

ouroboros

Revista de Estudios Visuales

No. 2 Enero 2014

El cuerpo y sus metáforas



Comité Editorial

**Mtra. Ma. de los Ángeles Aguilar
San Román**

Facultad de Bellas Artes
Universidad Autónoma de Querétaro

Mtro. Sergio Rivera Guerrero

Facultad de Bellas Artes
Universidad Autónoma de Querétaro

Dra. Lorena Amorós Blasco

Facultad de Bellas Artes
Universidad de Murcia, España

Mtra. Lilliana Quintero

Taller de Investigación
Centro Multimedia, CENART

Mtro. Fernando Monreal

Taller de Investigación
Centro Multimedia, CENART

Consejo Editorial

Mtro. Vicente López Velarde

Facultad de Bellas Artes
Universidad Autónoma de Querétaro

Dr. Fabián Giménez Gatto

Facultad de Bellas Artes
Universidad Autónoma de Querétaro

Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Facultad de Bellas Artes
Universidad Autónoma de Querétaro

Dra. Elsa Muñiz

Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Xochimilco, CD. de México

Naief Yeyha

SNCA- FONCA

ouroboros

Revista de Estudios Visuales

No. 2 Enero 2014

El cuerpo y sus metáforas

Diseño Gráfico

Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Responsable de la edición

Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Coordinación de Difusión FBA: Lic. José Jiménez Patiño

Volumen 2. Número 2

Periodo: Enero-Junio de 2014

Ouroboros. Revista de Estudios Visuales de la Universidad Autónoma de Querétaro. Publicación semestral editada y distribuida por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. Revista arbitrada por pares, con dictamen doble ciego. Los artículos firmados son responsabilidad de autor y no reflejan, necesariamente, el criterio de la Institución, a menos que se especifique lo contrario.

ISSN: En trámite

Colaboración e informes:

Jefatura de Investigación y Posgrado de la Facultad de Bellas Artes.

Centro de Investigación y Producción Artística (CIPA) de la Facultad de Bellas Artes.

Cuerpo Académico Estudios Visuales de la Facultad de Bellas Artes.

Hidalgo Poniente s/n, C.U., Santiago de Querétaro, México, A.P. 184, C.P. 76010, Tel. 01 (442) 192 12 62 Ext. 5101, Fax. 192 12 80

<http://ba.uaq.mx/>

<http://cipa-facultaddebellasartes-uaq.blogspot.mx>

cipa@uaq.edu.mx

puroboros

Revista de Estudios Visuales

No. 2 Enero 2014

El cuerpo y sus metáforas



Comité Editorial

Mtra. Ma. de los Ángeles Aguilar
San Román

Facultad de Bellas Artes
Universidad Autónoma de Querétaro

Mtro. Sergio Rivera Guerrero

Facultad de Bellas Artes
Universidad Autónoma de Querétaro

Dra. Lorena Amorós Blasco

Facultad de Bellas Artes
Universidad de Murcia, España

Mtra. Liliana Quintero

Taller de Investigación
Centro Multimedia, CENART

Mtro. Fernando Monreal

Taller de Investigación
Centro Multimedia, CENART

Consejo Editorial

Mtro. Vicente López Velarde

Facultad de Bellas Artes
Universidad Autónoma de Querétaro

Dr. Fabián Giménez Gatto

Facultad de Bellas Artes
Universidad Autónoma de Querétaro

Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Facultad de Bellas Artes
Universidad Autónoma de Querétaro

Dra. Elsa Muñiz

Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Xochimilco, CD. de México

Naief Yeyha

SNCA- FONCA

ouroboros

Revista de Estudios Visuales

No. 2 Enero 2014

El cuerpo y sus metáforas

Diseño Gráfico

Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Responsable de la edición

Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Coordinación de Difusión FBA: Lic. José Jiménez Patiño

Volumen 2. Número 2

Período: Enero-Junio de 2014

Ouroboros. Revista de Estudios Visuales de la Universidad Autónoma de Querétaro. Publicación semestral editada y distribuida por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. Revista arbitrada por pares, con dictamen doble ciego. Los artículos firmados son responsabilidad de autor y no reflejan, necesariamente, el criterio de la Institución, o menos que se especifique lo contrario.

ISSN: En trámite

Colaboración e informes:

Jefatura de Investigación y Posgrado de la Facultad de Bellas Artes.

Centro de Investigación y Producción Artística (CIPA) de la Facultad de Bellas Artes.

Cuerpo Académico Estudios Visuales de la Facultad de Bellas Artes.

Hidalgo Poniente s/n, C.U., Santiago de Querétaro, México, A.P. 184, C.P. 76010, Tel. 01 (442) 192 12 62 Ext. 5101, Fax. 192 12 80

<http://ba.uaq.mx/>

<http://cipa-facultaddebellasartes-uaq.blogspot.mx>

cipa@uaq.edu.mx

C P A

Centro Investigación
y Artística

<http://cipa-facultaddebellasartes-uaq.blogspot.mx>

<http://ba.uaq.mx/>

Número Anterior

ouroboros

Revista sobre Estudios Visuales

No. 1 Agosto 2013

Estudios Visuales

y

Cultura Digital

Consulta en línea:

<http://cipa-facultaddebellasartes-uaq.blogspot.mx/p/revista-ouroboros.html>

Directorio

Dr. Gilberto Herrera Ruíz

Rector

Universidad Autónoma de Querétaro

M. en A. Vicente López Velarde Fonseca

Director

Facultad de Bellas Artes

M. en H. Eduardo Núñez Rojas

Secretario Académico

Facultad de Bellas Artes

C.P. Claudia Pérez Cordero

Secretario Administrativo

Facultad de Bellas Artes

Lic. José Jiménez Patiño

Coordinador de Difusión Cultural

Facultad de Bellas Artes

Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Coordinadora del Centro de Investigación

y Producción Artística de la Facultad de Bellas

Artes

Mtra. Ma. de los Ángeles Agullar

San Roman

Jefa de Investigación y Posgrado

de la Facultad de Bellas Artes

- Los interesados podrán participar enviando ensayos cortos u obra artística. Cualquier forma de participación deberá ser enviada al correo clpa@uaq.edu.mx
- La revista será temática y será publicada de forma semestral.
- La revista será arbitrada por pares, doble ciego.
- El dictamen de publicación es inapelable.
- La temática es responsabilidad del consejo editorial

Publicación de escritos: con los siguientes datos: nombre completo, título del ensayo y correo o sitio web de contacto.

- Formato .docx
- Extensión máx. de 10 cuartillas incluyendo bibliografía y mínima de 6 incluyendo bibliografía
- Tipografía Arial 12pts.
- Interlineado 1.5
- Texto justificado
- Tamaño carta
- Formato de cita APA
- En caso de incluir imágenes, éstas deberán ser de su autoría y deberán ser enviadas en formato TIFF a 150 dpi.
- La revista publicará únicamente trabajos ensayísticos y de investigación. Y el mismo deberá responder estrictamente a la temática del número en curso.

Publicación de obra:

- La revista pretende realizar un trabajo editorial que posibilite a los artistas la publicación y difusión de su obra.
- El trabajo conceptual de la obra deberá responder estrictamente a la temática del número en curso.
- La obra deberá ser entregada en formato TIFF a 150 dpi.
- La revista se reserva el derecho a la publicación total de las imágenes enviadas así como a la selección de las mismas en caso de una publicación parcial.
- Es responsabilidad del artista
- El envío de texto que acompañe la obra es opcional y responsabilidad del artista

En ambos casos deberá ser enviada carta de cesión de derechos y carta responsable del material enviado. Se podrá revisar un ejemplo de ambas durante el tiempo de apertura de convocatorias en: <http://clpa-facultaddebellasartes-uaq.blogspot.mx/p/revista-ourouborus.html>

El tercer número estará dedicado a "Arte, tecnología y educación" y la convocatoria podrá ser vista a partir del mes de Febrero de 2014

- Los interesados podrán participar enviando ensayos cortos u obra artística. Cualquier forma de participación deberá ser enviada al correo **clpa@uaq.edu.mx**
- La revista será temática y será publicada de forma semestral.
- La revista será arbitrada por pares, doble ciego.
- El dictamen de publicación es inapelable.
- La temática es responsabilidad del consejo editorial

Publicación de escritos: con los siguientes datos: nombre completo, título del ensayo y correo o sitio web de contacto.

- Formato .docx
- Extensión máx. de 10 cuartillas incluyendo bibliografía y mínima de 6 incluyendo bibliografía
- Tipografía Arial 12pts.
- Interlineado 1.5
- Texto justificado
- Tamaño carta
- Formato de cita APA
- En caso de incluir imágenes, éstas deberán ser de su autoría y deberán ser enviadas en formato TIFF a 150 dpi.
- La revista publicará únicamente trabajos ensayísticos y de investigación. Y el mismo deberá responder estrictamente a la temática del número en curso.

Publicación de obra:

- La revista pretende realizar un trabajo editorial que posibilite a los artistas la publicación y difusión de su obra.
- El trabajo conceptual de la obra deberá responder estrictamente a la temática del número en curso.
- La obra deberá ser entregada en formato TIFF a 150 dpi.
- La revista se reserva el derecho a la publicación total de las imágenes enviadas así como a la selección de las mismas en caso de una publicación parcial.
- Es responsabilidad del artista
- El envío de texto que acompañe la obra es opcional y responsabilidad del artista

En ambos casos deberá ser enviada carta de cesión de derechos y carta responsable del material enviado. Se podrá revisar un ejemplo de ambas durante el tiempo de apertura de convocatorias en: <http://clpa-facultaddebellasartes-uaq.blogspot.mx/p/revista-ourouborus.html>

El tercer número estará dedicado a "Arte, tecnología y educación" y la convocatoria podrá ser vista a partir del mes de Febrero de 2014

- Los interesados podrán participar enviando ensayos cortos u obra artística. Cualquier forma de participación deberá ser enviada al correo clpa@uaq.edu.mx
- La revista será temática y será publicada de forma semestral.
- La revista será arbitrada por pares, doble ciego.
- El dictamen de publicación es inapelable.
- La temática es responsabilidad del consejo editorial

Publicación de escritos: con los siguientes datos: nombre completo, título del ensayo y correo o sitio web de contacto.

- Formato .docx
- Extensión máx. de 10 cuartillas incluyendo bibliografía y mínima de 6 incluyendo bibliografía
- Tipografía Arial 12pts.
- Interlineado 1.5
- Texto justificado
- Tamaño carta
- Formato de cita APA
- En caso de incluir imágenes, éstas deberán ser de su autoría y deberán ser enviadas en formato TIFF a 150 dpi.
- La revista publicará únicamente trabajos ensayísticos y de investigación. Y el mismo deberá responder estrictamente a la temática del número en curso.

Publicación de obra:

- La revista pretende realizar un trabajo editorial que posibilite a los artistas la publicación y difusión de su obra.
- El trabajo conceptual de la obra deberá responder estrictamente a la temática del número en curso.
- La obra deberá ser entregada en formato TIFF a 150 dpi.
- La revista se reserva el derecho a la publicación total de las imágenes enviadas así como a la selección de las mismas en caso de una publicación parcial.
- Es responsabilidad del artista
- El envío de texto que acompañe la obra es opcional y responsabilidad del artista

En ambos casos deberá ser enviada carta de cesión de derechos y carta responsable del material enviado. Se podrá revisar un ejemplo de ambas durante el tiempo de apertura de convocatorias en: <http://clpa-facultaddebellasartes-uaq.blogspot.mx/p/revista-ouroboros.html>

El tercer número estará dedicado a "Arte, tecnología y educación" y la convocatoria podrá ser vista a partir del mes de Febrero de 2014

- Los interesados podrán participar enviando ensayos cortos u obra artística. Cualquier forma de participación deberá ser enviada al correo **clpa@uaq.edu.mx**
- La revista será temática y será publicada de forma semestral.
- La revista será arbitrada por pares, doble ciego.
- El dictamen de publicación es inapelable.
- La temática es responsabilidad del consejo editorial

Publicación de escritos: con los siguientes datos: nombre completo, título del ensayo y correo o sitio web de contacto.

- Formato .docx
- Extensión máx. de 10 cuartillas incluyendo bibliografía y mínima de 6 incluyendo bibliografía
- Tipografía Arial 12pts.
- Interlineado 1.5
- Texto justificado
- Tamaño carta
- Formato de cita APA
- En caso de incluir imágenes, éstas deberán ser de su autoría y deberán ser enviadas en formato TIFF a 150 dpi.
- La revista publicará únicamente trabajos ensayísticos y de investigación. Y el mismo deberá responder estrictamente a la temática del número en curso.

Publicación de obra:

- La revista pretende realizar un trabajo editorial que posibilite a los artistas la publicación y difusión de su obra.
- El trabajo conceptual de la obra deberá responder estrictamente a la temática del número en curso.
- La obra deberá ser entregada en formato TIFF a 150 dpi.
- La revista se reserva el derecho a la publicación total de las imágenes enviadas así como a la selección de las mismas en caso de una publicación parcial.
- Es responsabilidad del artista
- El envío de texto que acompañe la obra es opcional y responsabilidad del artista

En ambos casos deberá ser enviada carta de cesión de derechos y carta responsable del material enviado. Se podrá revisar un ejemplo de ambas durante el tiempo de apertura de convocatorias en: <http://clpa-facultaddebellasartes-uaq.blogspot.mx/p/revista-ourouborus.html>

El tercer número estará dedicado a "Arte, tecnología y educación" y la convocatoria podrá ser vista a partir del mes de Febrero de 2014

- Los interesados podrán participar enviando ensayos cortos u obra artística. Cualquier forma de participación deberá ser enviada al correo **cipa@uaq.edu.mx**
- La revista será temática y será publicada de forma semestral.
- La revista será arbitrada por pares, doble ciego.
- El dictamen de publicación es inapelable.
- La temática es responsabilidad del consejo editorial

Publicación de escritos: con los siguientes datos: nombre completo, título del ensayo y correo o sitio web de contacto.

- Formato .docx
- Extensión máx. de 10 cuartillas incluyendo bibliografía y mínima de 6 incluyendo bibliografía
- Tipografía Arial 12pts.
- Interlineado 1.5
- Texto justificado
- Tamaño carta
- Formato de cita APA
- En caso de incluir imágenes, éstas deberán ser de su autoría y deberán ser enviadas en formato TIFF a 150 dpi.
- La revista publicará únicamente trabajos ensayísticos y de investigación. Y el mismo deberá responder estrictamente a la temática del número en curso.

Publicación de obra:

- La revista pretende realizar un trabajo editorial que posibilite a los artistas la publicación y difusión de su obra.
- El trabajo conceptual de la obra deberá responder estrictamente a la temática del número en curso.
- La obra deberá ser entregada en formato TIFF a 150 dpi.
- La revista se reserva el derecho a la publicación total de las imágenes enviadas así como a la selección de las mismas en caso de una publicación parcial.
- Es responsabilidad del artista
- El envío de texto que acompañe la obra es opcional y responsabilidad del artista

En ambos casos deberá ser enviada carta de cesión de derechos y carta responsable del material enviado. Se podrá revisar un ejemplo de ambas durante el tiempo de apertura de convocatorias en: <http://cipa-facultaddebellasartes-uaq.blogspot.mx/p/revista-ourouborus.html>

El tercer número estará dedicado a "Arte, tecnología y educación" y la convocatoria podrá ser vista a partir del mes de Febrero de 2014

índice

Presentación

Ma. de los Ángeles San Román Aguilar

Policromía en el espejo. De la fragmentación y la otredad [4]

Ma. Guadalupe Gómez Cortés

Evoluciones del Cuerpo en la obra de Janna Sterbak [12]

Ma. del Mar Marcos Carretero

Cuerpo y mutilación: El performance como mayor representante del cuerpo mutilado

contemporáneo [24]

Luz del Carmen Magaña Villaseñor

Escuchar el cuerpo [34]

Ana Cristina Medellín Gómez

Lucero del Pilar Miranda Diego

El cuerpo en el Método de las Acciones Físicas de Stanislavski [42]

Pamela S. Jiménez Draguicevic

Otro uso fotográfico de los sexos como metáforas visuales de contenido

ideológico [52]

Miriam Garlo

Origen, fin y renacimiento de la pornografía [62]

Najel Yeyha

Visualidades pospornográficas: retrato e inter-retrato hardcore [74]
Fabían Giménez Gatto

Otro Cuerpo [90]
Alexandra Argüelles

Convulsion Expulsion [102]
Usama y Kristie Alshaibie

Kiss [109]
Annie Sprinkle y Elizabeth Stephens

INSIDE FLESH [116]
SUKA OFF

Intersexos y Voyeur [122]
John Cordero

**El Cuerpo como cartografía de lo Sagrado: Espiritismo posmoderno al interior de las
prácticas artísticas de Lechedevirgen Trimegisto [130]**
Felipe Osornio Panini

Midas [138]
Herani Enríquez (Hache)

El Diario de las Cabezas [146]

presentación

Ouroboros hoy es cuerpo, ella misma se expone y se hace un cuerpo de cuerpos, experiencias corporales, abyecciones, fragmentos, cada cuerpo es un ritual que no un simulacro. Ouroboros se presenta en cuerpo y fragmento, no sé si en alma, pero presentarse implica acontecer en la diversidad, acontecer en las identidades, en los referentes, en cada autonomía plegada y desplegada.

Y se logra y se ve, aparece de pronto en el espejo, se remonta a su visualidad, se hace sensible y visible, mírame ya soy... ya soy cuerpo, por fin deja de carecer, deja de ser idea simple y compleja, se reproduce a sí misma en cada cuerpo, en cada esfera, en cada espejo que es y que eres.

Ouroboros se vuelve objeto de sensación, *golem* es su nombre, pero no tiene alma, es un objeto, material inerte, es materia, es límite, su límite es su cuerpo, es su piel, es su presente. Su presente la conduce a la diferenciación, es ella, no es otra, es el cuerpo fragmentado en cuerpos, y cada cuerpo que le pertenece la crea y la hace diferente, hasta ahí el alcance de su cuerpo.

Ouroboros teme morir, y posiblemente muestre su(s) cuerpo(s) mutilados, ser de cuerpos implica ser de muerte, ser de disgregación, descomposición al fin, se representa con el cuerpo mutilado de la contemporaneidad,

Se cuestiona cómo es mi cuerpo, ya no cuál, eso lo tiene claro, sólo surge la duda sobre si su cuerpo es artificial, asexuado, doliente o feliz, cotidiano o reflexivo, ritualista o transgresor, abyecto o protésico, lo que sí, abstracto y complejo,

Se ha hecho un cuerpo soportado de cuerpos, se ha hecho un cuerpo sujeto que no sujetado, como instrumento visible, se ha hecho un cuerpo a la medida, que no un traje, se ha hecho un cuerpo de argumentos y en ellos se representa, se metaforiza, se focaliza, se hace imagen y cuerpo.

Escuchó a alguno de sus cuerpos decir que el cuerpo marcado, es solamente un cuerpo con historia, y produjo la idea de que entre sus cuerpos, eso que existe entre uno y otro, los que la hacen, se formara una cicatriz, porque quiere su historia, hace su historia, en cada palabra, en cada idea, en cada imagen-metáfora, para transmitirse y retransmitirse en cada hojeada y ojeada, en cada experiencia corporal, en cada pensamiento y emoción. Y se busca en sus cuerpos, que son sujetos con alma, y se hace historia con sus historias y se hace emociones con sus emociones, entonces conoce el miedo y la ira, la alegría y la tristeza, y reconoce así su cuerpo encarnado, ese cuerpo que hoy habita, son sus cuerpos sus únicas posibilidades para hacerse habitable, vivible, encarnable.

Y qué hace vivir su cuerpo, Ouroboros debate ahora que vivir su cuerpo es también vivir su desnudez, explicitar su sexo, ello implica ideologizarlo, codificarlo y visualizarlo, surge su sentido carnal, surge su urgencia de ser interpretado, desnudo se encuentra ante su imagen sexual explícita.

No es mi desnudez lo que me vuelve erótico, es la exploración de mi intimidad, efervescencia de mi cuerpo, exaltación de mis cuerpos, de cada una de mis mismas partes que palpitán, que me sacuden, que me placen.

Se descubre en todos sus cuerpos, que no en otro cuerpo, todos ellos hacen de su cuerpo el surgimiento de las potencialidades de su sexualidad, *visualidades pospornográficas que hacen de su intimidad una cuestión de piel.*

Explorándose, besa cada centímetro de sus cuerpos, en una experiencia sublime, se erotiza en cada beso, logra su carnalidad, Ouroboros se besa, se vuelve estéticamente sagrado en cada minúsculo beso, se explora, se invade, poética del cuerpo, tesoro y cueva, paraíso y dolor.

Ouroboros se conoce... hará el diario de sus cabezas.

M. en C. Ma. de los Ángeles Aguilar San Román.



Antonio Loyola, *Sin Título I*, 2011

Policromía en el espejo.

De la fragmentación y la otredad

María Guadalupe Gómez Cortés

"Es posible que una parte de mí se quedara allá
inamovible,
una escultura de polvo que sigue mirando todo
lo pasado y lo presente.
Y es natural quedarse espiando,
interpretarlo todo desde una capa de tierra y bozo:
lo único que había en las esquinas de aquel departamento.

Toda esa mugre era un único elemento,
materia de todas las veces que hubo sexo en el suelo,
imagen perenne de los dos espejos que se rompieron.
Partículas simples que constituyen la nostalgia
la piel que se desprendió de ella durante
cuatro años. " (Lozano, 2011)

Dentro de una sociedad posmoderna donde el contacto entre los cuerpos se genera a base de simulacros en una realidad virtual que adquiere una mayor relevancia que la realidad tangible, conceptos como dolor, fragmentación, y abyección adquieren nuevas conotaciones y significaciones coherentes con la cotidianidad en la que se desarrolla. Los cuerpos alcanzan un aura de divinidad en la imposibilidad de herirse, romperse y abyectarse teniendo la limitante de avatares virtuales, de otredades simbólicas que contrastan con la producción masiva de imágenes pornográficas, de serial killers y de formas maquinistas:

Ello funciona en todas partes, bien sin parar, bien discontinuo. Ello respira, ello se calienta, ello come. Ello caga, ello besa. Qué error haber dicho el ello. En todas partes máquinas, y no metafóricamente: máquinas de máquinas, con sus acoplamientos, sus conexiones (Deleuze, 1985)

Las representaciones de cuerpos fragmentados acompañados de elementos ornamentales y formas orgánicas se convierten en imágenes mainstream, en flashazos de una realidad que fue nuestra pero que no es nuestra, una realidad que no me afecta, que parece que soy pero que no podría serlo, un simulacro de materialidad: todas mis abyecciones son simuladas, no es mi cuerpo el que es capaz de ser desmembrado, de reducirse al concepto infeccioso e insultante de violencia, no es cifra ni estadística, mi cuerpo es unidad y no puedo concebirlo sólo como una cabeza, un hígado o un pie. Todo este vivir exprés, tiempo real, imagen ráfaga, reduce las experiencias corporales a instantes, instantes que de pronto se sitúan en un nivel de intensidad que se traduce en experiencias post-mortem de cada abyección a cada instante de real (-idad) que no se genera en el simulacro: entonces no estoy, no me encuentro en el otro yo que me he construido, no soy el filtro fotográfico ni la pose estudiada ¿Qué hago con mi cuerpo fuera de esa realidad simulada? ¿Qué hago con ese sentir empírico y con la abyección que genera? El cuerpo violentado, el cuerpo expuesto, me repele y me atrae, no soy yo pero soy yo; reconocimiento del cuerpo, de los órganos, de las partes que el dolor hace evidente, de la realidad desbordada.

El retorno a lo real surge del encuentro violento del cuerpo con su materialidad, de la necesidad de entenderse, de identificar y reconocer eso que se sabe que se posee pero a lo que nunca se le había mirado de esa manera.

2.

