abierto a las ambigüedades y a las diferencias. Reúne en un mismo cuerpo la máquina y el organismo, la naturaleza y la cultura. La tecnología transgrede la frontera sagrada que separaba lo natural de lo artificial, lo orgánico de lo inorgánico y, de esa manera, rompe con el ideal de una esencia humana universal, dando pie a la proliferación de múltiples identidades fracturadas expuestas al devenir de las circunstancias (Haraway 1995).

En el contexto de la Nueva Ola y el *cyberpunk* también se habla de la Nueva Carne; un término que, inspirado en William Bourroughs y tematizado luego en el libro de William Gibson *Neuromante* (1986) o en las películas de

<sup>14</sup> Para más información sobre esta interesante cuestión, véanse Jones, A. (2000) en *Cindy Sherman. Retrospective* (Catálogo de exposiciones elaborado por el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago y de Los Ángeles en 1997), Londres, Thames & Hudson: 33-53 y también Butler en Allen & Young (eds.) (1989).

David Cronenberg *Videodrome* (1982) o *Crash* (1996), designa la mutación que está viviendo el cuerpo humano con la creciente posibilidad de realizar injertos nanotecnológicos e implantes protésicos encaminados a la construcción de unidades virtuales capaces de superar las limitaciones físicas y las contingencias del azar. Esa mutación, el anuncio de la llegada de un Nuevo Ser no sólo se visibiliza en el campo de la ciencia ficción, sino que también se puede apreciar en los diversos cambios corporales relacionados con el tatuaje, el *piercing*, el *body-building*, los cambios de sexo, la cirugía radical o el *body-art*. Piénsese, por ejemplo, en la saga de los personajes de la película de Clive Barker *Hellraiser*, los tatuajes extremos de los cómics japoneses, la hipertrofia muscular y la metalización de los cuerpos humanos de un Terminator o un Robocop, las operaciones *performance* de Orlan o el *body-art* cibernético de Stelarc o Therrien.<sup>15</sup> En todos estos casos topamos con claras transgresiones del cuerpo que nos obligan a reconsiderar nuestras ideas sobre el sexo, los géneros y la humanidad misma.

En esta nueva generación de artistas postmodernos/as y políticamente activos/as la reivindicación sexual, la defensa del cuerpo femenino como algo compacto, unitario, compacto y puro da paso a la reflexión crítica sobre el género, sobre unas identidades que se han fragmentado como la luna de un escaparate, que se han astillado como una caña de bambú, que entran en colisión a causa de sus propias diferencias culturales, étnicas, religiosas, económicas o sociales. Todo ello desemboca en un análisis de las imágenes mediáticas, en un empleo de técnicas de desconstrucción, en una crítica de la producción social de la feminidad, en un apoyo de iniciativas políticas de denuncia social, en un ensayo de narrativas de identidad alternativas o en un estudio de las diferencias internas entre las mujeres. Como se puede observar, topamos con una mirada de manifestaciones artísticas que exploran, pulsan y diagnostican la salud de la sociedad a partir de unos valores que ya propugnara Benjamin: establecimiento de un nuevo marco de relaciones entre el arte y la política en el que artista de vanguardia asume una actitud de inconformismo social y de innovación estética. La saturación de estereotipos y la subsiguiente banalización de las obras provocan que la acción o el gesto sean más interesantes que el resultado o el contenido. En este sentido, la obra es abierta, plural, exige del/de la observador/a un posicionamiento, le invita a un distanciamiento brechtiano, provoca un desplazamiento imaginario o real por el que la obra es recompuesta en función de las referencias y asociaciones propias del/de la observador/a. Sólo a partir de ahí es posible la transgresión, la subversión o la crítica tal como tratan de mostrar los movimientos *queer*.

En resumen, nos hallamos ante un tipo de manifestaciones artísticas enmarcadas en una clara línea de protesta social (*artivism*) que desposeen a la obra de arte de los rasgos de aura, autoridad, genialidad y verdad que

---

<sup>15</sup> Véanse, por ejemplo, Dery (1998) y los capítulos de Palacios, Pedraza y Sánchez Navarro en Navarro (ed.) (2002).