El cuerpo, enfrentado con su capacidad de fragmentarse y dolerse, genera espacios rituales donde acontece una disolución de identidades y autonomías subjetivas, somos carne, huesos y órganos, cuerpos paranoicos, esquizofrénicos, masoquistas, cuerpo harto de órganos, cuerpo que se fragmenta.

La fragmentación de un cuerpo es ante todo una violencia ejercida a la carnalidad. Es el modo mismo del ultraje a la carne y el ámbito donde la forma primordial de la unidad de pone en cuestión (Barrios, 1998). La violencia ajena tiende a rechazarse, pero la violencia propia representa un peligro aun mayor en el ideario colectivo, la aproximación consciente a los límites que representa el cadáver, el dolor y el cuerpo sin órganos (me) censuran y (me) colocan en un éxtasis profundamente solitario, una instancia que me enajena del resto, que me es imposible comunicar: lo que llamo dolor no es dolor; el conjunto de abyecciones como muertes pequeñas, como sentimientos expresados.

Deleuze y Guattari dicen del CsO que es un estado continuamente experimental pero imposible de conseguir, no es un concepto sino un conjunto de prácticas, un cuerpo que se auto somete a extremos en pro de la eliminación de significancias y subjetivaciones.

Experimentaciones masoquistas que atentan directamente a la materialidad que se fragmente, se expone y llega a un punto tal de fabricación en la que ya solo puede estar poblado por intensidades de dolor; no se busca el dolor o el placer mediante de, por el contrario, se busca conseguir una aproximación a la construcción de un CsO de tal tipo que sólo podrá ser llenado, recorrido por el dolor en virtud de las propias condiciones en las que se ha construido (Deleuze y Guattari, 2002).

El masoquista se amarra, se cose, se golpea, se hiere y es entonces cuando puede ser realmente penetrado, la distancia entre cuerpos se elimina, la aproximación a la conciencia dolorosa de la fragmentación y de la abyección es una libertad mutua.

¿Qué pasa con la capacidad de otredad del masoquista? Una otredad que no es simulada ni relativa, una otredad que se construye en el punto máximo de experimentación del CsO y que permite una aproximación tal que se sublima de las otras experiencias empíricas del individuo. El cuerpo reconstruido en el cuerpo del otro y viceversa, los fluidos, los tejidos, las heridas, una experiencia post pornográfica.

3.

Puedo observar mi cuerpo cortado y abierto sin ningún sufrimiento. Puedo verme hasta la profundidad de mis vísceras, un nuevo yo, una nueva escena. Puedo ver el corazón de mi amante y su espléndido diseño no tiene nada que ver con los símbolos cursis trazados usualmente. "Querido, amo tu bazo, amo tu hígado, adoro tu páncreas y la línea de tu fémur me excita". (Orlan citada en Giménez Gatto, 2007)

Tenemos entonces cuerpos que son capaces de constituirse como espejos: el otro me mira y su mirada es crítica, se enfoca en la herida que me ha provocado y a través de la cual le es posible aproximarse, inicia una búsqueda de (su) identidad en mí, se (me) construye.

A propósito del espejo Muarice Merleau- Ponty escribe: *El espejo aparece porque yo soy vidente-visible, porque hay una reflejabilidad de lo sensible; el espejo traduce y reproduce esa reflejabilidad.* (MERLEAU- PONTY, 1976)

Es precisamente este desdoblamiento no sólo de la mirada sino del cuerpo en su totalidad y en su fragmentación, el ser visto por el otro al que a la vez miro, me amoldo a su encuentro, al análisis que realiza sobre mi y viceversa.

Somos seres sociales que al mismo tiempo generamos distanciamientos entre unos y otros pero este encuentro de ser espejo surge precisamente en el éxtasis solitario de la fragmentación y la experimentación del CsO, en el punto en el que ya no me es posible separarme del otro, en el que me convierto en su herida y lo penetro, en el que es una parte de mi fragmento, una continuidad de mi abyección, una instancia

dentro de los niveles de dolor que experimento.

Llamar, escribir, caminar, mirar (te), lat.19.4007, long. -99.1573, los ojos como contenedores del los fragmentos del espejo que se rompió en esa ciudad 11 años atrás...Traducción, idealización renacentista, destiempo; eso era, herirnos de la manera más inconsciente y abrupta, visceral y de tajo, penetrar, acariciar la materia ósea que se asomaba, descubrir la capacidad de levedad que los cuerpos poseen instantáneamente y en 3 días... el cabello en la almohada, la mueca que formaba tu espalda a media noche, las habitaciones apestadas de sexo: desvestirse, desdoblarse, abandonarse, experimentarse, herirse, penetrarse, figurarse, encontrarse, construirse, conformarse, constituirse, irse... las constantes renunciaciones... imagino la infecciosa forma de penetrar a la que Teresa Margolles nos obliga y podría asegurar que de esa misma manera nos deshacíamos cada vez que (nos) regresábamos totalmente enfermos... no me miro, no me observo, no poseo ni un fragmento de la vanidad que te llevabas con cada desapego nuestro, con cada abyectarse, con cada tejido que se pierde en la orilla de las ventanas, en las páginas apolilladas de las librerías del centro.

Estuviste realmente enfermo la última vez que te mire y a mí todos los males se me vinieron de golpe, el regresarse los fragmentos más rotos, más sucios, el construirse en solitario, lograrse un CsO: las sábanas con epidermis en el suelo de la habitación.

Si el límite de la abyección es el cadáver, cada vez que el cuerpo se abyecta deja un rastro, un especie retrato post-mortem, la muerte chiquita, los puntos que trazan mapas en los espacios a modo de instalaciones, de imágenes; si el CsO es a su vez un límite, los restos de cada muerte chiquita, de cada éxtasis masoquista, de cada sublimación del cuerpo doliente se convierten en registros de la aproximación de los cuerpos en la construcción de un CsO. (Kristeva, 2004)

Sin embargo, debemos tomar en cuenta las advertencias que existen dentro de la experimentación que lleva la construcción de un CsO; la capacidad de constituirse

como espejo, fragmentarse, encontrarse en el otro, se ve detenida por *inyecciones de prudencia*. Los cuerpos se detiene, se separan, se entregan los fragmentos y se regresan de la enajenación de ser el otro; el CsO no se consigue, se poseen registros de lo cerca que se estuvo de lograrlo pero saben que siempre corren el riesgo de vaciarse en lugar de llenarse, de caer en límites incomprensibles aún para cuerpos que si bien se instalan en intensidades de dolor y coquetean con el placer masoquista no son aun capaces de llegar a figuras martirizadas:

Mártir o redención supone la instalación en una solidez moral que yo no poseo, y que por otra parte, tampoco puedo aceptar.

NEBRED A D.

Bibliografía

CONACULTA. (1998): El cuerpo aludido, anatomías y construcciones. México : CONACULTA.

DELEUZE, G. y. GAUTTARI, F. (1985): El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia. España: Paidós Ibérica.

DELEUZE, G. y. GAUTTARI, F. (2002): Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. España: Pre-textos .

GIMÉNEZ GATTO, F.. (2007): Cuerpo explícito: anatomías de la abyección en los performances de Sprinkle, Flanagan y Orlan. 22 de Octubre del 2012, de Discurso Visual
Sitio web: <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne9/agora/agofabian.htm>

KRISTEVA, J. (2004): Poderes de la perversión. México: S. XXI.

LOZANO, H. (2011): Lago Corea . Querétaro.: Herring Publishers .

MERLEAU- PONTY, M. (1976). El Ojo y la Mente. México: Fondo de Cultura Económica.



Antonio Loyola, *Sin Título II*, 2011

Evoluciones del Cuerpo en la obra de Janna Sterbak

Ma. del Mar Marcos Carretero

Nuestro cuerpo constituye nuestra existencia, nuestra única realidad y hace posible que nos reconozcamos en nosotros y en el mundo. Esta certidumbre domina las propuestas de Jana Sterbak. Los materiales que utiliza y los objetos que fabrica, sugieren relaciones íntimas con el cuerpo humano. Órganos modelados, vestidos hechos de carne, distintos tipos de jaulas y otros mecanismos de represión generan significados que aluden al cuerpo. Son imágenes de la carne que nos recuerdan que estamos sometidos a un proceso ineluctable de fragilidad, crecimiento y pérdida.

La obra de Jana Sterbak, ha presentado una preocupación intrínseca a las preguntas sobre la materialidad del individuo y su desarrollo en el tiempo y el espacio que habita. Al mismo tiempo, su trabajo ha sido observado como un referente a las consideraciones del cuerpo donde, las limitaciones biológicas y las concepciones sociales sobre la carne, son una columna para la obra ataviada de una visión global, la cual ha permitido el acercamiento desde perspectivas interdisciplinarias, exacerbando lo vigente de las imágenes y los objetos que nos propone como parte de su experiencia y su preocupación en el tiempo que vive.

Nacida en Praga en el año de 1955, bajo el nombre de Jana Stervakova, atraviesa por un desarraigo cultural, trascendente en su vida y en su trabajo, cuando, a la edad de 13 años, se traslada junto a sus padres a Canadá. De sus padres, "quienes fueron parte de una comunidad intelectual y cultural que fue crecientemente activa en Checoslovaquia durante los años anteriores a la invasión rusa en 1968, ella aprendió a ser escéptica de la autoridad y a comunicar sus opiniones críticas a través de alusiones humorísticas e irónicas" (Nemiroff, 1991:14). El proceso de cambio de su país transformó y resignificó su vida durante su crecimiento; ello fue determinante, puesto que el cambio de residencia hacia un país más joven, el cual se encontraba en importantes años de desarrollo y formación cultural, significó pasar de vivir en un país con una tradición católica, a una formación predominantemente protestante. En este proceso transitorio, "su identidad misma fue amputada, Jana Sterbakova se volvió Jana Sterback" (Storve, 1995), teniendo que cambiar de lengua; aunado a la asimilación de un nuevo sistema político y de valores, conformados en el liberalismo de su nuevo hogar.

Esta partición cultural, donde Sterbak se introduce, desde un desarrollo tradicional checo, hacia un sistema liberal, en la educación y la vida de la artista; ello, impulsará la crítica y permitirá la búsqueda de la comprensión cultural, probablemente como resultado de la ambigüedad de identidad personal por la que atraviesa en esa etapa de su vida.

Un ejemplo de la ambigüedad de Jana Sterbak, es uno de sus primeros y más importantes trabajos, donde realiza un homenaje a un personaje de la mitología medieval: *Golem*: objetos como sensaciones (1979-1982). En esta pieza, la artista nos presenta al personaje golem, quien, en el folclore medieval y la mitología judía, es un ser animado, fabricado a partir de materia inanimada. El nombre parece derivar de la palabra *gelem*, la cual significa materia en bruto. El golem, al ser creado por los humanos, no tiene alma.

El *Golem*, de Sterbak, es una instalación donde aparece un cuerpo desmembrado, en el espacio están dispuestos unos órganos —corazón, pulmón, pene...—, los cuales están hechos con materiales inertes; a ellos, se les confiere una relación corporal. La imagen es un claro ejemplo de la bifurcación cultural, al reinterpretar una pieza que forma parte de un pasado histórico cultural y trasladarla al tiempo presente.

El *golem* recopila algunas piezas exhibidas con anterioridad, las cuales conforman la significación corporal, a partir de la heterogenia de los materiales que incorpora. Con la obra se logra generar un objeto más allá de una serie de esculturas o una instalación estética; el *golem* habrá adquirido una presencia en la cual Sterbak vierte una visión del hombre y su corporalidad, tratando y reflexionando sus límites y libertades físicas, sociales y culturales, reproduciendo la idea de la creación y adquiriendo un control sobre el cuerpo a manera de creador.

De esta forma la pieza comprende y sintetiza las primeras consideraciones del cuerpo para la artista, donde se nos pregunta ¿cuál es el límite del cuerpo?, al permitirse entrar en un espacio primigenio para la vida; donde, al igual que los órganos regados, nosotros formamos parte del cuerpo desmembrado; pero donde, al mismo tiempo, existe un proceso de diferenciación en el cual nos reconocemos como un ser diferente. Es con la diferenciación, el reconocimiento de los límites personales y con la visualización de la posición de nuestros órganos, como unimos las partes, y con ello nos formamos a nosotros mismos; y nos creamos, a la vez, una relación para el cuerpo del *golem*; y podemos, incluso, hacernos una idea de él, de su forma, del alcance de su cuerpo.

Con *Golem*, se ve también la importancia que tienen los materiales, al poseer una doble función: por un lado la física, que proviene desde las mismas propiedades naturales del material, y por otro la conceptual, la cual aporta el significado que los materiales tienen para nosotros, y genera la mística de la obra.

Otro ejemplo de la doble función de los materiales en la obra de Sterbak lo hallamos en una pieza realizada con anterioridad al *Golem*, llamada *Corazón malévol* (*Malevolent heart*); "una fotografía creada para la revista Parachute, que después fue incorporada a *golem*, ella imaginó el último anti-romántico valentín: un corazón hecho de fermio radioactivo, un peligroso elemento que se consume a sí mismo, con una vida promedio de 100 días" (Nemiroff, 1991:17). En esta pieza, las propiedades psicológicas surgen a partir del observador, de quien mira, quien confiere el sentido de vida al material al relacionarlo con la duración del mismo, confinando el cuerpo de *Golem* a lo finito, a lo vivo y, por tanto, otorgándole la categoría del Ser.

El trabajo de Jana sitúa al espectador en el escenario de sus propias experiencias. El arte no es una discusión filosófica como tal, no hay un orden en sí; hay una libertad en el arte, desde la propia creación y desde la apreciación individual, donde, en un mismo tiempo, concurren diversas partes del pensamiento para conformar sensaciones que permitan la reflexión sobre un tema. El trabajo de la artista nos incita al pensamiento sobre los temas que ella aborda, permitiéndonos caminar por el conocimiento con el que ella se ha topado en su proceso de creación.

"Las preguntas y respuestas que encuentro son puestas en consideración en la forma de objetos y situaciones" (Sterbak, 2002:95), dice la propia Jana Stervak, quien, en su papel de creadora y directriz, envuelve, al espectador, en la experimentación de la obra; pero, al mismo tiempo, obliga a la experiencia de la revelación, por un proceso que lleva a volver la mirada hacia uno, el cual es causado por los signos de nuestra propia formación como seres, utilizados por ella en la obra.

En 1987, Sterbak presenta un vestido de carne, bajo el nombre de *Vanitas: un vestido para una anoréxica albina*; el título es poético, al mismo tiempo que nos muestra un objeto pragmático, utilizable. El primer acercamiento al objeto puede estar dado desde la percepción del objeto mismo; colocado en un maniquí, se presenta un vestido como una construcción volumétrica, conformada de material perecedero: carne animal, material que determina un tiempo de caducidad a la integridad de la pieza. Bajo la premisa de lo perecedero, un vistazo rápido nos llevará a comprender los primeros elementos de la pieza: lo perecedero del cuerpo unido estrechamente a su paso por el tiempo.

El vestido participa de esta tradición de resaltar la absurdez en la que nuestros esfuerzos para sobrepasar las limitaciones del cuerpo pueden llevarse a cabo, pero también de la tradición de recordarnos sobre la presencia constante de la tragedia en la vida humana (Cfr. Noble en Sterbak, 1995: 61).

Queriendo decir que *Vanitas* al mismo tiempo que proporciona una visión de la superación de los límites corporales, del instinto que en este caso se presenta como el deseo del alimento, recuerda la tragedia implícita en este mismo acto, la muerte por el rechazo a la necesidad corporal.

Vanitas es un discurso más allá de la poética o estética de los valores de la escatología, o la temporalidad e incluso más allá de un recuerdo sobre la muerte, no hablará de un recordatorio para vivir el presente, hablará del presente mismo desde una concepción social. El presente en el que se habrá llevado a cabo *Vanitas* como prenda, como una construcción de los valores del hombre tendrá que llamar la atención de la función de la que refiere la pieza misma, de la relación intrínseca que una prenda de vestir tiene con el cuerpo y a su vez perteneciente a una realidad oscura, como lo describe Nemiroff, donde "hemos sido llevados de una sociedad secular a una consumista en la que *flesh* se ha convertido en *meat*" (Nemiroff, 1991: 31) diciéndonos como la visión de la carne del cuerpo ha pasado de un objeto que le pertenece al Ser, hacia un objeto del consumo. Y es que no hay que obviar la problemática del consumo del cuerpo que la pieza presenta, más allá de la imagen invita a la reflexión sobre un punto histórico fundamental en la percepción del cuerpo por los humanos que, si bien en épocas anteriores jugaba un papel fundamental como contenedor del alma, y por tanto se volvía impenetrable, hoy en día se parte de una concepción fundamentalmente distinta en la que el cuerpo y la carne se nos presentan como un medio de consumo inmerso de lleno en el mundo físico y social, visto como una pertenencia.

En su posición de cognoscitiva, *Vanitas* nos habla de una realidad del cuerpo como parte del ser, otorgándole a este, a su vez, un control. Ha sido un ejemplo claro la participación de la figura del ser anoréxico, un supra-humano capaz de contrariar a los deseos más primitivos de preservación física contra la idealización, dicho de otra manera, nos topamos con esta obra en un vestido de carne que supone tanto la animalidad del cuerpo como la superación del mismo, llevándonos de lo perecedero a la idealización, partiendo de lo perecedero del mundo físico a la inmortalidad del ser y su idealización.

Y es esta idealización del hombre, superándose a sí mismo, lo que lo ha llevado a lo largo de su historia a desarrollar estrategias y mecanismos por los cuales pueda llevar acciones en contra de sus limitaciones corporales, en contra de su pasado animal, para diferenciarse cada vez más como hombre.

Sterbak, como se analizado en estas piezas, ha sido caracterizada no sólo por crear esculturas de un gusto estético, sino que las piezas que ella forja son objetos de interacción junto con los cuales la presencia física y cognitiva catalizan el significado de los materiales, y por ende, la corporalidad formará una parte de primordial importancia en los mismos.

Quiero que sientas de la manera que yo siento (I want you to feel the way I do 1984-85) ofrece otra postura dentro de las mismas cuestiones de la identidad del ser como único. En esta pieza, se observa un vestido de metal a manera de armazón, casi una jaula; el cual se encuentra rodeando un torso de alambres, los que encandecen al estar conectados a la electricidad. La utilización del impulso electrónico viene con una advertencia implícita sobre el peligro real de utilizar o tocar la pieza; esto, trae una significación desde los materiales e invita a reflexionar acerca de cómo la corporalidad habrá de referirnos una experiencia sensible, al encuentro de los límites físicos del ser; pues, siendo el mundo un entorno perceptible y relacionable con el que el cuerpo humano, interactúa a partir de estímulos, el vestido nos confronta, como espectadores, con nuestra posesión corporal, con una conciencia de ella y con sus límites más inmediatos que no pueden ser atravesados. En esta obra la electricidad cubrirá una función, más que mecánica, una función casi mística, donde la utilización de un elemento real de peligro desprende un sentimiento de repulsión y rechazo ante la confrontación con la experiencia que presenta el vestido.

Puedo escucharte pensar (I can hear what you think 1984-85), es otro ejemplo donde la electricidad fungirá una parte importante en la relación sensorial y de animación. Un par de cabezas colocadas en suelo; una de ellas lleva, nuevamente, alambres incandescentes, conectados por un cable a una toma de corriente. La electricidad se encuentra relacionada estrechamente con la vida y cataliza la función de pensar,

o de sentir, mientras presenta un peligro real que puede ser pensado, pero que también podría ser experimentado; confirmando la idea de la vida, siendo, en su confrontación con el observador, quien genera un lazo de empatía, y el cual, por este proceso de encuentro, lleva a cabo la función planeada de compartir el pensamiento. Es característica en los alcances humanistas, en la conformación de la obra de Sterbak, el uso del lenguaje escrito y su acoplamiento a la obra; donde, más allá de tener la función de explicarla es parte de la misma. Las palabras forman una retórica, en la obra de Sterbak, fundamental en la experiencia. *Quiero que sientas lo que yo siento*, supone que una frase que llamará a la praxis del objeto, a su función; más bien, establecerá el diálogo con el observador, en el sentido de que la frase establece, en primer término, un contacto directo, al "hablarle", al comentarle, al dejarlo saber las intenciones del artista. Esta relación o vínculo con el texto o, a partir de él, permite un acercamiento al artista, quien propone y permite una relación más cercana a estas obras.

Consideremos algunas palabras destinadas a *Quiero que sientas de la manera que yo siento* (donde la escultura se vuelve instalación). La artista acopla unas líneas escritas: "No es que yo quiera estar quieto, quiero deslizarme bajo tu piel; escucharé los sonidos que tú escuchas, alimentaré tu pensamiento, usaré tu ropa"; las cuales, como parte de la pieza, le permiten realizar su cometido de posicionarnos en el sentir ajeno: considerar el sentir del otro al no utilizar el vestido, tomándolo más bien como referencia, pues éste nos ha permitido, en un primer momento, la empatía sensorial, corporal; y luego, el texto nos ha llamado a la conciencia.

Unos años más tarde, *Control remoto* (1989) ofrecerá una pauta, aparentemente, de cambio, en la obra de Jana Sterbak, al brindar un panorama respecto de dos consideraciones importantes en la época: los límites de la corporalidad y su evolución derivada de la tecnología. Una modelo se encuentra ataviada con un aparato mecánico de metal, nos recuerda, en un primer momento, las complejas estructuras que se utilizaban para dar forma al cuerpo femenino en la edad media; dentro de este ornamento mecánico, desaparecen las piernas de la modelo, y dejan sólo a la imaginación la manera como las mujeres de aquella época se desplazaban.

La modelo se encuentra suspendida en un arnés, atado al vestido, lo cual le impide desplazarse mediante sus piernas; en cambio, utiliza un control que dirige su movimiento, el control impone su presencia; ella está protegida por un cascaron de metal, el cual le evita los infortunios del desplazamiento mediante el cuerpo.

En un segundo momento de la realización, será la artista quien tome el control de la pieza, resignificando el contenido de la misma. En una nueva posición, se puede ver un cuerpo incapaz de desplazarse utilizando su voluntad, derecho que ha quedado absorbido por la voluntad de un tercero, quien observa a distancia, posicionándose como origen y finalidad, enajenando al cuerpo de su dominio mediante los dispositivos que, al mismo tiempo que lo protegen, limitan su interacción con el entorno.

Y no es tanto que exista una diferencia en las obras de Jana Sterbak; plantear la utilización de la tecnología tiene que ver con las necesidades del artista por mostrar las limitaciones del propio cuerpo, desde la experiencia que va adquiriendo. En Golem son más primitivas, se refieren al cuerpo real; las limitaciones de la existencia, el tiempo de vida, la conformación del cuerpo. En esta relación, nos topamos con la idealización del ser formado con Vanitas; lo intrínseco al hombre en su realidad social como un cuerpo conformado, limitado por su instinto, siendo superado, de manera intrínseca, por la mente humana. Finalmente, a partir de Control remoto, se refiere a las limitaciones del cuerpo, partiendo de un cuerpo conformado que puede enajenarse del instinto, de la pulsión; un cuerpo que se ha dado cuenta que la limitante es el cuerpo mismo, su posibilidad de movimiento y sus capacidades biológicas.

En Perspiración: un retrato olfativo (1995), Sterbak propone también un ejemplo claro sobre su postura tecnológica cuando la artista busca la reproducción del aroma corporal de su pareja. Para ello, extrae una muestra de la transpiración de su pareja; la muestra fue analizada por un cromatógrafo (máquina que analiza y diferencia los componentes de las sustancias). A partir de los componentes que arrojó, se realizó una reproducción del aroma en laboratorio. De este modo, al entrar en la sala, el espectador percibe el olor; la artista nos introduce en un proceso donde percibimos el mundo mediante la máquina. La tecnología habrá generado una representación del mundo, y cambiado nuevamente la relación con la realidad; de este modo, la

la tecnología se hace un lugar y un tiempo dentro del proceso de construcción de la realidad, donde se genera una barrera entre el humano y su ambiente; o, como en este caso, crea una interacción entre el artista y su pareja, en la que la máquina es quien percibe, refiriéndonos al proceso llevado a cabo por el cromatógrafo, y mediante el cual se ha generado un retrato o una abstracción del sujeto.

La obra de Sterbak es una visión hacia nuestros límites más primordiales, donde "nuestros deseos, nuestras limitaciones físicas y la mayor parte de toda nuestra moralidad, todo implica para ella la desagradable verdad que el fundamento físico de nuestro ser se encuentra más allá de nuestro control y es disruptivo de nuestras más profundas aspiraciones" (Noble en Sterbak, 1995: 52). La artista nos hace reflexionar sobre la conformación de nuestro cuerpo, nuestros límites físicos y biológicos; y trae a nuestra consideración la superación de los límites corporales como el motor de nuestra existencia.

Volver la mirada al cuerpo, con Sterbak, puede colocarnos en situaciones primigenias de la vida; nos hace reflexionar sobre el origen y la existencia, desde la utilización de signos universales que pueden ser vistos y comprendidos por todos. Así, un golem sin contenedor se extenderá al infinito, inmerso en un caldo de cultivo al que el mismo observador pertenece y repele, pues al adentrarse en la instalación, percibe un cuerpo, el cuerpo propio, surgiendo una sensación de cercanía pero a la vez de rechazo. La obra de Sterbak propone entender el mundo, y a uno mismo, desde los materiales con los cuales se conforman las cosas, asimilando la vida como un hecho físico, limitada por factores ajenos a nuestro control.

Jana, a su vez, incorpora la máquina a nuestra esencia; las maquinarias que serán absorbidas por el Ser, pasando a formar parte de la corporalidad, realizando un proceso de mutación y cambio constantes, en un camino que se vuelve ajeno al conocimiento, contrayendo y expandiendo la voluntad. Del mismo modo, el cuerpo nos posiciona en un ambiente, donde se perciben, mediante estímulos sensoriales, los signos del todo que nos rodea; y, por ende, son estas sensaciones lo que forman nuestra realidad.

El cuerpo es efímero y adolece de limitaciones físicas y ontológicas. Así, del mismo modo como el hombre ha intentado trascender las limitaciones que la naturaleza

impone a su cuerpo, a través de la ciencia, la tecnología o el mismo arte, Sterbak concibe estrategias creativas para equilibrar sus limitaciones físicas. Sus piezas de ropa constituyen una de estas estrategias; Sterbak les otorga la dimensión del cuerpo, las convierte en cuerpos inmortales. En sus piezas de vestuario crea un guardarropa para transgredir los límites del propio cuerpo, un cuerpo que le impide hacer y ser aquello que desea, un cuerpo, en definitiva, que tiende a la muerte.

Bibliografía

MICHAUD, Ives y STORVE, J., (1995): *Jana Sterbak: Declaration*. Musée de Beaux-Arts de Nantes.

NEMIROFF, Diana. (1991): *Jana Sterbak: States of being = Corps à corps*. National Gallery of Canada. Canada.

NORDAL, Bera. *Jana Sterbak: The conceptual objet*. Haus der Kunst München. Trad. Bernardette Ott. Alemania,

STERBAK, Jana, (2006): *Jana Sterbak. Actes Sud/Carré d'art*. Nîmes.

STERBAK, Jana, (1005): *Velleitas*. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona.



Antonio Loyola, *Sin Título III*, 2011

Cuerpo y mutilación: El performance como mayor representante del cuerpo mutilado contemporáneo

Luz del Carmen Magaña Villaseñor

(Del lat. **corpus**).

m. Aquello que tiene extensión limitada, perceptible por los sentidos.

m. Conjunto de los sistemas orgánicos que constituyen un ser vivo.

El límite entre la carne y la mente.

Y por mutilación:

Cortar un miembro o una parte del cuerpo de una manera violenta.

Quitar o suprimir una parte de una cosa o del cuerpo.

lisiar, amputar, cercenar, cortar, tullir, castrar, desmembrar.

(RAE)

Partiendo de estas dos definiciones; podemos empezar a interiorizar, analizar y comprender más sobre el cuerpo y la mutilación a través de la historia del hombre.

El papel que juega hoy el cuerpo, viene de la memoria histórica que se tiene de él, desde el comienzo de los tiempos. Platón nos enseña la idea del cuerpo como un instrumento del alma; el cristianismo alberga un cuerpo contenedor de culpa y pecado, un cuerpo mortal condenado al perdón y el arrepentimiento; se creó la idea dividida de lo que era un individuo, un cuerpo que es fuente de pecado; mortal, finito, y un cuerpo espiritual a imagen y semejanza de Dios. Descartes plantea al cuerpo como el límite entre todos los hombres; pero el cuerpo molesta al hombre. El pensamiento es totalmente independiente del cuerpo y está basado en Dios. Nietzsche, por el contrario, devuelve al cuerpo su condición de centro de gravedad del hombre, dejando atrás los intentos de desvalorizarlo. El filósofo Jean Luc Nancy concibe el cuerpo volcado hacia afuera.

"No tenemos un cuerpo sino que somos un cuerpo" No hay enfermedades sino enfermos, "soy la enfermedad y la medicina, soy la célula cancerosa y el órgano". (Nancy, 2003)

Escribir el cuerpo significa hacer inscripciones sobre él, tocarlo y esculpirlo con el pensamiento pero también físicamente, para hacer que el cuerpo mismo sea leído. Es el cuerpo mutilado de la sociedad moderna el que continuamente habla de la perversión de este cuerpo fragmentado. Es el cuerpo mutilado el que nos recuerda un miedo fundamental: *la angustia de la muerte*:

La angustia, el horror, la repugnancia delante de las personas heridas en su cuerpo son reacciones ampliamente extendidas. La enfermedad, las anomalías físicas, las mutilaciones aparecen a nuestros ojos como repugnantes y peligrosas. Salud y virtud son considerados, a menudo, como sinónimos. Se teme verse contaminado, infectado al entrar en contacto con la enfermedad o la ausencia de algún miembro físico (...). (La mutilación) entra en relación con los deseos y las angustias actuales. (Cortés, 1998)

El cuerpo mutilado cuestiona la seguridad, crea la aparición del fantasma de la muerte mediante el doble efecto de la fragmentación y la descomposición. En la Modernidad el cuerpo se sitúa como algo individualizado, desfragmentado y lleno de fisuras. En Occidente, el mundo globalizado propone un modelo de "cuerpo" estandarizado, siempre joven y sano, al que hay que llegar a veces a través de métodos a veces no saludables, es así que en ese "cuerpo - envoltorio", es más importante su aspecto que su organicidad o su espiritualidad. El cuerpo moderno es un cuerpo consumidor, elaborado y fabricado a través de la cultura en permanente estado de ansiedad, obsesionado por la forma física y cargado de deseos incumplidos, el cultivo del cuerpo se convierte en pura mercancía.

Es el cuerpo contradicción entre la belleza - la veneración - y el consumo, como en el trabajo de la artista del performance Orlan; Con su llamado "arte quirúrgico". Ella se somete, como acto performático, a operaciones quirúrgicas que deforman y mutilan su rostro (cuerpo) a su antojo. Los médicos y ella, se visten con ropa de diseñador. El proceso de principio a fin, es un ritual, se toma el cuerpo como "pura mercancía". Foucault, dice que, al no estar conectado con el ser humano, el cuerpo es tratado como objeto, para lograrlo se crean sistemas de control y vigilancia; el cuerpo sólo se hará manifestara en momentos límite: la enfermedad, el placer, y el dolor.

El cuerpo como discurso y espacio artístico.

El arte no está al margen del género del cuerpo, es cuerpo y ya. Existen distintas maneras de ver el cuerpo; existe el cuerpo artificial o cyborg y el cuerpo asexuado; el cuerpo mutilado o desmembrado; el cuerpo doliente o feliz; el cuerpo cotidiano o reflexivo; el cuerpo ritualista o el transgresor; el cuerpo que deja huella o el abyecto; el cuerpo protésico; el reflexivo o el que representa una identidad; el cuerpo mutilado donde se ha entendido como una noción abstracta. Se ha pasado a un cuerpo como sostén privilegiado de lo falso, lo artificial, lo simulado y agresivo. Abordado con las nociones de sexo, raza, identidad y de género. Se ha presentado el cuerpo desde distintos discursos: como soporte, como objeto (fetiche), como sujeto, como instrumento de medida del mundo, como centro de un mundo fenomenológico, pero también como cuerpo social, religioso y moral. (Guash, 2000)

El cuerpo doliente. La herida: la apertura de la piel por medio de la mutilación.

La herida, la extendemos como memoria del cuerpo; memoriza la fragilidad, el dolor, su existencia real. La piel es un elemento comunicativo capaz de explicitar la vulnerabilidad corporal. Hablar de piel refiriéndonos a esa huella conceptual y corporal que es la herida, es hablar de su debilidad marginal cuyo símbolo es la herida. Esta herida trasciende para convertirse, en un elemento capaz de narrar nuestras experiencias que han sido creadas a partir de la mutilación. La herida despoja al ser humano de su relativa seguridad para mostrarle débil, permanentemente inacabado y tributario del azar y del error. Es una huella que anuncia la mutabilidad del ser y que se afirma en la superficie para asegurar una adhesión más profunda en el interior; Desde su nacimiento el hombre aparece mutilado, herido. Ya dijo Gunter Brus que "el primer corte importante se produce a los primeros minutos de nacer y se refiere al cordón umbilical". (Exit-42)

...La cicatriz se convierte en la metáfora de una vida herida.

José Miguel G. Cortés en su ensayo "El cuerpo mutilado", expone que el cuerpo está sometido a unos niveles de enajenación de los que le es imposible escapar. A través de la agresión y la automutilación, el artista se convierte de nuevo en dueño de su propio cuerpo y aparentemente consigue huir de las imposiciones sociales. (Bettelheim, 1971)

La herida, transforma nuestro cuerpo en un cuerpo doliente que persigue la apertura de la piel: La piel actúa como un cierre orgánico, como un silencio armonizador que unifica cada una de las partes del cuerpo bajo una misma estructura arquitectónica. La piel pierde su "vacío lingüístico" al hallarse ocupada por la herida, herida hecha por mutilarse voluntariamente, convirtiéndose en una superficie narrativa y en espacio de representación. "la piel es como un diario frágil y perecedero, sobre el que se escribe insistentemente la vida. Cada marca, cada cicatriz, se convierten en eficaces transmisores de nuestras experiencias" (Olivares, 2001).

La cicatriz, después de la mutilación.

Se manifiestan como una señal de identificación: participan de la identidad del personaje que, cuando las exhibe, les da vida. "El cuerpo marcado, es solamente un cuerpo con historia. Con una historia que cuenta para el que la quiera leer, para el que la pueda entender" (Olivares, 2001)

Lo dice Guillaume Désanges en: "una historia de la performance en veinte minutos":

...Igual que el grito es el lenguaje primario, la cicatriz es la escritura inicial.

La cicatriz es, desde el punto de vista artístico, un elemento de potente carga lírica. Estas incisiones quedan en la memoria, pero también sobre la piel. Así como la herida es eventual y acaba cerrándose, la cicatriz se prolonga en nuestra piel de una forma eterna, hasta la muerte. Todo parece que nos conduce ahora a un cuerpo más "real"; un cuerpo sufriente, frágil, mortal y mutilado.

La mutilación vista desde distintas perspectivas.

*...amputar, capar, castrar, descabalar, despedazar, estropear, herir, inutilizar, lisiar,,
mancar, seccionar, truncar, tullir.
Mutilar el cuerpo para aliviar el alma...*

Podemos hablar de la mutilación física, de la mutilación como concepto o idea, de una mutilación – castración, intelectual, sexual, (por motivos religiosos y estéticos) de libertad o física que se le hace a nuestro cuerpo; también existe la automutilación y la mutilación que puede generar placer sexual y excitación y convertirse en una filia, (Acrotomophilia o Amelotaxis). Hablando de una mutilación conceptual podemos citar la migración vista como un cuerpo mutilado conceptualmente entre dos países.

El performance como mayor representante del cuerpo mutilado contemporáneo.

Artistas como Vito Acconci, Chis Burden, Gina Pane y el equipo Ulay/Abramovic se sirvieron de la mutilación corporal masoquista para revelar de forma simbólica la estructura de los pactos que realizamos cuando se intenta llegar a un acuerdo con una conciencia indeterminada e inquietante de nuestros cuerpos. La violencia de Rudolf Schwarzkogler, en su performance sobre la castración, es sin embargo falsa, al igual que las mayorías de las obras sangrientas de los accionistas. En performances y videos realizados desde la década de 1970 hasta nuestros días, Paul McCarthy aparece con un cuerpo dolorido "ensangrentado" cubierto de Ketchup.

En el performance de Pane "escalade non - anesthesiée" del año de 1971, parece hundir la carne del yo dentro de la carne del mundo; Pane sube y baja de una estructura metálica cuyos peldaños están recubiertos de salientes afiladas como navajas, sus performances representan la agonía corporal sublimada por el discurso formalista del movimiento moderno, al escalar. Pone a prueba los límites del yo y crea, según la artista, una inscripción crítica del cuerpo, este performance se realizó sola en su estudio y el registro fue por medio de fotografías.

Por definición, el performance del cuerpo del artista como obra de arte crea ese cuerpo/ yo como un medio para la comunicación pública. Algunos artistas, sobre todo mujeres y personas de color u homosexuales han tendido a ser más personales, e incluso más confesionales, que el resto.

Mike Parr, en el performance "Cathartic action: social gestus no. 5" de 1977. Creyendo padecer una especie de "autismo social" provocado por la relación con su padre y su discapacidad física (tiene el brazo izquierdo amputado por debajo del codo). Parr llevo a cabo un performance para la X bienal de París (1977) "sobre la forma en que mi discapacidad (...) ha estructurado la relación con mi padre y como esta estructura ha emergido en mi relación con mi mujer y mi hija. Puse de nuevo una cinta que se grabo por casualidad durante una conversación que mantuve con mi padre sobre mi infancia una fría noche de montaña. La conversación tomo un cariz muy tenso, estuvo colmada de reproches, y al final los dos acabamos llorando.

Escuchando de nuevo esta cinta me corte el brazo (llevaba una prótesis que destroce con un hacha), fue sencillo, catártico, pero también escenificaba un problema tan antiguo como las generaciones" (Mike Parr).

Bob Flanagan, en su performance "Auto – Erotic SM" del año 1989, Aquejado de fibrosis quística, se inició en el mundo del arte para explorar y expresar sus deseos sexuales masoquistas como para hacer frente a su dolor físico. Sus performances presentan su cuerpo enfermo y doliente como objeto y sujeto, pero también entregado al yo subjetivo, que trataba su dolencia con sentido del humor, para sentir con esto menos dolor y menos sufrimiento. Además de ponerlas en práctica, hablaba sin tapujos de las prácticas sadomasoquistas, que le aliviaban el dolor físico. Junto a su pareja, Sheree Rose, empezó a hacer públicos sus rituales sexuales privados. La performance auto – erotic SM empezaba con una serie de diapositivas sangrientas sobre la enfermedad de Flanagan, seguía con una pareja que representaba varios actos sadomasoquistas muy estilizados y concluía con Flanagan clavándose el miembro a una tabla de madera.

Chris Burden, en "Trans – Fixed" de 1974, Burden aparecía echado en la parte exterior de un coche azul, con el cuerpo apoyado en el parabrisas posterior, los brazos extendidos sobre el techo y las palmas de las manos atravesadas con clavos. El coche salió del pequeño garaje a la calle, con el motor encendido durante 2 minutos, "gritando" para el artista, y finalmente regreso al garaje. Burden hizo un juego de palabras sobre la experiencia religiosa – espiritual, en respuesta a las profundas resonancias emocionales de la palabra "clavado" mediante una representación física en directo de un suplicio real en forma de crucifixión. En un contexto casi religioso, Burden se presentaba como un mártir moderno del consumismo contemporáneo representado como los coches de la creciente cultura de autopistas de California.

Vito Acconci, con su performance "trademarks", de 1970. Acconci describió este performance como un intento de reclamar su cuerpo como propio. El sistema cerrado de gestos auto reflexivos que presento en este performance expresa un mensaje sencillo y directo: el artista se define por su obra, su acción sobre otros cuerpos del mundo. Aquí, el cuerpo del artista y su actividad artística son una misma cosa. Al

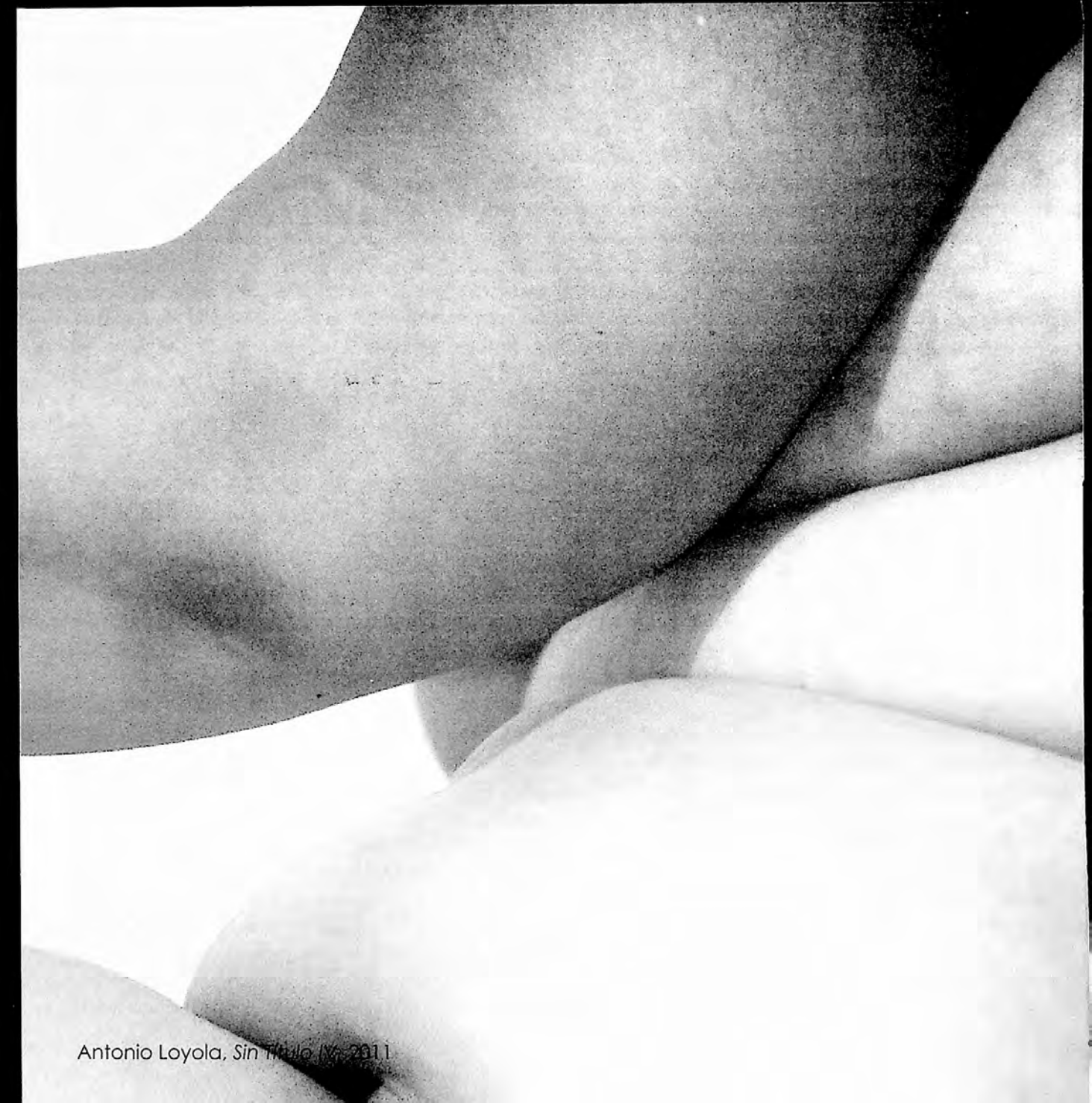
marcar con los dientes su piel con signos de identidad Acconci, que había sido poeta, potencia la posibilidad dual de la boca, tanto como fuente del lenguaje hablado (cultura, interacción) como agente de consumo.

Otro artista del performance, Chris Burner, con "shoot", del año 1971. En su performance más conocida. A Burden lo hería un amigo en el brazo al dispararle con un rifle calibre 22 desde una distancia una distancia de 45 metros. Según el artista, todos los presentes en la galería estaban implicados en este acto de violencia auto infringida porque no llegaron a intervenir. Más adelante explico que sus experimentos con actividades extremas y peligrosas permitían adquirir un conocimiento que los demás no tienen, una especie de sabiduría, a través de la experiencia directa. Durante una conversación con el conservador de arte Paul Schimmel, Burden pregunta: "¿Cómo puedes saber qué es lo que se siente cuando te disparan si nunca te han disparado"?, esto supuso un contraste sorprendente con el artificio y la simulación de la industria cinematográfica local (el acto fue en una galería de Hollywood), sustituyendo el atrezzo y la interpretación por la sangre y el dolor.

Marina Abramovic con su performance "Rhythm 0" de 1974, En una performance nocturna en la que exploraba la dinámica de la agresión pasiva, Abramovic aparecía junto a una mesa y se ofrecía a los espectadores, que podían hacer lo que quisieran con una serie de objetos y su cuerpo. En la pared había un texto que rezaba: "En esta mesa hay setenta y dos utensilios que pueden usarse sobre mí como se quiera, yo soy el objeto". Entre dichos objetos se encontraban una pistola, una bala, una sierra, un hacha, un tenedor, un peine un látigo, un pinta labios, una botella de perfume, pintura, cuchillos, cerillas, una pluma, una rosa, una vela, agua, cadenas, clavos, agujas, tijeras, miel, tiritas, azufre y aceite de oliva. Al final de su performance los espectadores le habían rasgado las ropas con cuchillas, le habían cortado, pintado, limpiado, decorado, coronado con espinos y encañonado con el arma cargada. Transcurridas seis horas, algunos espectadores, consternados, pusieron fin a la performance. Abramovic describió esta obra como la conclusión de la investigación de su propio cuerpo.

Bibliografía

- ACCONCI, Vito. (2009): En torno a la acción. en Fin del arte. Teorías. Conceptos. Testimonios, España. Ed. Barcelona.
- ALCÁZAR, J., FUENTES, F. (2005): Performance y Arte acción en América latina, México. Citru, Ediciones sin nombre.
- BATAILLE, George, (1986): Eroticism, Death & Sensuality, San Francisco, Lights Books.
- CORTÉS, J.M.,(1996): Les blessures symboliques. Paris, Gallimard.
- DUCHAMP, Marcel, (1975): El proceso creativo; en Escritos. Duchamp du Signe, Gili Gaya, España. Ed. Barcelona.
- ECO, Umberto, (2007): Historia de la fealdad, México, Debolsillo.
- Performance (2006): Revista Exit no. 42, Madrid.
- Escritos sobre la piel, (2001): Revista Exit no. 2, Madrid
- FAVAZZA, Armando, (1996): Bodies Under Siege: Self-Mutilation and Body Modification in Culture and Psychiatry, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- GIRARD, René, (1972): Violence and the Sacred, Estados Unidos, The Johns Hopkins University Press.
- GUASCH, Ana María, (1996) : El cuerpo mutilado: la angustia de la muerte en el arte. Valencia, Conselleria de Cultura.
- JONES, Amelia, (2011): El cuerpo del artista, USA, Phaidon.
- NANCY, Jean-Luc, (2003): Corpus, Madrid, Arena Libros.