tradicionalmente acompañan al arte. Ahora el objeto artístico, como cualquier mercancía, debe tomar apariencia de fetiche, provocar conmoción social, generar sentimientos de choque e, incluso, transmitir una sensación autodestructiva. Lo que cuenta, como señalan Jameson y Baudrillard, no es el sujeto que desea, sino el objeto que seduce. No hay realidad última ni existe fundamento ontológico detrás de la apariencia. El arte se convierte en un generador de mundos simulados y ficticios de la misma manera que el vídeo, la informática o la publicidad crean, a su modo, mundos artificiales e ilusorios. El resultado final es que se distorsionan los límites entre el cuerpo real y el cuerpo virtual, se diluyen las diferencias entre el mundo real y el mundo representado, se desvanecen cada vez más las fronteras que separan la ficción de la realidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adrián, J (2001), "La mirada del otro: una perspectiva estética", *Enrahonar* 32/33: 245-254.
- Barthes (1987), "La muerte del autor" y "De la obra al texto", *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.
- Barthes, R. (1989), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós
- Baudrillard, J. (1993), *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.
- Butler, J. (1989), "Sexual Ideology and Phenomenological Description: A Feminist Critique of Merleau Ponty's *Phenomenology of Perception*", *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy*, Allen & Young (eds.), Bloomington, Indiana University Press.
- Butler, J. (1990), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Butler, J. (1993), *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Butler, J. (1997), *Excitable Speech. A Politics of teh Performative*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Cruz, A. (2000), "Movies, Monstrosities : Twenty Years of Cindy Sherman", *Cindy Sherman. Retrospective* (Catálogo de exposiciones elaborado por el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago y de Los Ángeles en 1997), Londres, Thames & Hudson,; 10-18.
- Dery, M. (1998), *Velocidad de escape. La cibercultura en el final de siglo*, Madrid, Siruela
- Guasch, A.M. (2000), *El arte último del siglo XX. Del posnominalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial.

- Haraway, D. (1995), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra.
- Huysen, A. (1988), "Cartografía del postmodernismo", *Modernidad y Postmodernidad*, J. Pico (ed.), Madrid, Alianza Editorial: 189-248.
- Jameson, F. (1998), *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta.
- Jones, A. (1994), "Postfeminism, Feminist Pleasures, and Embodied Theories of Art", *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, Frueh, Langer & Raven (eds.), Nueva York, Harper Collins Publishers.
- Jones, A. (1996), "The Sexual Politics of *The Dinner Party*. A Critical Context", *Sexual Politics. Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, Berkeley, University of Chicago Press: 82-125.
- Jones, A. (2000), "Tracing the Subject with Cindy Sherman", *Cindy Sherman. Retrospective* (Catálogo de exposiciones elaborado por el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago y de Los Ángeles en 1997), Londres, Thames & Hudson: 33-53
- Kristeva, J. (1980) *Pouvoirs de l'horreur. Essay sur l'abjection*, París, Du Seuil.
- Lipovetsky, G. (1996), *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama.
- Owens, C. (1985), "El discurso de los otros. Las feministas y el postmodernismo", *La posmodernidad*, F. Hal (ed.), Barcelona, Kairós: 93-124.
- Palacios, J. (2002), "Nueva Carne/Vicios Viejos. Una arqueología libertina de la nueva carne", *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, A. J. Navarro (ed.), Madrid, Valdemar.
- Pedraza, P. (2002), "Teratología y Nueva Carne", *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, A. J. Navarro (ed.), Madrid, Valdemar.
- Reed, Ch., (2000), "Posmodernismo y el arte de la identidad", *Conceptos del arte moderno. Del fauvismo al posmodernismo*, N. Stangos (ed.), Barcelona, Destino: 271-294.
- Reckitt, H. (ed.) (2001), *Art and Feminism*, Nueva York, Phaidon.
- Sánchez Navarro, J. (2002), "Delirios metálicos. Morfologías limítrofes del cuerpo en la cyberficción", *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, A.J. Navarro (ed.), Madrid, Valdemar
- Smith, E. (2000), "The Sleep of Reason Produces Monsters" *Cindy Sherman. Retrospective* (Catálogo de exposiciones elaborado por el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago y de Los Ángeles en 1997), Londres, Thames & Hudson: 19-31.
- Sontag, S. (1981), *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa.
- Squiers, C. (ed.) (1990), *The Critical Image. Essays on Contemporary Photography*, Seattle, Bay Press.

**Lectora 10 (2004)**

**(d)**

Taylor, S. (1993), "The Phobic Object : Abjection in Contemporary Art", *Abject Art: Repulsión and Desire in American Art* (Catálogo de exposiciones del *Whitney Museum of American Art*), Nueva York: 61 y ss

Thiebaut, C. (1996), "La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno", *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas II*, V. Bozal (ed.), Madrid, Akal: 311-327.

Wellmer, A. (1988), "La dialéctica de modernidad y postmodernidad", *Modernidad y Postmodernidad*, J. Pico (ed.), Madrid, Alianza Editorial: 103-140.