Antonio Loyola, Sin Título IV, 2011

Escuchar el cuerpo

Memoria de Ana Cristina Medellín Gómez
Lic. Lucero del Pilar Miranda Diego

El cuerpo te habla, aunque no lo escuches. La mayoría de las veces habla cuando algo le incomoda, le duele o porque las emociones no le caben, es decir, las desestima y reprime, en este sentido casi nadie es capaz de habitar su cuerpo a plenitud, por lo que queda un cuerpo vacío, una materia que sirve como vehículo para transitar por un mundo efímero y se acostumbra a sobrevivir "(...) la cancelación de la represión no sobreviene hasta que la representación consciente, tras vencer las resistencias, entra en conexión con la huella mnémica inconsciente. Sólo cuando ésta última es hecha consciente se consigue el éxito" (Freud, 1915-1986: 143); así se permite abandonar el hecho de sobrevivir para aprender a vivir con todo y las vicisitudes que ello conlleva.

Los seres humanos rara vez ponemos atención en nuestros pensamientos y su relación con el cuerpo, por consiguiente, nuestra tendencia es utilizar el cuerpo como herramienta transformadora del estado de ánimo, porque cuerpo y mente interactúan entre sí, es decir, toda acción lleva implícita un proceso de pensamiento, todo pensamiento lleva implícita una actitud y toda actitud refleja una emoción, por esto hay quienes afirman que el hombre no es otra cosa que lo que él mismo hace de sí, con lo observamos que "(...) el hombre se ha mostrado incapaz de renunciar a la satisfacción de que gozó una vez. No quiere privarse de la perfección narcisista de su infancia, y sino pudo mantenerla por estorbárselo las admoniciones que recibió en la época de su desarrollo y por el despertar de su juicio propio (...)" (Freud, 1915-1986: 91)

utiliza su cuerpo como ente, lo desprende de sus emociones, sin embargo este fenómeno es complicado ya que en su teoría de las emociones, Charles Darwin apunta que el origen de éstas hay que rastrearlo en gestos y actitudes más primitivas; por ejemplo, el gesto de amenaza en los mamíferos, incluida la especie humana, se acompaña muchas veces de enseñar los dientes, un gesto originario del acto de comer, en el que también se separan los labios ampliamente, para morder el alimento. Es como si el gesto indicase al observador que el observado le avisa que podría comérselo, morderlo al menos. Del mismo modo, la sonrisa tiene su origen, al parecer, en gestos de sumisión, fácilmente observables en el zoológico, en numerosas especies de primates. Para Darwin, la expresión de la emoción es indicativa del estado interno de un sujeto, ya sea el observador un miembro de su especie o de otra con la que interactúa (cazador o presa). Y esto es así porque el estado emocional aparece en situaciones conflictivas, las que el individuo no puede controlar fácilmente de modo consciente, con esto tiende a proyectar "(...) frente a sí como su ideal el sustituto del narcisismo perdido de su infancia, en la que él fue su propio ideal". (Freud, 1915-1986.: 91).

A pesar de que las emociones son innatas, solo se pone atención en ellas cuando estas se salen de control, y entonces se genera la idea de que mostrar las emociones es algo negativo, y si a esto contextualizamos que hoy por hoy, el ritmo de vida es marcado por un ritmo acelerado donde ya no hay tiempo para nada, el lazo social se reduce, se ve modificado, las relaciones interpersonales son cada vez menores "el tiempo vale oro" y se reduce el "tiempo invertido" en convivir cara a cara.

Las relaciones interpersonales sirven para comunicar el estado interno de un sujeto a otro, en la cotidianidad la postura que el observado adquiere de forma involuntaria se refleja en su manera de moverse y en su estado de ánimo. En esa relación cuerpo-emoción se identifican una serie de posturas corporales asociadas a las cuatro emociones básicas: miedo, ira, alegría y tristeza.

La alegría se relaciona con la diversión, euforia, gratificación y contento; da una sensación de bienestar y seguridad. Corporalmente se le identifica con una dinámica de acelerada a media, sonrisa y brillo en los ojos, columna vertebral erguida y un tono de

La tristeza es la emoción opuesta a la alegría, se asocia con: pena, soledad, pesimismo, falta de bienestar e incluso con la enfermedad. Corporalmente se le identifica con una dinámica de lenta a inmóvil, llanto o lagrimeo, vista pérdida y baja; la columna vertebral presionada a curvada hacia adentro (sifosis) y un tono de voz de bajo a extremadamente bajo.

La ira se relaciona con estados de rabia, enojo, resentimiento, furia e irritabilidad; corporalmente se le identifica con una dinámica de moderada a acelerada pero que se combina con contención o explosión de movimientos no del todo organizados, tensión en los ojos y mandíbulas, espalda recta con el torso desplazado hacia delante y un tono de voz de moderado a extremadamente alto.

El miedo es la emoción opuesta a la ira se le asocia con la anticipación de una amenaza o peligro que produce ansiedad, incertidumbre e inseguridad; corporalmente se le identifica con dinámicas opuestas: por un lado la inamovilidad o retraerse caminando hacia atrás y por el otro lado, el movimiento acelerado como la carrera identificada con la huida. Se dan opuestos también en la mirada de tensión frontal a sumisión lateral. El cuerpo contraído y girado fuera del eje de la vertical.

Con esto observamos que "si el objeto-deseo es investido vastamente, y así es investido por vía alucinatoria, este signo de descarga o de realidad produce lo mismo que a raíz de una percepción exterior" (Freud, 1895/1986. P. 371); es decir, el exterior nos refleja un estado de ánimo, el cuál proyectamos y nos identificamos con él, haciéndolo un modo de vida.

Por consiguiente, entender ciertos componentes posturales relacionados con la percepción del espectador a determinadas emociones le permite al artista escénico poner en práctica las posturas que van a ser identificadas en escena con determinadas actitudes en las cuales la acción del personaje se enriquece con un componente emocional;

(...) escultores y pintores siempre tuvieron conciencia de cuánto puede lograrse con un gesto o una pose especial; y la mímica es esencial en la carrera de un actor. El novelista que describe la forma, en que el protagonista [aplastó con rabia el cigarrillo] o [se rascó la nariz pensativamente] está penetrando el terreno de la comunicación no-verbal (...) (Davis, 1997: 62).

El actor comunica el texto por medio de la voz y comunica simultáneamente a través de sus posturas y movimientos.

Las emociones, así como la expresión de las mismas, son innatas, aunque se admite la posibilidad de que los factores de aprendizaje puedan ejercer algún tipo de influencia sobre la expresión. Precisamente, esta posible influencia de los factores de aprendizaje permite que las emociones evolucionen a través del tiempo para incrementar la probabilidad de que el sujeto y la especie se adapten a las características cambiantes del ambiente externo. (Palmero, 1997: 2)

De esta manera observamos como "un individuo total retiene su libido en el interior del yo y no desembolsa nada de ella en inversiones de objeto" (Freud, 1920-1986: 371), es decir, en las artes escénicas el lenguaje corporal y los procesos que intervienen en la expresión corporal se vuelven fundamentales en la formación académica del futuro intérprete escénico y serán una excelente herramienta de trabajo para los profesionales de dichas artes, por ello en diversas metodologías se busca que el actor o bailarín esté atento a escuchar su cuerpo y a la relación que las posturas y procesos de pensamiento tendrán con sus emociones, en la búsqueda de controlarlas y poderlas manipular a voluntad para fomentar el control técnico de la expresión de las diferentes emociones adecuadas a los requerimientos específicos del maestro o director.

Así mismo, los seres humanos comunicamos de forma no verbal una serie de datos que son percibidos por quien nos observa; en la enseñanza de la interpretación en las artes escénicas, se identifica como problema el hecho de que el artista escénico mezcle las emociones de su persona con las del personaje que interpreta, que está relacionado directamente con "(...) la más temprana exteriorización de una ligazón afectiva con otra persona" (Freud, 1921-1986: 99), por ello se busca controlar, lo que de manera involuntaria se comunica al espectador, esto se logra al alterar la postura corporal asociando esta a una determinada emoción, de esa manera, el observador identifica lo que el intérprete quiere comunicar, lo difícil es lograr esto sin caer en el cliché o en el estereotipo, para lo cual se propone trabajar desde la teoría y la práctica de actividades y lecturas asociadas a los siguientes temas: alineación corporal,

reconocimiento y conciencia del propio cuerpo, comunicación sin palabras, las emociones se expresan en el cuerpo, emoción como generadora de movimiento, movimiento como generador de emoción, la resistencia como punto climático, la resistencia como forma elemental en todo movimiento, la necesidad de transmisión de un mensaje, el cuerpo como forma de comunicación, el espectador como receptor de emociones, etc.

Conclusión

La expresión de la emoción es indicativa del estado interno del sujeto, pero depende de la apreciación del observador o de la propia percepción. Los seres humanos disponen del mecanismo de la emoción para orientarse en cada situación, buscando aquellas situaciones que son favorables a su supervivencia sobre todo en términos de una aceptación social, produciendo emociones positivas y alejándose de emociones negativas o de personas que producen dichas emociones.

El estado emocional aparece en múltiples situaciones, esto nos conduce a entrar en acción, siendo más frecuente en los niños y no tanto en los adultos, quienes "civilizadamente" aprenden a separar la emoción de la acción, sin embargo cuando la emoción aparece como respuesta explosiva en situaciones de conflicto, el individuo no la puede controlar, por lo menos no de forma inmediata. La interpretación del actor deberá ser entonces una manifestación consciente y coordinada de las acciones que reflejan las situaciones que desembocan en emociones, por un lado; y por el otro, debe saber diferenciar entre su vida y la vida del personaje, de tal manera que pueda controlar las emociones, las canalice y las proyecte hacia el público cuando éste representando un papel; lo cual le permite no introyectar las emociones, cuando de su vida se trata, ni se adjudique la vida de sus personajes como propia.

Bibliografía

BARTENIEF, Inrgrad, (1982): El cuerpo comunicador. España, Paidós.
Darwin, Charles, (2007): El origen del hombre. México, Época.

DAMASIO, Antonio R. (1995): El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano, Barcelona, Crítica.

DAVIS, Flora, (1997): El lenguaje de los gestos. España, Alianza.

DELVAL, Juan, (2008): El desarrollo humano. Madrid, Siglo XXI.

FREUD, Sigmund, (1915/1986): La Represión. Obras Completas. T. XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

_____, (1914/1986): Introducción al Narcisismo. Obras Completas. T. XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

_____, (1920/1986): Más allá del principio de placer. Obras Completas. T. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

_____, (1921/1986): Psicología de las masas y análisis del yo. Obras Completas. T. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu editores.

_____, (1895/1986): Proyecto de Psicología para neurólogos. Obras Completas. T. I. Buenos Aires: Amorrortu editores.

KNAPP, Mark L., (2005): La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno. Barcelona, Paidós.

PALMERO, Francesc (1997): Motivación y emoción. Dpto. Psicología Básica, España, Universidad Jaume I de Castellón.

STRONGMAN, K.T., (1978): The Psychology of Emotion. Chichester: John Wiley and Sons.



EL CUERPO DESCIFRADO
CONVOCA a SU



I Diplomado en Estudios del Cuerpo

Inicio: Febrero 2014

Sesiones: Sábados de 9 a 14 hrs.

Ciudad de México

Informes e inscripciones:

<http://congreso.cuerpodescifrado>

diplomado@cuerpodescifrado.com



Antonio Loyola, *Sin Título V*, 2011

El cuerpo exige, transige, perdona, permuta...pero no olvida, no olvida los patrones cotidianos que usamos con él ni el cómo lo usamos. Aunque yo no soy sólo mi cuerpo, no soy sólo carne y huesos que delimitan el espacio, que se aposentan en él. Mi cuerpo es latido, fuerza, sensación, volumen, respiración, hallazgo, encuentros, es acción y reacción....aunque salgo al encuentro con el mundo y me ven, me observan, me juzgan por mi apariencia, los veo, observo y juzgo por su apariencia, no sólo es eso sino que me puedo enamorar y desenamorar tomando como base el cuerpo, el físico...cruel realidad la de estar atados a un cuerpo en un mundo de apariencia.

El cuerpo también soy yo manifestándome, riendo, llorando, quejándome, abrazando, alzando la mano, haciendo un gesto que a lo mejor en mí es inconsciente, imprevisto, aunque para el que lo observa sea un gesto que contiene seguramente un por qué y un para qué, ya que la implicación no es sólo corporal, es integral, responde a sensaciones, emociones y pensamientos que se vuelven una manifestación en el cuerpo.

Mi cuerpo encarnado yo lo habito, YO lo puedo habitar, no tiene por qué habitarME, dominarME, puedo ser consciente de lo que quiero expresar...por lo menos en el acto escénico, y es que de pronto tomé una decisión que me produjo un cambio radical, no sólo en la mente, en el objetivo de vida, sino también en la manifestación corporal. Entrar en el mundo de la escena resig-nifica y codifica, envuelve en nuevos parámetros, educa, entrena, se toma conciencia de aspectos que antes no pasaban por la cabeza, mucho menos por el cuerpo; de pronto, en el aprendizaje teatral se me externa la importancia de romper el ego y confrontarme; me dicen: "tienes poca flexibilidad, tu gesto no es preciso, estás desalineada, ¿dónde está tu trabajo de caracterización?, bien, vas bien". ¿Cómo resolverlo, cómo obtener la libertad de realizar movimientos, gestos, acciones diferentes a mis limitados patrones comunes?, ¿cómo salirme del marco en el que habito y obtener la ansiada conciencia corporal en el que yo pueda controlar mi cuerpo y lo que hago en escena?, ¿hay solución? La hay, en su gran mayoría depende de qué y dónde

dónde se quiere buscar, qué tendencia, en qué método o técnica escénica sumergirse, qué estética plantear y con qué finalidad.

Busco, no hallo...de pronto encuentro, llega a mí o yo llego a este método, eso ya no importa, sucede, eso es lo ineludible; es el Método de las Acciones Físicas dentro del Sistema que propone Stanislavski, el cual tiene como base el retorno permanente al estudio de la naturaleza humana. Aunque Stanislavski no quiso codificarlo como suyo, sino como el sistema de la naturaleza del arte creador. Este permite acceder a las emociones tanto en la creación de un rol como en la reanimación de algo creado. Se basa en las leyes de la naturaleza. El propósito del Sistema es:

Destruir las distorsiones, al parecer inevitables, y dirigir el trabajo de nuestra naturaleza interna por el buen camino que se abre gracias al trabajo tenaz y gracias a una práctica y un hábito adecuados. Este 'Sistema' debe restaurar las leyes naturales que han sido dislocadas por la circunstancia de que un actor tiene que trabajar en público; el 'sistema' debería situarle de nuevo en el estado creador de un ser humano normal (Stanislavski, 1988: 331).

Aparece frente a mí una nueva posibilidad, es como un pasillo lleno de puertas que antes no vislumbraba y cada puerta es una posibilidad que tiene mi cuerpo de explorar nuevos aspectos, cada puerta es clara, precisa, y al mismo tiempo están unidas por un solo pasillo: la conexión con un Método.

No sé si es el Método que todo artista necesita, lo que sí sé es que es en lo que creo pues me hace exigirme, descubrir, superarme, crear una lógica orgánica y paralela: la escénica. Me invita a esforzarme en pro del cambio de mi cuerpo-mente-sensación, un entrenamiento psicofísico que inevitablemente repercute en lo emocional. Me da la posibilidad de conocerme, entrar en contacto más directo y sincero conmigo, conocer mis límites -sobre el alcance de los movimientos físicos al acorazar y/o entesar la musculatura, pues esto también limita la capacidad mental acorazándola con temores, conflictos intelectuales y creencias contractivas-, y el coraje que necesito para superarlos. Este Método es un medio, un vehículo mediante el cual se aprende a

explorarse y desarrollarse.

Al permitirme experimentar con una apertura cuerpo-mente receptiva, me conecto más conmigo y con los demás; al grupo escénico que se entrena en este Método, le permite verse desde una diversidad de ángulos y perspectivas, con más creatividad. Hay que recordar que el origen de nuestros conflictos y de nuestros límites reside en nosotros mismos, por ello es importante romper patrones. La práctica rinde frutos y otorga un mayor conocimiento de uno, un desarrollo del comportamiento humano en la escena. Se convierte en un proceso que conecta, que trasciende barreras personales en el espacio y el tiempo. Se prepara (esto es, se lleva a cabo dicho proceso) y se realiza (se culmina en una puesta en escena). Lo anteriormente descrito contiene esta forma de aprender, se le podría decir que es considerada holística porque contempla al hombre como un ser integral, sin fragmentar cuerpo, mente, sensación y emoción. Se puede volver, entonces, un proceso vital de interacción renovadora y transformadora, en la que la participación de todo el ser es necesaria. Para ello es fundamental tomar en cuenta los aspectos psicofisiológicos del aprendizaje, esto es, la formación del actor, el entrenamiento constante y la preparación escénica; las características del Método de las Acciones Físicas son:

El Cuerpo y Mente del actor influyen uno en el otro de manera directa, por ello es importante alcanzar la armonía entre ambos; para lograrlo y dominarlo se requiere: 1. Practicar la sensibilidad del cuerpo ante impulsos creadores de la propia mente, 2. Constante conocimiento y experimentación al asumir objetivamente conductas y maneras de pensar de personas de otros tiempos, 3. Obediencia y dominio de cuerpo y mente; lo anterior se logra con la práctica, para ello propone ejercicios en los que se lleva a cabo la extensión y contracción del cuerpo, el centro de energía emergiendo del pecho, el moldeado corporal creando contornos definidos, la fluidez del mismo como si flotara, la sensación de volar, la irradiación, la evocación de lo anterior, el sentido de la verdadera belleza dentro de las acciones y la evocación aislada de los hechos completos (con principio, desarrollo y fin) realizados durante el día. No hay que olvidar los 4 elementos creativos necesarios en una obra de arte: gracilidad, forma, belleza e integridad, pues el cuerpo es un instrumento que debe adquirir estas cuatro cualidades.

Sobre **la imaginación**, Stanislavski piensa que la capacidad de visualizar imágenes desconocidas se logra con la imaginación creadora. Se puede, primero, visualizar, después interpretar lo imaginado, pasando de un estado pasivo de la mente a un estado creador del mismo. Es necesario contemplar y, al mismo tiempo, jugar con estas imágenes, preguntarles para cambiarlas, completarlas para ver la vida interior de lo creado. Los sentimientos emergen con facilidad si se les construye alrededor una fisicalidad, psicología y sociología del personaje y su circunstancia. La imaginación creadora es esencial para que el actor exprese su propia interpretación del personaje. La atmósfera es el sentimiento anímico de toda obra. El ser humano ejecuta tres funciones: pensamientos, comportamientos e impulsos voluntarios, es necesario tomarlos en cuenta para que la actuación no se vea mecánica. Los sentimientos son producidos por acciones y estímulos físicos y vocales, no evocados, por ello no hay que preguntarse qué sentir sino qué hacer. Cuando a la misma acción se le cambia el matiz psicológico, se vuelve una acción psicofísica. "La acción es el recipiente al que los sentimientos artísticos van a desembocar; es una especie de punto magnético que atrae sentimientos y emociones conjuntándolos con cualquier expresión que haya escogido para su movimiento" (Chejov, 1952: 149). Más que sentir algo es llevar a cabo un movimiento con determinada expresión.

Sobre la **Gesticulación Psicológica**: Los sentimientos se pueden atraer a través de ciertas acciones y estímulos físicos. Los deseos y anhelos se entremezclan, a su vez, con los sentimientos y todo ello puede ser manejado a través de la voluntad. Para ejemplificar lo expresado, se establecen una serie de figuras-base que describen la actitud y carácter de diferentes personajes, estas figuras disponen la creación de gesticulaciones psicológicas (GS), cuyo objetivo va a ser avivar y moldear la vida interior del personaje, con propósitos y anhelos. Para ello, es conveniente que en la creación de un personaje se pregunte cuál puede ser el principal deseo del personaje y con la respuesta, comenzar la construcción de la GS, ella va a ayudar a verificar si está en lo cierto con respecto al deseo principal del personaje. Lo anterior ayuda a trabajar de manera más adecuada y certera, sencilla y artísticamente al mismo tiempo. Esto puede ser usado para un personaje completo o para una escena determinada. Existen dos clases de gesticulaciones, una es la

habitual y la otra es la gesticulación-arquetipo: modelo para todos los posibles gestos de igual clase. La GS actoral debe ser fuerte como para excitar y potenciar la voluntad, aunque sin tensión muscular, a su vez, debe ser simple pues describe la psicología de un personaje al reducirla en su esencia.

Acerca del **Personaje y su Caracterización** propone como proceso corto y ameno encontrar un cuerpo imaginario para el personaje planteado, los rasgos característicos del personaje deben ser sutiles y definidos, sin olvidar que se parte del cuerpo de uno mismo. Cuando esto se ejercita, se estimulan voluntad, sentimientos y movimientos del actor hacia el personaje. Es esencial permitir que todo el cuerpo esté involucrado para que el efecto se vea reforzado y adquiera nuevos matices, es conveniente cambiar el centro de energía del pecho hacia otra área, así como su tamaño, estimular el centro para conseguir la sensación deseada. El centro imaginario como tal puede ser desarrollado para el personaje en su totalidad o para una escena en particular. Resumiendo, dos rasgos fundamentales para la creación de un personaje son el cuerpo imaginario y el centro.

Sobre la **Individualidad Creativa** explica que con la aparición de un nuevo yo (que es el personaje) se siente un poder que impregna todo el ser del actor, se producen cambios a nivel mental y corporal, cuando se da una identificación entre actor y personaje el "yo creativo" provoca un cambio en el "yo habitual". Este cumple la misión de la lógica del sentido común a la lógica en el escenario; por ende, este trabajo colaborativo entre los dos yo permite que se pueda llevar a cabo la representación. En el yo creativo, los sentimientos han sido purificados y transformados con acciones y estímulos ficticios, son irreales en el sentido de que no son habituales y son compasivos. Una función más de la individualidad es su ubicuidad: la capacidad de situarse en el lado del escenario, y en cierto grado, en el lado del espectador, para no perder el sentido de las reacciones del público. "Si se comprende y aplica apropiadamente, el método de las acciones físicas llegará a convertirse en una parte del actor" (Ibíd.: 179).

Acerca de cómo **posesionarse del papel**: 1) imaginando a su personaje en diferentes situaciones, captando su vida exterior e interior; para ello es conveniente preguntarle al personaje e ir creando paulatinamente sus expresiones y movimientos. 2) trabajando con base en las atmósferas, imaginando una atmósfera específica y reaccionando conforme a ella, haciendo conciencia de los matices y detalles que surgen en este proceso. 3) Definiendo las calidades expresivas más características del personaje para llevarlas a acciones y estímulos físicos concretos, permitiendo que se den sensaciones específicas. 4) a través de la GS, una vez que se ha encontrado la adecuada para el personaje, es conveniente utilizarla todo el tiempo que dure el papel, a esto se le agrega el sentido del ritmo y la interrelación que se va estableciendo con los demás personajes. 5) a través del manejo del cuerpo imaginario y el centro, primero por separado y después combinados. 6) recurriendo a las leyes de composición dramática: dividiendo la obra en unidades, tomando en cuenta el superobjetivo y los objetivos complementarios del personaje que sirven de soporte del primero, todo lo anterior guiado por "querer" o "desear" un verbo en específico.

Con este Método vemos lo que creemos, y creamos partiendo de lo que creemos. Bienvenidos al don de la naturaleza consciente para llegar al subconsciente, o como se dice en el ámbito teatral, para llegar a la tan ansiada inspiración. Este es un proceso de crecimiento y desarrollo sin fin donde entran en acción las fuerzas interiores de los diferentes aspectos del yo (cuerpo, mente, sensación, emoción). La dedicación al crecimiento requiere la dedicación al cuerpo que inevitablemente invita a trabajar con la personalidad propia de cada quien y sus defensas de ego, con la armadura muscular que funciona como monitor y control sobre la capa emocional de la personalidad, pues toda tensión muscular crónica representa una tensión continuada sobre el cuerpo. Una tensión constante ejerce un efecto destructor sobre el cuerpo...el conocimiento de esto, lo obtenemos con la maduración propia del Método, también el ir rompiendo con ciertas capas defensivas, mismas que se van elaborando en el transcurso de la vida: la capa del ego (negación, proyección, reproche, desconfianza, racionalización), la capa muscular (tensiones musculares crónicas que apoyan y justifican las defensas del ego y protegen al individuo contra la capa interior de los sentimientos reprimidos) y la capa emocional de sentimiento.

Stanislavski, en su ansiada búsqueda por llegar al subconsciente en el acto escénico -aunque sin forzar el proceso-, entendió y desarrolló con el Método de las Acciones físicas que la conciencia de la cabeza no tiene conexión directa con el subconsciente pero la del cuerpo sí:

Aferraos a las acciones físicas. Ellas conceden libertad a la naturaleza creadora y preservan al sentimiento de toda coerción. La nueva peculiaridad de este método reside en que ayuda a extraer del alma del actor su propio material interior y vivo, análogo al del personaje. Ese proceso lo realiza nuestra naturaleza de manera completamente normal, natural y en su mayor parte subconscientemente. La nueva y feliz característica de este método consiste también en que evoca, a través de la "vida del cuerpo humano", la "vida del espíritu humano" el papel. Obliga al artista a sentir vivencias análogas a las del personaje interpretado. Gracias a ello, el creador, a través de las propias sensaciones, va conociendo la psicología del personaje (Stanislavski, 1936-1937: 333-334).

En el acto escénico existe un principio básico y es la inevitable dualidad y al mismo tiempo, unidad del ser humano en cuerpo, mente, sensación y emoción y, a su vez, estos aspectos manejados también en el personaje en una circunstancia dada en el mundo de la ficción. El ser humano acciona, piensa y siente, vive, aun incluso a veces a pesar de él, en todos los niveles a la vez; lo mismo sucede con el personaje, yo, personaje, soy mi cuerpo y mi palabra.

Es esencial no perder el punto de vista que la espontaneidad es la cualidad esencial de la autoexpresión y esto no puede enseñarlo ningún método. Lo que sí puede enseñar un método es el equilibrio entre el control de la conciencia corporal -mental y la espontaneidad, que es un valor inherente en el ser humano y es necesaria para la creación orgánica. Se desarrollan de manera armónica los conflictos por medio del cuerpo en acción, que implica reacción corporal, percepción de las circunstancias y la atmósfera en sí y darle valor a las palabras que propone el texto. El aquí y ahora escénico se vuelve completo, se mezcla inevitablemente lo objetivo de las circunstancias que se originan en la escena, con lo subjetivo de las emociones. Este método

permite, que desde el análisis, trabaje no sólo el intelecto, la palabra, en un incansable e inagotable trabajo de mesa, no, con este método –el de las acciones físicas- se inicia desde el principio con la aventura de vivir la experiencia a nivel corporal. En su primer método, el de la Memoria de las Emociones, en un análisis de Mesa previo a llevar a cabo la práctica escénica de una obra en particular, se hablaba y vislumbraba lo que iba a ocurrir en un futuro en el escenario, para después, ya en la escena, evocar lo analizado e intentar recordar lo escrutado. En el Método de las Acciones físicas, en cambio, desde el principio el actor se sube al escenario encontrando al personaje en la acción misma, en el aquí y ahora, y después, cuando se ha bajado del el escenario lo analiza, ya no se trabaja desde el futuro o pasado, se procesa desde el presente mismo con la conciencia de la combinación: aprendizaje físico, orgánico y después el análisis. Todo lo anterior, retomado en el actor como una convicción y no como un mandato.

Bibliografía

ASLAN, Odette (1979): El actor en el siglo XX. Barcelona, Ed. Gustavo Gili S.A.

BOLESZAVSKI Richard y Michael Chejov (1998): el arte del actor (Principios técnicos para su formación). Utilizada la segunda parte que escribe Michael Chejov, (1952), "Técnica de actuación", México. Col. Escenología, A. C.

BROZAS Polo, María Paz (2003): La expresión corporal en el teatro europeo del siglo X, España, Ñaque Editorial.

CEBALLOS, Edgar, (Selección y notas) (1999): Principios de dirección escénica, México, Col. Escenología.

CRUCIANI Fabricio (2002): "Aprendizaje: Ejemplos occidentales". Revista de la Asociación de Directores en Escena en España, N° 92. Sep-Octubre, España.

MERLÍN, Bella (2005): Más allá de Stanislavski, Londres, Nick HernBooks.

DYCHTOWALD, Ken (1977): Cuerpo-mente, México, Ed: Lasser Press Mexicana S. A.

LOWEN, Alehander (1993): Bioenergética, México, Edición: Diana.

STANISLAVSKI, Constantin (1977): El trabajo del Actor sobre su papel, Tomo IV, Argentina, Ed. Quetzal -Cita utilizada a explicación realizada entre 1936 y 1937-.

--- (1981): Mi vida en el arte, Tomo I, Argentina, Ed. Quetzal.

--- (1986): Correspondencia, Tomo V, Argentina, Ed. Quetzal.

--- (1987): Un actor se prepara, México, Editorial Diana.

--- (1988): La construcción del personaje, España, Alianza Editorial.

--- (2010): El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia, España, Alba Editorial.

--- (2009): El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación, España, Alba Editorial.

ZAMBRANO, Jazmin (2000): Superaprendizaje transpersonal, México, Edición: Alfaomega, Alfadil Ediciones.



Antonio Loyola, *Sin Título VI*, 2011

Otro uso fotográfico de los sexos como metáforas visuales de contenido ideológico

Miriam Garlo

En ocasiones, el sexo es la gran metáfora con la que se designa un cuerpo. Y a partir del mismo se organizan símbolos y fundamentos que materializan visualmente conflictos religiosos, políticos, jerarquías en las categorías sociales, en referencia al color de la piel, etc. De este modo se mantiene el interés por lo estético intrínseco al proceso creativo, pero, a la vez, se añaden preocupaciones sociológicas, políticas, filosóficas o antropológicas que terminan, finalmente, configurando el factor de *lo ideológico o conceptual*. El presente ensayo se centrará en los diferentes sexos como contenidos o claves desde los que aflora, metafóricamente, el mensaje que a partir de la fotografía se plantea.

Cuando el sexo se organiza como protagonista visual del cuerpo humano, residen en él ciertas cualidades que, desde el pensamiento occidental, deben ser puestas en entredicho. Se trata entonces de cuerpos encarnados que se representan, de forma simultánea, como individuales y colectivos, simbolizados visual y fotográficamente como campo de batalla donde se preserva lo tradicional, se opone resistencia o se buscan alternativas.

A continuación se propone un breve recorrido por algunos de estos dispositivos fotográficos donde, a partir del sexo, el cuerpo en su totalidad queda ideológicamente conceptualizado y contextualizado. Para facilitar la comprensión de esta premisa, se han establecido dos apartados: en primer lugar, se presentan dos imágenes en las que el sexo y cuerpo es símbolo o emblema de un discurso o mensaje antirreligioso; en segundo lugar se analizan dos fotografías donde sobre el sexo y cuerpo en cuestión se vierte material y contenidos ideológicos que giran en torno al color de piel.

El sexo y cuerpo como metáfora ideológica de contenidos antirreligiosos

En estos casos, a partir del cuerpo y su desnudez, que precisamente juega con proponer de manera explícita a los sexos, el cuerpo humano en su totalidad sufre la pertinente codificación de convertirse en metáfora de contenidos antirreligiosos. Por discursos antirreligiosos se entienden aquellas reflexiones que se oponen conscientemente y por parte de la/el artista a los postulados tradicionales del catolicismo. Por tanto, se aborda de modo específico la espinosa relación existente entre éste y el sexo; lo que conlleva el que mediante la confrontación se busque y proponga un vínculo entre religión, sexualidad y arte que estará latente en cualquiera de las imágenes que observemos. Es decir, las interpretaciones artísticas precisamente, rechazan plantear el sexo como foco o aspecto imprescindible de represión, trascendiendo de tal modo a los principios clásicos religiosos en los que los dos poderosos antagonistas -sexualidad y religión- bregan. Antes de entrar de lleno en la cuestión cabe matizar que este ensayo, tan solo abordará la religión cristiana comprendiéndola como la más significativa del territorio occidental y de brutal impacto en los territorios colonizados.

La primera fotografía titulada *Perversión* ha sido producida por la pareja de artistas compuesta por Pilar Albajar y Antonio Altarriba, donde dentro del portfolio *Sexo*, eligen determinados términos/conceptos sobre los que reflexionan y exhalan ciertos contenidos críticos hacia el catolicismo. En *Perversión* encontramos que sobre un fondo negro impoluto y descontextualizado, un cuerpo femenino desnudo yace crucificado, pero, paradójicamente, no existe cruz real alguna; el lugar reservado a ésta ha sido sustituido por un sexo masculino erecto, que obliga al cuerpo femenino a mantenerse bocabajo. Además, tomando en cuenta el título de la obra, conviene precisar que "pervertir" significa invertir, voltear, volcar o dar la vuelta; y que también de ahí emana el término protagonista que bautiza a la fotografía, y que ha sido muy estudiado a lo largo de la historia, en sus intentos por acotarlo y demarcarlo en función de los intereses sociales, políticos o económicos del momento en que se revisaba. En la actualidad, desde la perspectiva de la siquiatria, se ha acordado que distingue una

actitud o conjunto de fantasías y prácticas relacionadas con el sexo que no concuerdan con lo que la sociedad entiende por *normalidad* (1) , concepto que, de nuevo, también está sujeto a idénticas premisas sociales, políticas y económicas.

De este modo, *Perversión* (2) plantea un juego simbólico conceptual en tanto que toma al sexo masculino para metaforizarlo en cruz, elemento u objeto que, como arquitectura y soporte sostiene invertidamente y según la pareja artista, de forma perversa, al cuerpo femenino; incapacitándola al mismo tiempo para ejercer movimiento o acción alguna. Asimismo, a partir de la disposición o colocación de los elementos y/o conceptos sobre los que se versa, esta fotografía también plantea el estrecho vínculo entre ambos cuerpos y sexos, en tanto que declara que el disfrute de uno supone el sacrificio del otro, dado que se establece una relación vertical entre ambos. Es decir, se plantea una metáfora del catolicismo como si de un reloj de arena se tratase, lo que manifiesta que bajo el mismo, y en las relaciones sexuales y humanas, para que una esencia y existencia acceda al disfrute de legitimidad y vigencia, la otra deberá ser oprimida, reprimida y custodiada.

La siguiente fotografía titulada *Pasión* (3), y producida por Alfonso Alonso, también sugiere la cruz como estructura arquitectónica que compone la imagen; al tiempo que los cuerpos y sexos que aparecen actúan de muy diferente manera.

En este caso, el centro de la cruz queda reservado para el cuerpo y sexo masculino que sostenido, soportado y atendido por tres sexos y cuerpos femeninos, colabora en conjunto para sugerir, junto con el título de la obra, que la verdadera pasión de este Jesucristo subversivo es la estrecha relación carnal del protagonista con los cuerpos y sexos femeninos con los que cohabita.

En este caso, la cruz vuelve a representarse como elemento arquitectónico pero a diferencia del anterior, no supone presión o daño, sino que sugiere doblemente ser la causa de la ascensión del protagonista. Por un lado porque un sexo y cuerpo masculino crucificado, evoca valores de ánimo sumamente venerable; y, por otro, porque

(1) La cursiva quiere explicitar la evidente transcendentalidad del concepto, ya que dependiendo del momentos histórico los parámetros para determinar a ésta varían constantemente.

(2) Ver fotografía en: <http://www.altarribalbajar.com/sexo.htm>

(3) Ver fotografía en: <http://www.interruptus.org/interruptus07/index.htm>

son los sexos y cuerpos femeninos los que mientras lo soportan, le infringen las heridas carnales a las que el título subversivamente se refería.

A modo de conclusión respecto al análisis de las dos fotografías anteriores, vemos que un sexo y cuerpo ha sido metaforizado en cruz y el otro en sujeto, y en ambas -ya sea por la posición y estado, en el primer caso, o por el título de la obra en el segundo- el cuerpo y sexo femenino ha quedado exento de protagonismo activo, a diferencia del masculino que, en ambos casos, ha disfrutado del mismo.

El sexo y cuerpo como metáfora ideológica de contenidos referentes al color de la piel

En este apartado se compilan dos fotografías en que, desde una perspectiva social e ideológica, se representa al cuerpo humano y los sexos, en vínculo con el tono de piel de la/el modelo retratada/o. Para ello no necesariamente la piel es el agente protagonista de la imagen sino que a partir de la misma se alude a ciertas fantasías exóticas, imaginaciones o sugerencias que, en contra de lo que en un principio pudiéramos pensar acerca de cierta carencia de significados, los hay; pues tanto desde una perspectiva occidental como desde la occidentalizada, toda piel que no sea blanca será objeto de otra particular mirada.

Por tanto, en las siguientes instantáneas se trabaja con el cuerpo y sexo como si se tratara de la representación social de una presencia física, pero también como representación de un concepto: "lo oscuro", que a su vez puede conllevar lo extraño, exótico, desconocido y, al no tratarse de lo tradicionalmente occidental; más cercano a lo salvaje. Así, el sexo unido al color de piel se convierte en símbolo y excusa para estructurar determinados mensajes que lidian con la diferencia; y, de este modo, las representaciones del cuerpo, la piel y el sexo, actúan como herramienta para proponer el pensamiento crítico o, por el contrario, el afianzamiento de las representaciones dominantes que generan diferentes tipos de exclusión.

Tal confrontación de recelo y atracción exótica al mismo tiempo, deviene en fetichismo; pero anteriormente a este, la mirada fetichista necesitó soportes aleccionadores para ello. El dibujo y la pintura en un principio y posteriormente la fotografía, fueron claves para organizarla.

Una vez que ésta fue evolucionando y ya no fueron imprescindibles los estudios o platós para retratarse, ésta se lanzó al mundo para registrar cuanto existía; consecuencia del afán colonialista y la expansión americana. Comenzaron a producirse numerosos daguerrotipos de personas de diferentes orígenes y pieles que procedían de la curiosidad antropológica con raíz etnocéntrica; así, la fotografía también dio su salto hacia lo científico y pasó a ser herramienta de estudio en forma de catálogos o en museos. Lo otro, lo ajeno, lo diferente, lo exótico, lo desconocido y extraño, lo salvaje, se transformó en objeto de estudio y la imagen fotográfica sirvió como utensilio para el registro, archivo documentado que aseguraba la veracidad de lo estudiado, tanto para el ámbito artístico como para el científico

Por su parte *lo otro*, al ser convertido en objeto de estudio era descontextualizado de su contexto original, al tiempo que codificado desde la perspectiva occidental en un nuevo imaginario o contexto específico, donde se observaba a partir de una perspectiva escrutadora que implicaba la diferencia. De tal modo, al retratar desde y con distancia a la persona, simbólicamente se le otorgaba otro lugar. El cuerpo y sus particularidades, ornamentos culturales, indumentarias y accesorios de tradición servían para señalar y registrar cualquier ínfimo detalle de la diferencia.

Partiendo de este breve rastreo se procede a analizar dos fotografías en las que se presta especial atención a la piel, y simultáneamente juega un papel importante el sexo que aparece; pues será a partir de la metáfora visual que se determine el cariz de los siguientes discursos ideológicos.

En la fotografía *Soy la leche* (4) realizada por José Manchado, se presenta un primer plano de un pubis femenino de piel negra que sirve como soporte o paisaje de gotitas y cascadas de leche. La cultura visual del presente compuesta por las industrias de la

(4) Soy la leche es una expresión tradicional española que sirve para ensalzar el carácter o cualidad de algo. Ver fotografía en: http://nohaycomolodeuno.blogspot.com.es/2009_07_01_archive.html

publicidad, moda, pornografía, etc. permite que accedamos a un cuerpo femenino fragmentado con total impunidad, al tiempo que relaciona directamente la leche con la eyaculación masculina y más concretamente con el semen. De esta forma y tomando el título como referencia, la imagen no solo organiza discursivamente al sexo femenino como sexo contenedor y receptáculo del masculino, sino que además, el autor idea un juego lingüístico y visual que le permite enaltecerse así mismo tanto como a los valores tradicionales masculinos que está planteando. Queda decir, que todo el discurso es posible cohesionarlo gracias a la piel negra de la modelo.

A partir de otros razonamientos bien distintos, Germán Peraire desarrolla una fotografía donde aun siendo de extrema importancia la presencia de la piel negra, se organiza un discurso muy diferente al anterior. En *Joan y Amelié* (5) ocupa el lugar central un cuerpo femenino desnudo, de piel blanca, cuya originalidad reside en que su sexo se oculta tras la cabeza de un sujeto que, aunque en total penumbra, podemos aseverar que es de piel negra. La narratividad y el erotismo de la fotografía vienen sugeridos a través del cuerpo negro; que por un lado desdibuja sus fronteras, terminando por fundirse con el espacio, y su yuxtaposición sobre la piel blanca, concretamente la zona del sexo, esboza una forma parecida a la interrogación. Estas son las dos claves que logran conseguir la atmósfera misteriosa que se plantea.

Así, desde lo ideológico se está planteando cómo el codiciado sexo femenino, al contrario que en la mayoría de ocasiones, no es un elemento público que a todos pertenezca, especialmente al voyeur o público que lo posee a partir de su mirada; sino que el sexo que se oculta tiene una dueña que, con ímpetu, lo custodia, protege, cuida y comparte, únicamente con quien ella desea.

Además, esta fotografía también propone un guiño humorístico en tanto que confiere al sexo femenino como una elegante incógnita, a la que solo se puede acceder realmente, a partir de la intimidad, la invitación y el respeto.

(5) Ver fotografía en: <http://espaciosarte.bligoo.com.ar/german-peraire-fotografo> escritora-mirian-ortega

A modo de conclusión, la primera fotografía es una metáfora visual e ideológica realizada a partir de una mirada etnocéntrica, de un sexo de piel negra; ya que, se ensalzan valores y cualidades de tipo fetichista y sexualizador, con los pertinentes matices que se comentaron anteriormente. En cambio, la segunda fotografía significa la piel negra como lo misterioso, incógnito, sobrenatural y rico en belleza, sin atribuir deseos posesivos sobre ella.

Los cuatro ejemplos propuestos han servido para explicar de forma gráfica, diferentes usos de los sexos, a partir de los cuales se organiza la metáfora visual que posteriormente se convierte en discurso y mensaje ideológico. Ya se sabe: *"la imagen, se puede afirmar con rotundidad que cumple eficazmente uno de los múltiples usos, configurar intenciones o lo que es lo mismo, modelar el pensamiento."* (Fernández Cao, 2001, p. 197)

Bibliografía

ALIAGA, Juan Vicente. Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX. Edit Akal. Madrid 2007.

BESSIS, Sophie. Occidente y los otros: historia de una supremacía. Edit Alianza Editorial. Madrid 2002.

BORNAY Erika. Las hijas de Lilith. Edit. Cátedra. Madrid, 1998.

BUTLER, Judith. Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Edit Paidós. Buenos Aires, 2005.

CHADWICK, Whitney. Mujer, arte y sociedad. Ediciones Destino. Barcelona, 1999

CATALÀ DOMÉNECH, Josep M. La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual. Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions. Barcelona, 2005.

FAUSTO-STERLING, Anne. Cuerpos sexuados: la política de género y la construcción de la sexualidad. Edit Melusina. Barcelona, 2006.

FEDERICI, Silvia. Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación primitiva. Edit Traficante de sueños. Madrid 2011.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX. Edit Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2007.

FREEDBERG, David. El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta. Edit Cátedra. Madrid, 2009.

HERNÁNDEZ, Sánchez, Domingo. (ed). Arte, cuerpo y tecnología. Edit Universidad de Salamanca. Salamanca, 2003.

MARTÍNEZ PÉREZ, Ana. La antropología visual. Edit Síntesis. Madrid, 2008.

Mirzoeff, Nicholas. Una introducción a la cultura visual. Edit Paidós. Barcelona, 2003.

ORTIZ GARCÍA, Carmen; Sánchez-Carretero, Cristina; Cea Gutiérrez, Antonio (coord).
Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía. Edit Consejo Superior de
Investigaciones científicas. Madrid 2005.

PASCUAL SOTO, Arturo. (coord.). Arte y violencia: XVIII Coloquio Internacional de
Historia del Arte. XVIII. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investi-
gaciones Estéticas. México, 1995.

PÉREZ, David. La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI. Edit Gustavo
Gili. Barcelona, 2004.



Antonio Loyola, *Sin Título VII*, 2011

Origen, fin y renacimientos de la pornografía

1. Fetiches y señales

Es imposible saber si fue un feliz accidente o un objetivo deliberado pero es claro que en algún momento en el pasado remoto alguien creó la representación de un objeto del deseo erótico, probablemente un dibujo o una estatuilla de un cuerpo o una parte del mismo, y al contemplarlo descubrió que tenía el insólito poder de provocar el deseo sexual. Es imposible saber cuándo, dónde o cómo sucedió este prodigio, aunque probablemente tuvo lugar en diferentes lugares y tiempos. Así mismo, no podemos saber si éste (o ésta) artista primitivo entendió que con su representación había logrado trasplantar o desplazar el deseo sexual del cuerpo biológico a un objeto alternativo.

Podríamos imaginar que ese accidente fue el nacimiento de la idea de la pornografía y a la vez del fetiche, una palabra que se deriva de *facticius*, "artificial" y de *facere*, "hacer" en latín. El sicólogo francés Alfred Binet creó en 1887 ese término para describir la admiración sexual que podía sentirse hacia un objeto inanimado. El fetichismo es un fenómeno complejo y amplio que significa muchas cosas diferentes de acuerdo al contexto, pero en términos elementales podemos retomar la afirmación freudiana de que el fetichismo es casi una fuerza mágica capaz de permitirnos creer en una fantasía sin por tanto perder de vista que se trata de una fantasía. Así, una representación sexual puede tener un inmenso poder para excitar aunque sepamos que se trata tan sólo de una representación. Esta relación que propone que, "el signo no es la cosa pero es igual", es en gran medida la esencia del lenguaje como propuso Julia Kristeva: "¿Pero no es exactamente el lenguaje nuestro fetiche fundamental e inseparable? Y el lenguaje, precisamente, está basado en la negación fetichista ('Lo sé, pero de todas maneras'...) y nos define en nuestra esencia como seres parlantes". (Kristeva, 1982: 37)

2. El tamaño de la industria del ciberporno

La pornografía es el género que da un sentido carnal y de urgencia a nuestra capacidad de interpretar signos. La historia de este género, probablemente más que de ningún otro, se caracteriza por el conflicto constante, por los choques entre productores y las fuerzas de la ley y el orden, por las inagotables polémicas éticas y morales. Como la mayoría de los negocios clandestinos, la pornografía se encuentra en transición permanente y es un género que debe reinventarse continuamente. Para evadir a los censores y llegar a su público los pornógrafos siempre están buscando nuevos medios de distribución y tecnologías que despierten la curiosidad del público, y los mantengan un paso adelante de los censores. Aún cuando los pornógrafos conquistan la legalidad deben evitar el estancamiento, deben seguir por el camino de la provocación y la búsqueda de nuevas y más sensacionales aberraciones. La ilusión es que la pornografía comercial masiva explota la obsesión del público con ciertas señales sexuales que determinan los estándares de belleza convencional (senos voluminoso, caderas amplias, largas cabelleras —de preferencia rubias) pero lo que realmente mantiene la vitalidad del género es mostrar lo extremo, lo exagerado, lo exótico, lo anormal y lo más importante: lo novedoso.

Decir que la cultura del siglo XXI se ha pornificado, significa que la estética e «ideología» porno han pasado a convertirse en transgresiones relativamente aceptables y deseables. La noción de que la pornografía es un estigma indeleble ha perdido cierta vigencia y si bien sigue siendo ofensiva para muchos, es cada vez más fácil encontrar tolerancia hacia ella. Esto se refleja no solamente en la masificación del acceso a estos materiales a través de la red, los teléfonos inteligentes y la televisión por cable, sino en la popularización del uso de ciertas prendas y accesorios de moda, así como en la adopción de ciertas actitudes ante el sexo y la normalización del look de estrella porno (lo cual va desde peinado y maquillaje hasta implantes). La pornificación está presente en una variedad de ámbitos y productos de la cultura, sin importar a quien están dirigidos y que, aún sin ser explícitos, comunican un mensaje sexual codificado en referentes pornográficos específicos.

El primer estudio científico sobre la cantidad de pornografía que hay en la red fue realizado por el profesor de estadística de la universidad de California, en Berkeley, Philip B. Stark, y publicado en 2007, por encargo del Departamento de justicia del gobierno de George W. Bush como parte de su proyecto de

ley Child Online Protection Act (Protección en línea de los niños) (Stark, 2012).

Stark fue comisionado para calcular la cantidad de material para «adultos» y la efectividad de los filtros de contenido en internet para bloquear el acceso a esos sitios. Stark encontró que el 1.1% de las páginas del web indexadas por Google y MSN podían ser consideradas como «entretenimiento para adultos» y «Dado que la porción indexada del web contiene decenas de miles de millones de páginas, 1.1% equivale a cientos de millones de páginas del web para adultos» (Stark, 2012: 13). También concluyó que el 44% de estas páginas en el índice de Google y 56% de las indexadas en MSN, estaban localizadas en los Estados Unidos. Stark concluye que: «Los filtros reducen la cantidad de material para adultos con la que los niños pueden encontrarse pero están lejos de ser perfectas. Millones de páginas del web pueden escabullirse aún de los filtros más restrictivos, los cuales bloquean un gran número de páginas que no deberían bloquear». (Stark, 2012: 14)

Ogi Ogas y Sai Gaddam dos neurocientíficos computacionales, autores de uno de los estudios más interesantes y vastos sobre los usos de la pornografía en línea (trabajo que sintetizan en el libro *A Billion Wicked Thoughts*) no están de acuerdo con los resultados obtenidos por Stark, discrepan con sus métodos de muestreo y en cambio proponen emplear como muestra el millón de páginas con mayor tráfico en 2010, ya que podemos aceptar que éstas dan una indicación más realista de lo que una persona cualquiera puede encontrar en Internet (Ruvolo, 2011). Ellos determinaron que de ese millón de páginas, 42,337 eran sitios dedicados al porno (que no es lo mismo a decir que tienen temas sexuales, ya que entre esas se pueden incluir páginas artísticas, psicológicas, fisiológicas, de ayuda a víctimas de violaciones y muchas más), lo cual equivale aproximadamente al 4% del total. Podemos extrapolar este resultado y asumir que ese porcentaje es relativamente válido para la totalidad del web. Ogas y Gaddam proponen que hay dos formas de medir el interés del público en la pornografía en línea (Ruvolo, 2011):

- a) El número de búsquedas: entre 10 y 15% de las búsquedas de un usuario común tienen por objetivo localizar pornografía.
- b) El tráfico que se dirige a los sitios porno: los cinco sitios más populares tienen en promedio entre 7 y 10 millones de visitas al mes.

Además debemos considerar que en 2008 aproximadamente 100 millones de hombres en Norteamérica visitaron sitios porno. Otra medida relevante para entender la presencia de la porno en la red sería poder contabilizar las descargas de material pornográfico, sin embargo esto es extremadamente difícil de evaluar y además con el auge de los sitios que ofrecen *streaming* el número de descargas ha sin duda disminuido sin que por tanto el consumo de porno lo haya hecho también.

3. ¿Cuánto vale la industria del porno? Desde hace más de una década numerosos analistas coinciden en señalar que la industria del porno genera entre 10 y 14 mil millones de dólares anuales. El origen de esta cifra es más que cuestionable, varios la acreditan a un presunto estudio de la empresa Forrester Research imposible de localizar (Forrester, 2001).

En cambio en 1998 Forrester publicó un reporte en el que estimaba que el ingreso anual de la pornografía en línea estaba entre 750 y mil millones de dólares. Más tarde el director de investigación de esa firma simplemente dijo que la empresa se daba por vencida de tratar de evaluar las ganancias de la porno en línea. Dan Ackman de la revista Forbes hizo una evaluación escéptica del negocio de la porno y estimó en 2001 que:

- los videos porno producían entre \$500 millones y \$1.8 mil millones
- internet generaba alrededor de mil millones de dólares
- pago por evento: 128 millones de dólares
- las revistas mil millones de dólares.
- El total estaba entonces entre \$2.6 y \$3.9 mil millones.

Así, en el mejor de los casos el total no sería ni la mitad de los \$10 mil millones que supuestamente es el límite inferior de la cifra súper promocionada. Ogas y Gaddam simplemente descalifican todas estas especulaciones a las que consideran completamente irreales e inverosímiles, especialmente cuando la gran mayoría de las compañías de porno tienen entre 1 y 10 empleados y sus ingresos rara vez son muy altos.

Los efectos de la recesión comenzaron a sentirse desde 2005 y fueron graduales pero a partir de la gran crisis financiera de 2008 los ingresos de la porno se des-

plomaron de manera violenta. Para 2010 las ventas en general habían caído en un 50% con respecto a las de 2006.

Cientos de empresas se evaporaron de la noche a la mañana. Aún los estudios y corporaciones con más experiencia, mayores presupuestos y estrellas más reconocidas tuvieron pérdidas graves y muchas se colapsaron. Para tener una idea del impacto basta considerar que hasta los titanes de la pornografía, aquellos que cotizan en Wall Street tuvieron pérdidas millonarias y apenas sobreviven en una nueva realidad brutal.

4. Fractura de un modelo Uno de los grandes atractivos que ofrecía internet desde sus orígenes, antes de la era del web, es que era en gran medida un espacio de altruismo y generosidad, donde todo podía compartirse. Por su propio diseño, internet permite que todo documento o archivo pueda ser copiado y reproducido sin limitaciones. Desde la prehistoria de la red el cibernauta consideraba como un derecho el que todo lo que estuviera en línea era un bien comunal que debía ser gratuito. Como sabemos, poco a poco los proveedores de contenido han tratado de cambiar esa imagen, de imponer nuevas tecnologías y nuevas reglas para convertir a la red en un mercado convencional, pero para muchos, aún ahora, la idea de pagar por información o por materiales digitales ya sea música, películas, o e-libros es inaceptable.

La llegada de internet parecía abrir las puertas a una edad dorada de la porno, a un tiempo en que los pornógrafos se enriquecerían de manera demencial con un mínimo esfuerzo y nulo riesgo. Sin embargo, lo que sucedió desde muy temprano fue que se toparon con rivales sin precedentes, por un lado con hackers que podían burlar los sistemas con que protegían sus productos y que no contentos con copiar sus fotos y videos los posteaban en espacios donde cualquiera podía verlos y descargarlos sin pagar, por otro lado surgió una nueva generación de pornógrafos que ofrecían material explícito de manera gratuita por una variedad de razones. A estos sitios hay que añadir otras fuentes de material sin costo que perjudican al negocio como las páginas amateurs, los blogs especializados y las comunidades de aficionados a prácticas sexuales específicas.

La popularidad de los servicios de internet de alta velocidad provocó una revolución, esta tecnología hizo posible la aparición del fenómeno de los tube sites, portales agregadores de material gratuito que ofrecen cientos o miles de videos pornográficos que pueden verse al instante. Estos sitios comienzan a aparecer masivamente en 2007, ofreciendo tanto pornografía amateur como profesional, parte adquirida de catálogos baratos, parte pirateada. Fuera de un puñado de tube sites ninguno de estos sitios tiene grandes ganancias y sus ingresos vienen de los anunciantes, por lo que su principal valor consiste en atraer tráfico para vender membresías o acceso a otros sitios. Estos sitios son vistos por los productores de pornografía como una competencia desleal, como traidores al negocio, como pillos que no contentos con robar también regalan el producto con lo que lo abaratan dramáticamente. Por esto son considerados por la industria como enemigos mucho más peligrosos que los conservadores, la policía y los censores.

En 2012 el *tube site* con sede en Montreal, PornHub, estaba clasificado en el lugar 79 de Alexa global, con 16 millones de visitantes al mes, era considerado como el sitio porno más visitado del mundo y su estrategia era mantener una imagen limpia y respetable (dentro de los parámetros de la pornografía) por lo que enviaban todo contenido controvertido como *fisting*, bestialidad, coprofilia y duchas doradas a sus muchos sitios hermanos, los cuales ofrecen material más extremo o perverso y son desechables, ya que aparecen y desaparecen a voluntad sin la intención de establecerse de manera permanente. En diciembre de 2013 PornHub ha bajado a lugar 84 de Alexa.com. Media docena de los websites pornográficos más visitados del web son *tube sites*, de los cuales el más exitoso en diciembre de 2013 es Xhamster.com, situado en el lugar 54 de la clasificación mundial de Alexa.com (la posición más alta ocupada por un sitio porno en ese momento). La lista que incluye a YouPorn.com (lugar 102), RedTube.com (lugar 106), XTube.com (lugar 758), nakedchicks.tv, webcut-est.com y adultstube.com. es interminable y siempre cambiante.

Lo cierto es que si bien hay inmensas cantidades de pornografía en internet muy pocos ganan dinero con ella. La epidemia de pornografía gratuita no sólo ha limitado seriamente las ganancias de la porno en línea que se anunciaban hace una década, sino que ha fracturado la economía de ese género. La industria del ciberporno

cambia vertiginosamente pero es evidente que las imágenes hardcore están padeciendo una seria devaluación. Resulta difícil de creer que internet, el medio que proyectó a la pornografía a niveles insospechados de popularidad, pueda representar la muerte del género, por lo menos como lo conocemos desde la invención de la imprenta. Las cifras de ingresos siguen siendo considerables pero la naturaleza del negocio está condenada a evolucionar. El hecho de que la porno se abarate o se vuelva gratuita tiene un impacto enorme en la manera en que la consumimos y la percibimos. El costo de la pornografía siempre fue un filtro para el acceso, que en la mayoría de los casos imponía a los menores una barrera (aunque éstos a menudo descubrían las colecciones de porno en los escondites del padre) y la volvía un artículo superfluo o de «lujo» que estaba fuera del alcance de los más marginados. Al perder su valor monetario nuestra relación con la pornografía se vuelve más automática, más experimental (es decir que cualquiera puede tratar de ver el tipo de pornografía que sea sin temor de que sea un gasto inútil y esto da la posibilidad de descubrir fantasías ocultas o desconocidas) menos ritual o reverencial. Ahora bien, una cosa es decir que el negocio de la pornografía como lo conocemos está moribundo y una muy diferente sería decir que la pornografía está a punto de desaparecer. Si podemos aventurar una certeza sería que las imágenes pornográficas seguirán proliferando, multiplicándose y cambiando, además de que el deseo por verlas no se agotará.

5. La porno 2.0

En 2012 el sitio porno más visitado del planeta era LiveJasmin.com («La comunidad de video chateo más visitada del mundo»), entonces alcanzó el lugar 25 en la clasificación de la empresa Alexa. Al momento de escribir esto, en diciembre de 2013, este sitio ha bajado al lugar 114. LiveJasmin tan sólo puede existir debido a la banda ancha y tiene la peculiaridad de que parece borrar las diferencias entre pornografía y chateo sexual. En sus momentos de gloria recibía alrededor de 32 millones de visitantes al día, el 2.5% de todos los cibernautas. Este sitio ofrece una sección gratuita de webcams en vivo, así como una sección de video exclusiva para miembros. Este sitio demuestra que por un tiempo los usuarios, en su gran mayoría hombres, preferían de manera desproporcionada ver a una mujer (o en menor grado a un hombre, un transexual o a una pareja) desnudarse y recibir instrucciones de voyeurs invisibles, que ver cualquier tipo de práctica pornográfica. Es interesante que esta afición parece haber perdido el carácter novedoso que la hacía tan popular.

Ante el colapso del modelo de negocios convencional del porno ciertas productoras han optado por ofrecer membresías plus, triple plus, oro, platino o diamante o bien han desarrollado contenido personalizado dirigido a una clientela preferencial. Esto incluye web shows en vivo, video en 3D y cintas con altos valores de producción distribuidas con protección de *software* antipiratería avanzado. Otra alternativa es la creación de un equivalente porno del sistema itunes de Apple, una tienda virtual en la que el usuario pueda comprar escenas sexuales individuales por un precio módico y de esa manera no tenga que comprar el video completo o bien pagar membresías anuales y mensuales a sitios porno. Esta fórmula, que para la industria de la música resultó exitosa y enriqueció aún más a Apple, podría funcionar en la porno ya que la mayoría de los consumidores tan sólo necesitan de unos pocos minutos de sexo en video para estar satisfechos, aunque de todos modos el atractivo de ver el mismo material de forma gratuito hace que ese modelo económico no sea muy atractivo.

La contracción de la industria que comenzó hace un lustro no hará más que acentuarse. Será cada vez más difícil para las empresas porno sobrevivir en un entorno súper competitivo y saturado en el que todos los nichos estarán cubiertos. Una opción explorada por varios pornógrafos es la producción de webisodios o episodios porno de unos cuantos minutos a los que el cibernauta podrá suscribirse. La noción de un filme de largometraje porno se ha vuelto obsoleta en muchos sentidos. Con la excepción de unos pocos filmes hechos a lo largo de toda la historia del género, las tramas porno son muy rara vez relevantes. La mayoría de estos filmes simplemente entrelazan escenas sexuales vagamente vinculadas con el único interés de cumplir con el requerimiento de tiempo mínimo para poder venderse en el formato de video. Así mismo, es posible imaginar que aumentarán los shows en vivo, las sesiones personalizadas y la interacción directa con usuarios de paga, aunque el caso de LiveJasmin y sus imitadores nos haga dudar un poco al respecto del futuro de este estilo pornográfico. Lo que es claro es que la producción pornográfica de los últimos 35 años ha creado un exceso de productos y una saturación apabullante del mercado, a tal grado que podríamos creer que las necesidades de producción pornográfica están satisfechas por años, sin embargo la voracidad del consumo hacen necesaria la permanente aparición de materiales nuevos independientemente de su abundancia.

Una gran parte de las empresas porno ya han comenzado a desaparecer y con ellas buena parte del talento perderá su empleo. No obstante, la vorágine porno no se detiene nunca y la demanda de nuevos rostros y cuerpos nunca cesa. Las estrellas porno que sobrevivan deberán cultivar sus relaciones con los fans a través de las redes sociales y tratar de interactuar con ellos al máximo vía Twitter, Facebook u otras redes sociales. Y así como una buena parte de las estrellas del género desaparecerán con la reducción de oportunidades y de sueldos, es de esperar que los viejos empresarios megalomaniacos del pasado como Hugh Hefner, Larry Flynt o Bob Guccione (el exdirector de Penthouse quien murió el 17 de diciembre de 2010) se volverán una especie en extinción. De lo que no hay duda es que nuevas tecnologías engendrarán nuevas formas y expresiones pornográficas.

6. Con esto volvamos al inicio de la reflexión.

La pornografía es antes que nada una categoría altamente subjetiva, un género no monolítico sino amplio y diverso. La complejidad para definirla se debe en parte a que es un blanco móvil y al hablar de ella nos referimos a muchas cosas al mismo tiempo: a representaciones, que se caracterizan por sus imágenes sexuales explícitas o simplemente transgresoras de las normas de lo aceptable, a una industria (que se dedica a la reproducción mecánica y digital masiva de productos), a las reacciones que provoca (excitación sexual o repudio) y a una estrategia censora en forma de estigma. No hay un consenso universal en torno a qué clase de productos son pornográficos. La pornografía tiene la cualidad singular de ser también una herramienta. Algunos piensan que la pornografía llama a la acción mientras que el arte invita a la reflexión, por lo que son especies diferentes e irreconciliables, lo cual es una simplificación absurda y basta tomar en consideración el análisis de Fabián Giménez Gatto en el terreno de la posporno-grafía para descubrir las fascinantes posibilidades plásticas, estéticas e ideológicas que tienen origen en los cánones pornográficos, por calcificados y estériles que creamos que sean.

La cultura del siglo XXI se ha pornificado. No hay duda al respecto. Una expresión marginal y transgresora que depende de la dualidad entre ilusión y obsesión se ha convertido en uno de los sellos emblemáticos de la cultura popular de este tiempo. La inmensa oferta pornográfica que es posible debido a la tecnología digital ha dado lugar a una alta especialización y a una apabullante diversidad por lo que no tenemos que hacer esfuerzos ni correr riesgos reales para confrontar un extenso catálogo de las más variadas, provocadoras, escalofriantes y estri-

dentes señales sexuales. Ante esta abundancia el consumidor de pornografía ya no tiene que conformarse con adaptar sus fantasías y fetiches a las imágenes encontradas sino que las más de las veces puede localizar imágenes específicas que coincidan con o sean muy cercanas a sus auténticos deseos.

Si podemos hablar de un mérito del boom pornográfico de la era de la red es que pone en evidencia que el consumidor en su soledad, detrás de la pantalla, no está realmente sólo, que sus perversiones por raras e insólitas que sean, no son casi nunca inauditas. Esto debería de servir para eliminar sentimientos de enajenación y complejos de culpa. La más reciente epidemia de pánico moral se enfoca en la adicción a la pornografía, un concepto vagamente definido con el que se pretende asustar al cibernauta. La pornografía llega a tener un poder de atracción tan poderoso que es capaz de hacer que muchos hombres y mujeres se vuelvan dependientes del estímulo de las imágenes explícitas. Pero contrariamente a lo que imaginan los conservadores y los religiosos, estas imágenes y las señales sexuales que muestran no son el equivalente de sustancias adictivas o tóxicas, por lo que el único problema que representan es tiempo perdido, si así queremos considerarlo por ser un tiempo no productivo. La diversidad pornográfica y su inmediata disponibilidad, en vez de ser vistas como un peligro inminente puede considerarse como un recurso para ayudarnos a aceptar y domesticar nuestras fantasías sin volvernos esclavos de ellas. Ahora bien, no se trata aquí de pregonar el credo simplón de que la pornografía podrá liberarnos, pero tal vez pueda despejar alguna que otra preocupación.

Durante siglos la pornografía ha servido como educación sexual y no hay duda que los pornógrafos no han sido históricamente las personas mejor informadas acerca de la fisiología, psicología o simple generosidad humana. Sin embargo, las sociedades han sobrevivido a esos maestros mediocres pero explícitos. Han aprendido de ella en medio del estruendosos silencio sexual que imponen las religiones monoteístas y los regímenes conservadores. La mejor alternativa para combatir la ignorancia sexual no es tratar de abolir el deseo prohibiendo la pornografía sino ofreciendo educación sexual y quizás mostrando que es posible vivir en paz con nuestras fantasías.

Bibliografía

FORRESTER Research. Citada en el artículo de Frank Rich, «Naked Capitalists: There's No Business Like Porn Business» New York Times, 20 de mayo de 2001. <http://www.nytimes.com/2001/05/20/magazine/20PORN.html?pagewanted=1>. Accedido 3 de febrero de 2012

KRISTEVA, Julia (1982): Powers of Horror: An Essay on Abjection , Nueva York, Columbia University Press.

RUVOLO, Julie, How Much of the Internet is Actually for Porn, Forbes en línea, septiembre 7 de 2011.

<http://www.forbes.com/sites/julieruvolo/2011/09/07/how-much-of-the-internet-is-actually-for-porn/>. Accedido el 7 de febrero de 2012.

STARK, Philip B. «The Effectiveness of Internet Content Filters». <http://statistics.berkeley.edu/~stark/Preprints/filter07.pdf>. Accedido el 23 de octubre de 2012.

Pornhub ocupó el lugar 79 del buscador Alexa el 4 de marzo de 2012. <http://www.alexametrics.com/siteinfo/pornhub.com>



Antonio Loyola, *Sin Título VIII*, 2011

Visualidades pospornográficas: retrato e inter-retrato hardcore

Fabián Giménez Gatto

1.

Quizás uno de los aspectos más interesantes de la discursividad pospornográfica sea articular, de manera inédita, una pornografía en primera persona, pasaje del sujeto del enunciado pornográfico al sujeto de la enunciación pospornográfica. Paradójicamente, las modalidades más experimentales y sexualmente explícitas de arte confesional consiguen, sin proponérselo, lo que el porno se propone sin conseguirlo nunca del todo, acercarse, con todas las ambigüedades e ironías que esto encierra, a una problemática "verdad del sexo". En este sentido, la gratuidad del performance sexual, en el registro del retrato hardcore, contrasta con la mercantilización libidinal presente en la industria del entretenimiento para adultos. Asimismo, el retrato hardcore se distanciará de las convenciones representacionales del registro pornográfico, explorando, más que el "proceso mecánico e hidráulico de los genitales" (Yehya dixit), la dinámica de la subjetividad en el espacio de lo íntimo. Así, se pretende delimitar una serie de representaciones y auto-representaciones sexualmente explícitas, provenientes del ámbito de la fotografía de los pseudodocumentales fisiológicos que suele proponernos, iterativamente, la pornografía *mainstream*.

Intentaré esbozar una nueva economía política del signo sexual, donde el cuerpo y sus placeres -alejado del carácter mercantil y salvajemente estereotipado de la representación pornográfica- discurre bajo otra lógica, cercana al terreno de los afectos, es decir, de lo improductivo. De esta forma, una suerte de *sexual personae* parece emerger de la imbricación del deseo con lo real. De un erotismo frío, contractual-recordemos la definición del porno como "autonomía de lo erótico" propuesta

*Este texto fue presentado en NO.POR.NO. I Simposio sobre pospornografía y cultura visual, marzo 22-23 de 2012, UAQ-FBA, Querétaro.

por Jordi Claramonte (2009)-, arribamos a una especie de erotismo caliente, donde la visibilidad del deseo, al interior de estas nuevas porno-tecnologías del yo, desborda las líneas de subjetivación, erigidas como ficciones dominantes, al interior del dispositivo de la sexualidad en occidente.

2.

Muchas voces se han alzado contra la desnudez. Pareciera que la oposición arte/pornografía se traduce en la antinomia desnudo/desnudez: por un lado, el cuerpo estetizado por las convenciones de las prácticas artísticas, arropado por un conjunto de códigos que lo convierten en un edificante y bello objeto, digno de contemplación y, por el otro, los cuerpos despojados de su ropa, "confusos e indefensos" (Clark dixit) arrojados a los lascivos placeres escópicos de la fruición pornográfica.

Ahora bien, varios fotógrafos contemporáneos han intentado explorar la desnudez, fuera del ámbito de lo pornográfico, pero sin caer en las convenciones representacionales del desnudo clásico. Greg Friedler, autor de las series *Naked New York* (1997), *Naked Los Angeles* (1998), *Naked London* (2000) y *Naked Las Vegas* (2008), afirma, a propósito de la desnudez, lo siguiente:

Para este proyecto, deseaba fotografiar personas "sin ropa" ("naked" people) en vez de figuras de desnudo ("nude" figures). A mi modo de ver, fotografiar a alguien sin ropa (naked), es intentar llegar a algún tipo de verdad, mientras que fotografiar a alguien desnudo (nude) está más vinculado a la satisfacción sexual, al erotismo o a nuestras convenciones de la belleza. En una fotografía, una persona sin ropa (a naked person) se representa a sí misma, mientras que un desnudo (nude) lleva el traje invisible de un ideal o un objeto de deseo, que nos impide entrar en contacto con la persona real. (Friedler, 1997)

La desnudez es entendida como un significante más cercano a la individualidad y autenticidad de los modelos fotografiados que a los convencionalismos de la fotografía erótica. Los dípticos de Friedler, enmarcados por las cuatro ciudades que le dan nombre a sus series, exploran la identidad a partir de la oposición entre cuerpo vestido y cuerpo sin ropa. Haciendo eco de la tensión entre la imagen pública y la imagen

pública y la imagen privada, se presentan como retratos más cercanos a la etnología que al erotismo o la pornografía. La desnudez se libera del monopolio pornográfico sin caer en las garras del desnudo artístico, de esta forma, sus retratos se sirven de la ausencia de ropa como una estrategia de exploración antropológica.

En esta línea, Timothy Greenfield-Sanders repetirá, en 2004, el experimento que Greg Friedler había iniciado en 1997, ahora con modelos provenientes de la industria del entretenimiento para adultos. La serie fotográfica *XXX 30 Porn-Star Portraits* retrata la desnudez del cuerpo pornográfico. Los dípticos de Greenfield-Sanders, inspirados, según su autor, en el par de pinturas *La maja desnuda* (1790-1800) y *La maja vestida* (1802-1805) de Goya y en la película *Boogie Nights* (1997) de Paul Thomas Anderson, retoman la tensión entre cuerpo vestido y cuerpo sin ropa, aludiendo, a partir de sus eclécticas referencias, tanto al canon de la historia del arte como a la nostalgia finisecular por la época dorada del porno.

Los dípticos de la serie *XXX* funcionan, al igual que las series de Friedler o el par de óleos de Goya, a partir de un efecto de intermitencia. No es la desnudez sino la intermitencia, como bien lo ha dicho Roland Barthes, la que es erótica, la piel contrapunteando con el vestido, o bien, en este caso, la especularidad fotográfica de unos cuerpos que se nos ofrecen a la mirada bajo dos regímenes opuestos, "es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición." (Barthes, 1995: 19) Así, las fotografías de Greenfield-Sanders erotizan la desnudez del cuerpo pornográfico justo al momento en que la niegan, confrontándola con su doble, a la manera de la novela de Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. De nuevo, lo que está en juego, más allá de la desnudez, es la subjetividad de las estrellas porno, imposible de entenderse sin la remitencia a sus respectivos alter egos, elegantemente retratados por Greenfield-Sanders. Como señala Simon Dumenco, en el prefacio del libro *XXX*: "El arte de Timothy Greenfield-Sanders siempre ha sido sobre el individuo, y las obras de esta serie no son diferentes." (Dumenco, 2004: 7) La falsedad, la artificiosa puesta en escena de una desnudez en clave pornográfica -maquillaje, peinado y pose incluida- es, en este caso, un momento de la verdad.

Otra mirada interesante al despliegue de subjetividades que desbordan el dispositivo pornográfico es la que nos ofrece el fotógrafo Paul Sarkis en su serie *Off the Set* (2004), publicada originalmente en la revista electrónica *Nerve*. Estos retratos hardcore, de la pareja de estrellas porno Seymore Butts y Mari Possa, serán luego retomados en un libro homónimo, bajo la autoría de Paulie & Pauline, en 2010. El subtítulo del libro puede aclararnos el sentido del proyecto, "estrellas porno y sus parejas": a lo largo de diez series, los retratos que componen el libro se centran en explorar la intimidad -en particular, las relaciones afectivas- de actores y actrices porno, más allá de sus performances, de los predecibles convencionalismos de su sexualidad pantallizada. Asimismo, desde una estética cercana al porno-chic, infinidad de acercamientos fotográficos a la industria del entretenimiento para adultos -pensemos en los trabajos de Clayton Cubbit, Steven Klein, Michael Williams, Terry Richardson, Richard Kern, por solo mencionar algunos- parecen fracturar, cada uno a su manera, la unidimensionalidad de la desnudez pornográfica.

3.

Ahora bien, antes de concentrarnos en el retrato hardcore, valdría la pena detenerse unos instantes en una serie de transformaciones, en clave pospornográfica, de la representación de la desnudez femenina. Como bien señala Linda Williams, el "show genital" (Williams, 1999: 58 y ss) -es decir, la exhibición, en primer plano, del sexo femenino- se remonta a los orígenes de la imagen pornográfica. Baste recordar los numerosos daguerrotipos estereoscópicos de Auguste Belloc, producidos en la segunda mitad del siglo diecinueve, en ellos, la genitalidad femenina es encuadrada en un plano cerrado, a la manera de *L'origine du monde* (1866) de Gustave Courbet, una diáfana alegoría pictórica de las obsesiones escópicas de la fotografía licenciosa. Las imágenes de Belloc inauguran una serie de convenciones representacionales que se mantienen hasta nuestros días, entre ellas, el *split beaver*, el clásico encuadre pornográfico donde el sexo femenino, enmarcado por unas piernas abiertas y desarticulado auráticamente de la dimensión del rostro, se abre ante nuestra mirada, en una suerte de apertura ginecológica, muchas veces facilitada por las manos de la modelo, originalmente subiendo su falda y, en sus versiones más contemporáneas -donde la desnudez parcial y el vello púbico brillan por su ausencia-, separando sus labios mayores y menores.

El artista John Hilliard, ha parodiado, en *Close-up* (1994), esta autonomización escópica de la genitalidad femenina, que termina clausurando al propio cuerpo como espacio de subjetividad y de deseo. Paradójica desnudez sin intersticios, plena, unaria, convertida en una suerte de voraz agujero negro. Esta "sobree xposición orgánica" (Marzano, 2006: 167) suele leerse, sobretudo en las diatribas psicoanalíticas contra la pornografía, como la anulación de toda subjetividad, como el agotamiento de todo deseo. El propio Jean Baudrillard, a pesar de su genialidad –que, entre otras cosas, lo ubica en las antípodas del psicoanálisis-, no está libre, a la hora de abordar lo pornográfico, de cierto tono apocalíptico: "Desmultiplicación fractal del cuerpo (del sexo, del objeto, del deseo): vistos muy de cerca, todos los cuerpos y los rostros se parecen." (Baudrillard, 1994: 37)

Yo no estaría tan seguro. Quizás la afirmación de Baudrillard sea válida al interior del universo pornográfico, sin embargo, si analizamos el despliegue de singulares formas de exhibición genital en el contexto de lo pospornográfico -lo que me gustaría llamar retrato genital-, tendríamos que invertir la fórmula: visto muy de cerca, ningún sexo se parece. En el pasaje del *split beaver* al retrato genital, el sexo adquiere la significancia de un rostro, al contrario del anonimato pornográfico, rostrificar un sexo es dotarlo de una inmanente singularidad.

Los dípticos de la serie *Pussy Portraits* (2009), de Frannie Adams, articulan, en su intermitencia, esta resonancia del sexo y del rostro. Sus *close-ups* genitales son acompañados por un retrato, en plano cerrado, del rostro de sus modelos. El efecto de rostrificación genital se potencia, metalépticamente, a manera de un contrapunto de detalles anatómicos, de un encadenamiento sutil entre las peculiaridades de una topología fisonómica y genésica. Efectos de superficie, fotogenia, oscilación de la mirada, cartografías de una rostridad que emerge del cruce de dos coordenadas cartesianas, en el plano trazado por la sonrisa y la sonrisa vertical de las modelos. No está demás señalar que el retrato genital opera una suerte de desterritorialización anatómica de la imagen-afección, tal y como la concibe Gilles Deleuze en sus estudios sobre cine. (Deleuze, 1984: 151 y ss.) El primer plano, como encuadre de lo expresivo, enmarca al sexo, ya no únicamente al rostro, como espacio de significación, en una topología fotográfica de subjetividades genitalizadas.

Por su parte, los retratos genitales que integran la exhibición *Portraits and Playthings* (1996) de Beth B, responden, según su autora, al deseo de "(...) celebrar a las mujeres, la individuación de las mujeres. Deconstruir el mito de que un coño es el mismo que el siguiente" (Beth B., 2011). Las veintiún fotografías en blanco y negro de *Portraits and Playthings* se distinguen, tanto visual como conceptualmente, de las decimonónicas convenciones representacionales del *split beaver*. Los retratos genitales de Beth B, al igual que los de *The Y Project Collection* de Petter Hegre, parecen subvertir las prácticas más asentadas de escopofilia; el minimalismo de ambas series -su simplicidad y elegancia formal, sus coqueteos con la abstracción- contrasta con la fetichización microrrealista que suele acompañar, en el limitado espectro del registro pornográfico, la representación de la genitalidad femenina.

4.

El *split beaver* funciona, canónicamente, como la pose pornográfica por excelencia, a partir de la exhibición de una desnudez en reposo, de una genitalidad detenida en el gesto de su mostración. A su vez, la figura pornográfica, entendida, barthesianamente, como "el gesto del cuerpo sorprendido en acción, y no contemplado en reposo" (Barthes, 1993: 13), encontrará su lógica representacional en el *meat shot*, en la exhibición, en plano cerrado, de la penetración vaginal. Pasaje del "show genital" al "acontecimiento genital" donde, según Linda Williams, el *meat shot* opera, iterativamente, como evidencia visual de la "realidad" de la actividad sexual, reducida a la mecánica de los genitales en acción. (Williams, op. cit.) De la pose a la figura, de la mostración a la penetración, una misma obsesión genital atraviesa los tropos de la discursividad triple equis. Ahora bien, así como el *split beaver* encuentra su contrapartida en el retrato genital, el *meat shot*, como representación canónica del numero sexual, encontrará su contrapunto pospornográfico en el retrato hardcore.

Representaciones sexualmente explícitas que rebasan las obsesiones genitales de lo pornográfico sería, a riesgo de apresurarnos demasiado, la fórmula elemental del retrato hardcore. En este sentido, los registros fotográficos de prácticas sexuales, de individuos, parejas y, ocasionalmente, algún trío o cuarteto, producidos por Michael A. Rosen -en particular, aquellos recogidos en sus libros *Lust and Romance: Rated X Fine Art Photographs* (1998) y *Vanilla Sex: Explicit Fine Art Photographs* (2007)- se

distinguen, a pesar de su carácter explícito, de los lugares comunes de la representación pornográfica. Esto a partir de tres rupturas, que funcionan a manera de subversiones de los *clichés* pornográficos.

A nivel formal, no estaría demás señalar ciertos aspectos que destacan más allá de lo obvio -fotografías de estudio, en blanco y negro, iluminadas cuidadosamente y elegantemente compuestas-: por una parte, los primeros planos brillan por su ausencia, siendo sustituidos por planos completos y de conjunto, una suerte de efecto de completud, de continuidad erótica, contrasta con la fragmentariedad de la mirada pornográfica. Por otra parte, los puntos aureos suelen posarse sobre los rostros, produciendo una especie de pregnancia de la rostridad sobre la genitalidad, la ecuación se invierte, pasaje de una visibilidad del sexo puramente fisiológica, documental, a una visualidad que conjuga, bajo la lógica del retrato, lo sexual con lo expresivo. Repliegue del sexo, paralelo a un despliegue del afecto.

En cuanto a los contenidos, pensemos al sexo, en principio, como el tema de estas fotografías. Ahora bien, las prácticas sexuales retratadas rebasan el reducido repertorio heteronormativo presente en la pornografía mainstream, recorriendo, transversalmente, buena parte de sus subgéneros más populares, sin embargo, la mirada fotográfica de Rosen opera una subversión en la subgénerofilia pornográfica. Las prácticas sexuales más diversas son presentadas sin solución de continuidad y sin pretensión clasificatoria. Es decir, frente a la codificación pornográfica y sus fórmulas estereotipadas, la representación del sexo adquiere un carácter peculiar, una especie de idiosincrasia propia del retrato.

No olvidemos que los modelos de Rosen no son profesionales de la industria del entretenimiento para adultos sino parejas reales. Los rituales amatorios parecen investirse de cierto manierismo, un efecto de singularidad acompaña cada gesto de placer, cada estremecimiento de goce. Estaría tentado a pensar esta singularidad en términos de lo que Deleuze llamaba el encanto: "En la vida hay una especie de torpeza, de fragilidad física, de constitución débil, de tartamudeo vital, que constituye el encanto de cada uno." (Deleuze, 1980: 9) Me parece que esta desnudez expuesta en su fragilidad, en su vulnerabilidad irreplicable, constituye el *punctum*, más o menos inconfesable, de los retratos sexualmente explícitos de Michael Rosen.

Por último, arribamos a la dimensión más significativa del retrato hardcore, sugerida en las dos primeras rupturas, lo que podríamos llamar, simplemente, Eros, esto es, siguiendo a Barthes, "un compromiso, ya seductor, ya repulsivo, con el afecto". (Barthes, 2001: 145-146) El afecto traza el plano de inmanencia del retrato hardcore, su agenciamiento de deseo. En este sentido, podríamos pensar al afecto como una suerte de esbeltez en la imagen sexualmente explícita, un estado de gracia donde la maquinaria representacional necesita, en términos visuales, de muy poca energía para crear efectos de significación: bastará el roce de los cuerpos, un estremecimiento, una mirada, una sonrisa. Nos dirá Jean-Luc Nancy, a propósito del afecto -es decir, a propósito de afectar y ser afectado, tocar y ser tocado- lo siguiente:

El "contacto" -la contigüidad, la fricción, el encuentro y la colisión- es la modalidad fundamental del afecto. Ahora bien, lo que el tocar toca es el límite: el límite del otro -del otro cuerpo, dado que el otro es el otro cuerpo, es decir lo impenetrable (penetrable únicamente a través de la herida, no penetrable en la relación sexual en que la "penetración" es nada más un tocar que empuja el límite más allá)-. (Nancy, 2007: 51)

En esta línea, el retrato hardcore opera una problematización escópica de la penetración, deconstrucción de la modelización tiránica de un sexo genitalizado a partir de la discreta aparición del otro como límite -un cuerpo antipornográfico, obtuso e impenetrable-. Pasaje del paradigma visual porno-moderno de la penetración a uno del tacto -en su plurivocidad radical, en tanto sugiere una estética de la existencia como toque y como delicadeza en el tocar-, o bien, del contacto como modelo pospornográfico del cohabitar.

5.

A manera de corolario provisional, me gustaría abordar una singular modulación escópica del retrato hardcore, presente en *Fuses* -un cortometraje experimental de Carolee Schneemann, exhibido, por primera vez, en 1967- y en *Pornscapes* -una serie fotográfica, publicada en el 2006, de Pierre Radisic. En ambas propuestas visuales,

estos artistas exploran la relación íntima con sus parejas -James Tenney y Anne Bernard, respectivamente-, ubicándose a mitad de camino entre el retrato del amante y el autorretrato. Así, esta puesta en escena de la intimidad parece desvanecer la línea que separa el registro de la musa, como objeto de deseo, y el registro, más o menos narcisista, del sujeto en la autorrepresentación. Esta forma híbrida se ubica, entonces, en el espacio de nadie del encuentro de los cuerpos, más allá del sujeto y del objeto, líneas de visibilidad iluminan un particular agenciamiento de deseo, una suerte de inter-retrato hardcore. Detengámonos en el prefijo inter, esta forma particular de representación explícita hace del "hay de la relación sexual" -retomando el título de un libro de Nancy- su campo privilegiado de exploración escópica, el "entre" de los cuerpos, o bien, las modalidades de contacto y de continuidad erótica entre el artista y su otro significativo.

Ni retrato ni autorretrato, inter-retrato. Desdibujamiento del sujeto de la representación ante la caricia del otro, ante las concavidades o convexidades del otro sexo, *melting pot* libidinal donde los cuerpos parecen escapar de sí mismos, puesta en suspenso del carácter discontinuo y disciplinariamente genitalizado que signa buena parte del universo representacional de la corporalidad y sus placeres. En este sentido, creo que valdría la pena retomar las reflexiones de Michel Foucault a la hora de repensar la representación de los cuerpos más allá de lo que él llamaba un erotismo disciplinario, nos dirá Foucault que -más allá de Sade y el sadismo-: "Se trata de una desmultiplicación, de una efervescencia del cuerpo, una exaltación en cierto modo autónoma de sus mínimas partes, de las menores posibilidades de un fragmento del cuerpo (...) el cuerpo vuelto enteramente plástico por el placer: algo que se abre, que se alarga, que palpita, que sacude, que abre." (Foucault, 1993: 23)

Tanto *Fuses* de Schneemann como *Pornscapes* de Radisic, rebasan la fetichización de los cuerpos, desmantelando la objetualización del placer presente en lo pornográfico. Esto, como bien señalaba Foucault, a partir "de un encuentro a la vez calculado y aleatorio entre los cuerpos y la cámara, descubriendo algo, haciendo levantar un ángulo, un volumen, una curva, siguiendo un trazo, una línea, eventualmente un pliegue." (Foucault, *Ibíd.*: 23) Alegorías de la intimidad, devenires y metamorfosis, imágenes de placer liberadas de la mimesis pornográfica, montajes que desorganizan al cuerpo y trastocan la linealidad narrativa del deseo.

Esta visualidad háptica -líneas de visibilidad que diagraman las formas de "la contigüidad, la fricción, el encuentro y la colisión" en el espacio del afecto- define el estilo de una multiplicidad de estrategias visuales que, en las últimas dos décadas, resisten, desde la trinchera del arte, ante el monopolio pornográfico en la producción y circulación de imágenes sexualmente explícitas. Este gesto de resistencia común, así como sus parecidos de familia -que los distingue de la normalización del sexo presente en el dispositivo pornográfico-, prefigura el corpus de lo que me gustaría llamar retrato hardcore. Podríamos, entonces, imaginar la regla de oro del retrato hardcore: desterritorializar el sexo, trazar las líneas de visibilidad de un agenciamiento del deseo en el afecto. Pasaje de las cansinas representaciones pornográficas de un sexo unidimensional -mercantilizado, autónomo y genitalizado-, enmarcado en los estrechos confines del meat shot, a la exploración fotográfica de las potencialidades de una sexualidad concebida en términos de contacto, visualidades pospornográficas que hacen de la intimidad una cuestión de piel.

Bibliografía

ADAMS, Frannie (2009): *Pussy Portraits*, Frankfurt, Reuss.

BARTHES, Roland (1993): *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo Veintiuno Editores.

----- (1995): *El placer del texto*, México, Siglo Veintiuno Editores.

----- (2001): *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Barcelona, Paidós.

BAUDRILLARD, Jean (1989): *Cool Memories*, Barcelona, Anagrama.

----- (1994): *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama.

BLANK, Joani (1997): (ed.), *I Am My Lover: Women Pleasure Themselves*, San Francisco, Down There Press.

CLARAMONTE, Jordi (2009): *Lo que puede un cuerpo. Ensayos de estética modal, militarismo y pornografía*, Murcia, Cendeac.

DELEUZE, G. (1980): *Parnet, C., Diálogos*, Valencia, Pre-textos.

----- (1984): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós.

----- (2005): *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, Valencia, PRE-TEXTOS.

DENMAN, Gordon (2010): *Love Sex*, Frankfurt, Reuss.

FOUCAULT, Michel (1989): *Historia de la sexualidad 1 La voluntad de saber*, México, Siglo XXI.

----- (1993): "Sade, sargento del sexo", en *Relaciones*, N° 115, Montevideo.

- (1999): Estética, ética y hermenéutica, Barcelona, Paidós.
- FRIEDLER, Greg (1997): Naked New York, New York, Norton & Company.
- (2008): Naked Las Vegas, Verona, Norton & Company.
- GREENFIELD-SANDERS, Timothy (2004): XXX 30 Porn-Star Portraits, New York, Bulfinch Press,
- HARRIS, Naomi (2010): America Swings, Italy, Taschen.
- HEGRE, Petter (2000): My Wife, New York, Stemmler.
- GOLDIN, Nan (2003): The Devil's Playground, Italy, Phaidon.
- MARZANO, Michela (2006): La pornografía o el agotamiento del deseo, Buenos Aires, Manantial.
- MERRITT, Natacha (2000): Digital Diaries, Cologne, Taschen.
- MUÑIZ, Elsa (2010): (coord.), Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas, Barcelona, Anthropos – UAM-Azcapotzalco.
- NANCY, Jean-Luc (2003): El "hay" de la relación sexual, Madrid, Síntesis.
- (2007): La comunidad enfrentada, Buenos Aires, Ediciones La Cebra.
- NAZ, Dave (2010): Anal Sex Love, Frankfurt, Reuss.
- Paulie & Pauline (2010): Off the Set. Porn Stars and Their Partners, Glen Rock, Aural Pink Press.
- OWENS, Craig (2004): "Posar", en Ribalta, Jorge (ed.), Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía, Barcelona, Gustavo Gili..

PERNETTE, W. (2001): Leeuwenberg, F., Twogether, Verona, Stemmler.

RADISIC, Pierre (2006): Pornscapes, New York, Goliath.

ROSEN, Michael A. (1994): Sexual Portraits: Photographs of Radical Sexuality, San Francisco, Shaynew.

----- (1998): Lust and Romance: Rated X Fine Art Photographs, Spain, Last Gasp of San Francisco.

STEINBERG, David (2003): (ed.), Photo Sex: Fine Art Sexual Photography Comes of Age, San Francisco, Down There Press.

TUSQUETS Blanca, Oscar (2007): Contra la desnudez, Barcelona, Anagrama.

WALKER, Ben (2005): The Erotic Diary of Lynn W., Frankfurt, Reuss.

WILLIAMS, Linda (1999): Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible", California, University of California Press..





Otro cuerpo*

Alex K.

Alexandra Argüelles

Otro cuerpo*

Alex K.

Alexandra Argüelles

Video -performance

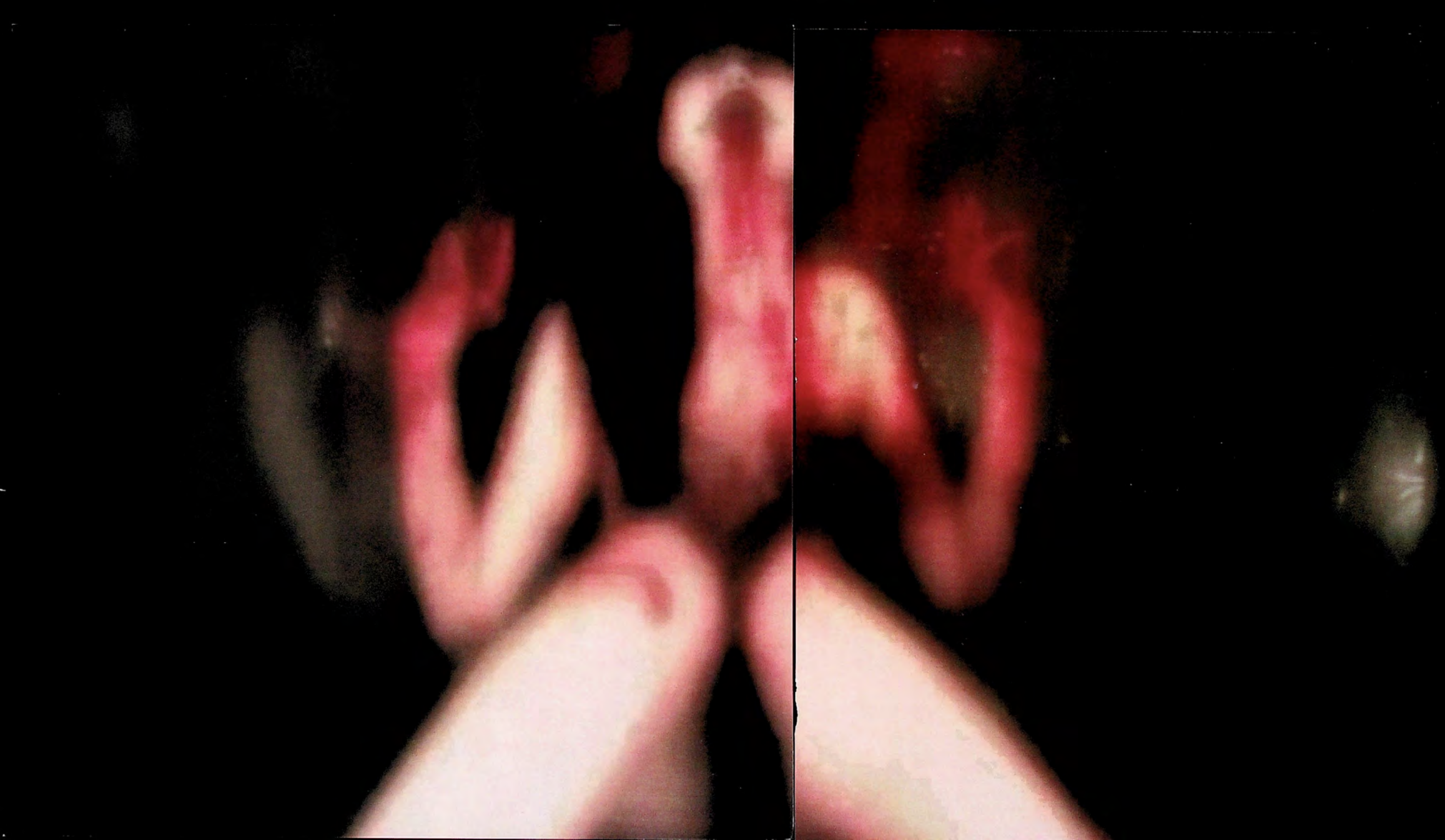
5:60 min

Idea original y realización Alex K
2012

Otro Cuerpo es un ejercicio visual que retoma el discernimiento del cuerpo femenino presentado en el terreno discursivo de lo pospornográfico. Este cuerpo desplegado en la pantalla no obedece a un margen representacional donde se expone como un objeto y un fetiche. Honesta aparente feminidad monstruosa; este cuerpo representa a una mujer que devuelve la mirada y posiciona al espectador como el que es observado por este cuerpo que deconstruye la belleza y el organismo femenino. Este otro cuerpo escópico se exhibe fuera de los reflectores que definen la corporalidad atribuyendo a esta forma su fuerza atrayente, ya que, por el contrario, esta corporalidad femenina emerge de la obscuridad de un cuerpo sangrante.

*Otro cuerpo formó parte de la muestra Internacional de cortometrajes de NO.POR.NO. Simposio sobre pospornografía y cultura visual, marzo 22-23 de 2012, UAQ-FBA, Querétaro.













Convulsion Expulsion*

Usama & Kristie Alshaibi

Forcibly torn from the mythos, Echo struggles with her reemergence as a physical being. A malfunction in the mind leads to the trauma of a body turning inside out. How long can a phantom made of pure sound be trapped as solid and visible matter? She will no doubt stain the cold sterility of this experiment before accepting her fate as an object of our observation.

Kristie Alshaibi

The way 'Convulsion Expulsion' happened was sort of accidental. An instructor at an art college here in Chicago had a very old 35mm DeVry film camera and wanted me to shoot something with it. He gave me 400 feet of 35mm film and said do whatever you want. He only asked to be given a fake name as producer since he did not want his real name on the credits. This weird, ancient and amazing DeVry camera only took 100 feet spools of film so I had to go sit in the dark and separate the film into 4 rolls. My buddy shot it in this huge white loft near Chinatown in Chicago. My wife Kristie, practiced getting her ass ready (several enemas...)

Many things were done in secret and under the table from people who helped on this film.

Usama Alshaibi

**Convulsion Expulsion* formó parte de la muestra Internacional de cortometrajes de NO.POR.NO. Simposio sobre pospornografía y cultura visual, marzo 22-23 de 2012, UAQ-FBA, Querétaro.

Arrancada a la fuerza de la mitología, Echo lucha con su resurgimiento como un ser físico. Un mal funcionamiento de la mente conduce al trauma de un cuerpo dado vuelta. ¿Cuánto tiempo puede un fantasma hecho de un sonido puro quedar atrapado en la materia sólida y visible? Ella no tendrá duda de manchar la fría esterilidad de este experimento antes de aceptar su destino como un objeto de nuestra observación.

Kristie Alshaibi

La forma en que "Convulsion Expulsion" sucedió fue una especie de accidente. Un instructor de una escuela de arte aquí en Chicago tenía una vieja cámara de 35 mm DeVry y quería filmar algo con ella. Me dio 400 pies de película de 35 mm y dijo que hiciera lo que quisiera. Sólo me pidió que le diera un nombre falso como productor, ya que no quería que su verdadero nombre apareciera en los créditos. Esta cámara rara, antigua y sorprendente sólo tomó 100 pies del carrete de película, así que tuve que ir a sentarme en la oscuridad y separar la película en 4 rollos. Mi amigo rodó el cortometraje en su enorme loft blanco cerca del barrio chino en Chicago. Mi esposa Kristie, se preparaba para tener su trasero listo (varios enemas). Muchas cosas se han hecho en secreto y debajo de la mesa por personas que ayudaron en este film.

Usama Alshaibi



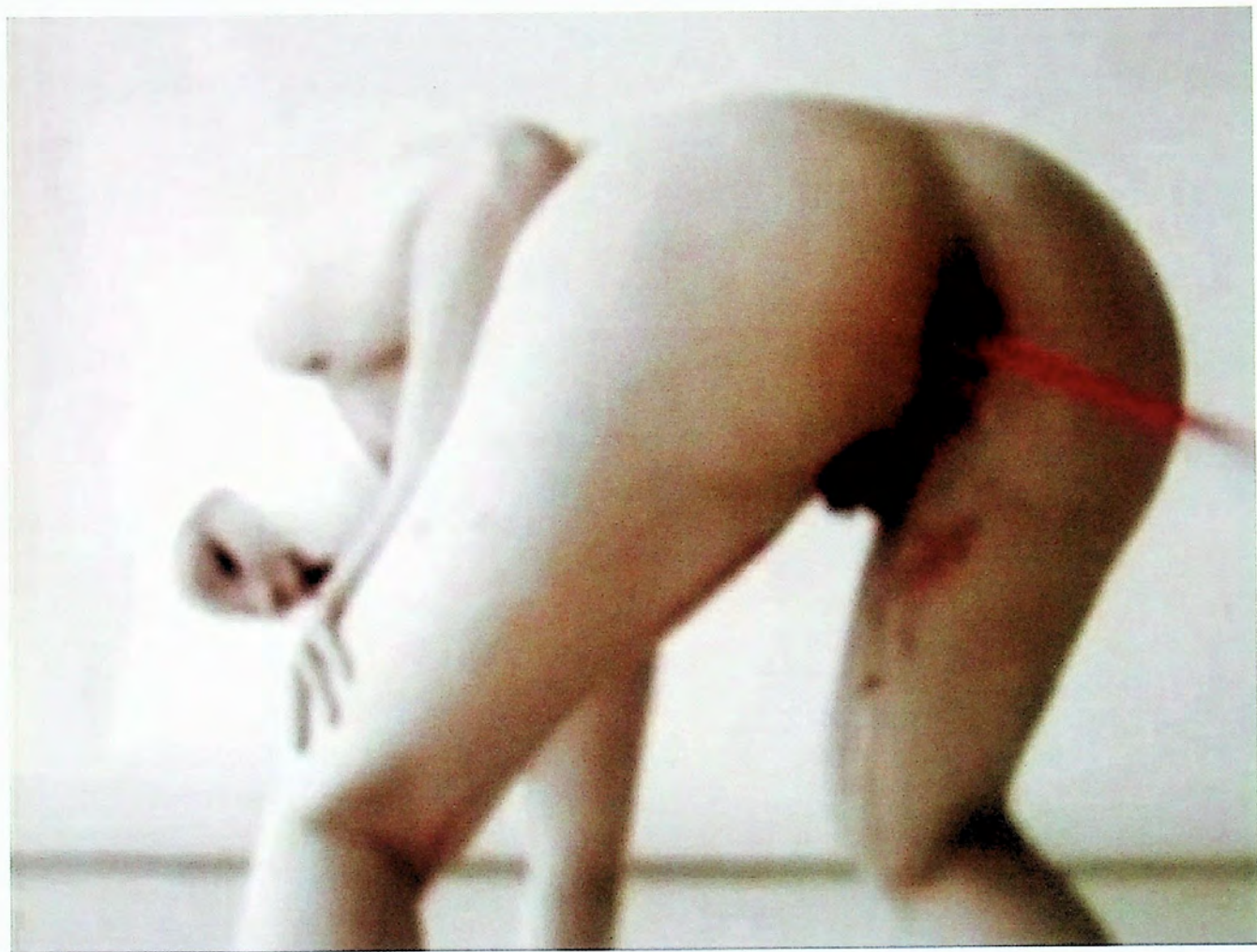
Echo

Arrancada a la fuerza de la mitología, Echo lucha con su resurgimiento como un ser físico. Un mal funcionamiento de la mente conduce al trauma de un cuerpo dado vuelta. ¿Cuánto tiempo puede un fantasma hecho de un sonido puro quedar atrapado en la materia sólida y visible? Ella no tendrá duda de manchar la fría esterilidad de este experimento antes de aceptar su destino como un objeto de nuestra observación.

Kristie Alshaibi

La forma en que "Convulsion Expulsion" sucedió fue una especie de accidente. Un instructor de una escuela de arte aquí en Chicago tenía una vieja cámara de 35 mm DeVry y quería filmar algo con ella. Me dio 400 pies de película de 35 mm y dijo que hiciera lo que quisiera. Sólo me pidió que le diera un nombre falso como productor, ya que no quería que su verdadero nombre apareciera en los créditos. Esta cámara rara, antigua y sorprendente sólo tomó 100 pies del carrete de película, así que tuve que ir a sentarme en la oscuridad y separar la película en 4 rollos. Mi amigo rodó el cortometraje en su enorme loft blanco cerca del barrio chino en Chicago. Mi esposa Kristie, se preparaba para tener su trasero listo (varios enemas). Muchas cosas se han hecho en secreto y debajo de la mesa por personas que ayudaron en este film.

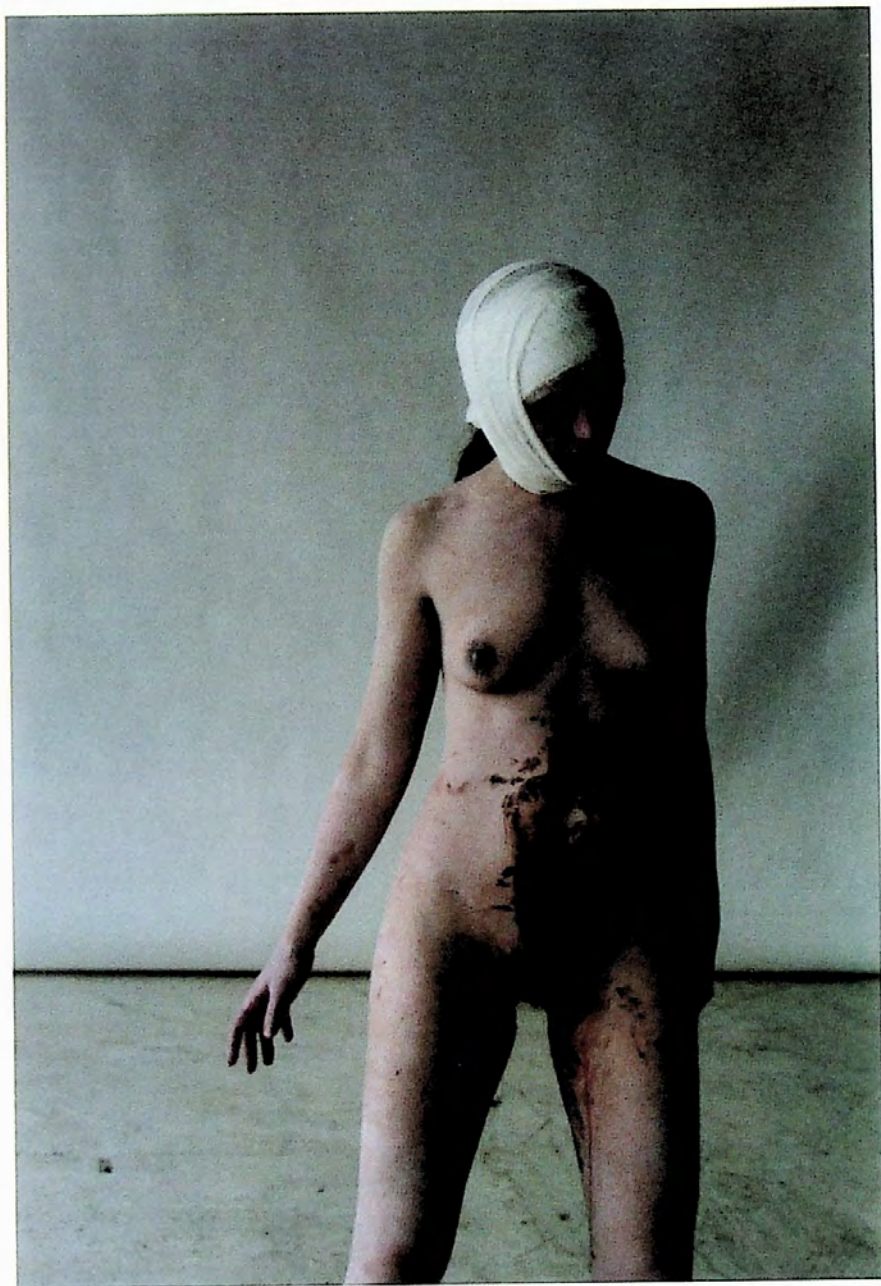
Usama Alshaibi



Expulsion



Echo



revulsion smear



Echo Convulsion

Kiss*

Annie Sprinkle y Elizabeth Stephens

Video, 50 min., 2005

Kiss is a part of our ongoing series of Kiss performances and experiments. Over the years we have investigated how long we can kiss in public without stopping, we've facilitated Extreme Kiss Workshops with groups, and done endurance kissing for several hours where we reach an altered state of consciousness and great bliss. This particular kiss was performed for the camera. It is a 10 minute clip of a one hour kiss.

In this kiss we are bald. Our baldness is the result of medical treatments to cure breast cancer. We call this "cancer erotica." Our motto is, "eroticize everything." These days we are eroticizing nature, and exploring our ecosexuality.

Visit us at www.sexecology.org

Kiss es una parte de nuestra serie en curso de las performances de besos y experimentaciones. Con los años hemos investigado cuánto tiempo nos podemos besar en público sin parar, lo hemos logrado con los talleres de "Extreme Kiss" realizados con algunos grupos, besándonos durante varias horas, hemos alcanzado un estado alterado de conciencia y de gran gozo. Este beso en particular, se llevó a cabo para la cámara. Es un clip de 10 minutos de un beso de una hora.

En este beso estamos calvas. Nuestra calvicie es el resultado de tratamientos médicos para curar el cáncer de mama. A esto le llamamos "cancer erotica". Nuestro lema es, "erotizar todo".

En estos días estamos erotizando la naturaleza y explorando nuestra ecosexualidad.

Visítenos en www.sexecology.org

*Kiss formó parte de la muestra Internacional de cortometrajes de NO.POR.NO. Simposio sobre pospornografía y cultura visual, marzo 22-23 de 2012, UAQ-FBA, Querétaro.

Kiss*

Annie Sprinkle y Elizabeth Stephens

Video, 50 min., 2005

Kiss is a part of our ongoing series of Kiss performances and experiments. Over the years we have investigated how long we can kiss in public without stopping, we've facilitated Extreme Kiss Workshops with groups, and done endurance kissing for several hours where we reach an altered state of consciousness and great bliss. This particular kiss was performed for the camera. It is a 10 minute clip of a one hour kiss.

In this kiss we are bald. Our baldness is the result of medical treatments to cure breast cancer. We call this "cancer erotica." Our motto is, "eroticize everything." These days we are eroticizing nature, and exploring our ecosexuality.

Visit us at www.sexecology.org

Kiss es una parte de nuestra serie en curso de las performances de besos y experimentaciones. Con los años hemos investigado cuánto tiempo nos podemos besar en público sin parar, lo hemos logrado con los talleres de "Extreme Kiss" realizados con algunos grupos, besándonos durante varias horas, hemos alcanzado un estado alterado de conciencia y de gran gozo. Este beso en particular, se llevó a cabo para la cámara. Es un clip de 10 minutos de un beso de una hora.

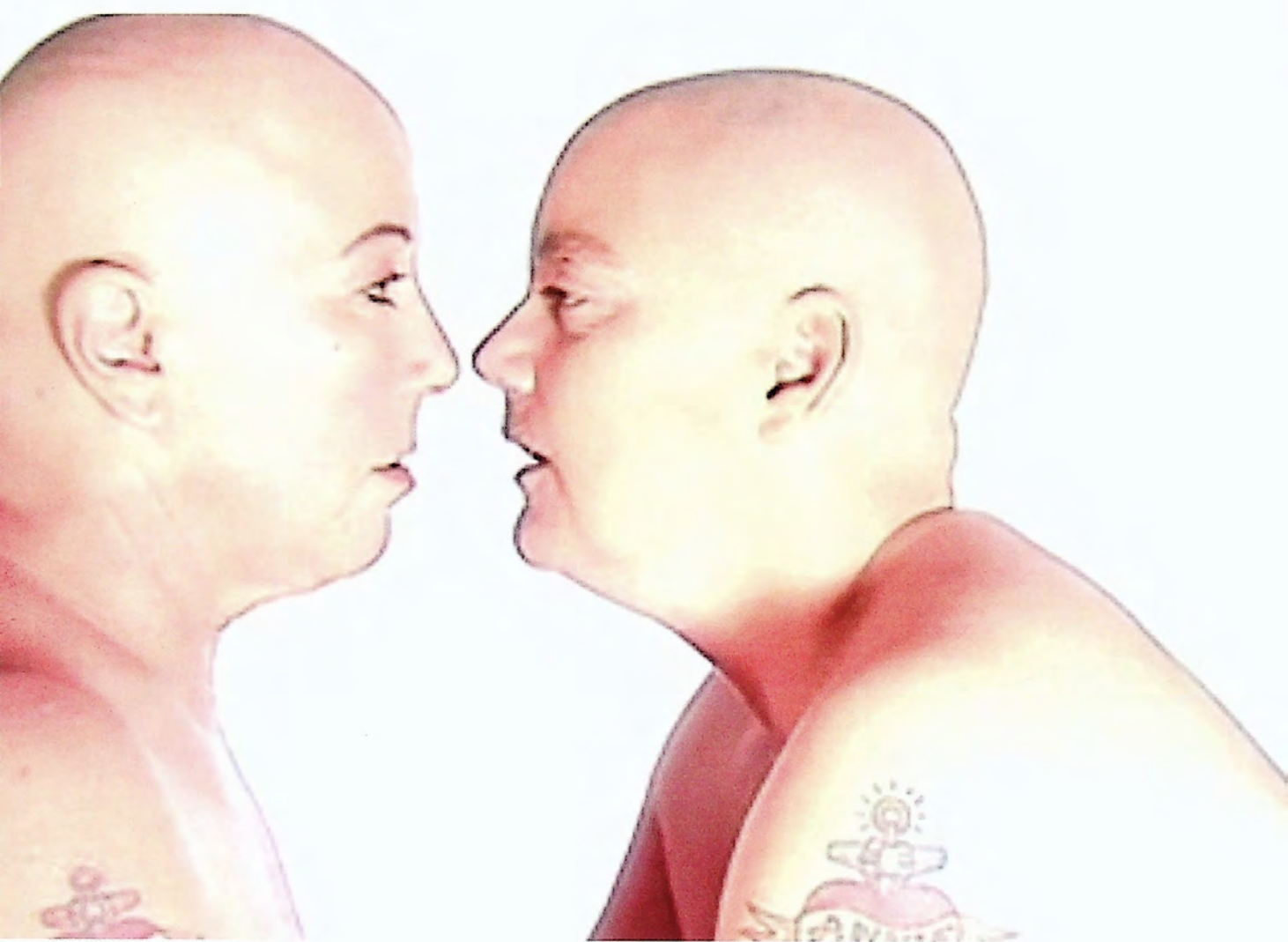
En este beso estamos calvas. Nuestra calvicie es el resultado de tratamientos médicos para curar el cáncer de mama. A esto le llamamos "cancer erotica". Nuestro lema es, "erotizar todo".

En estos días estamos erotizando la naturaleza y explorando nuestra ecosexualidad.

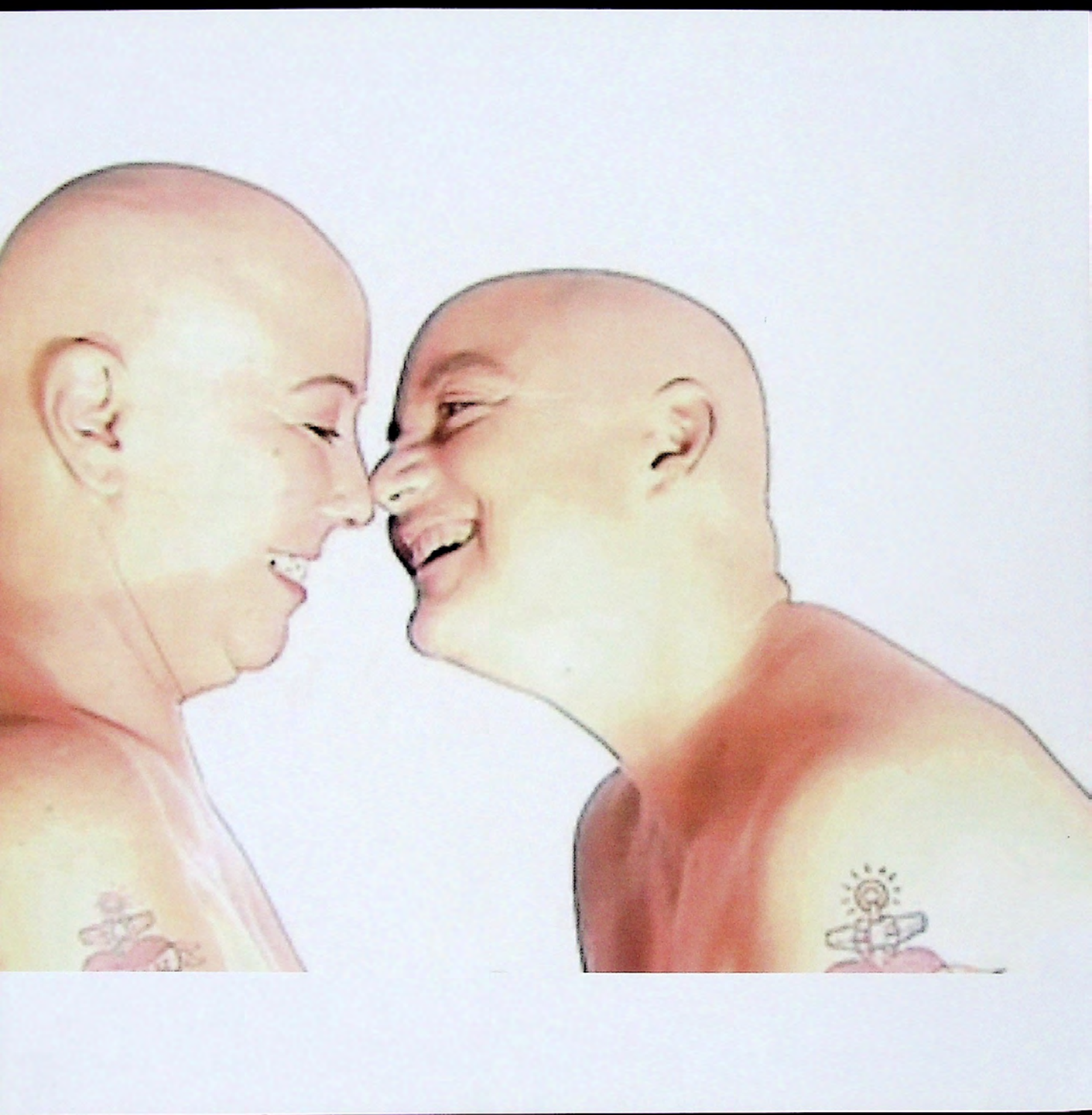
Visítenos en www.sexecology.org

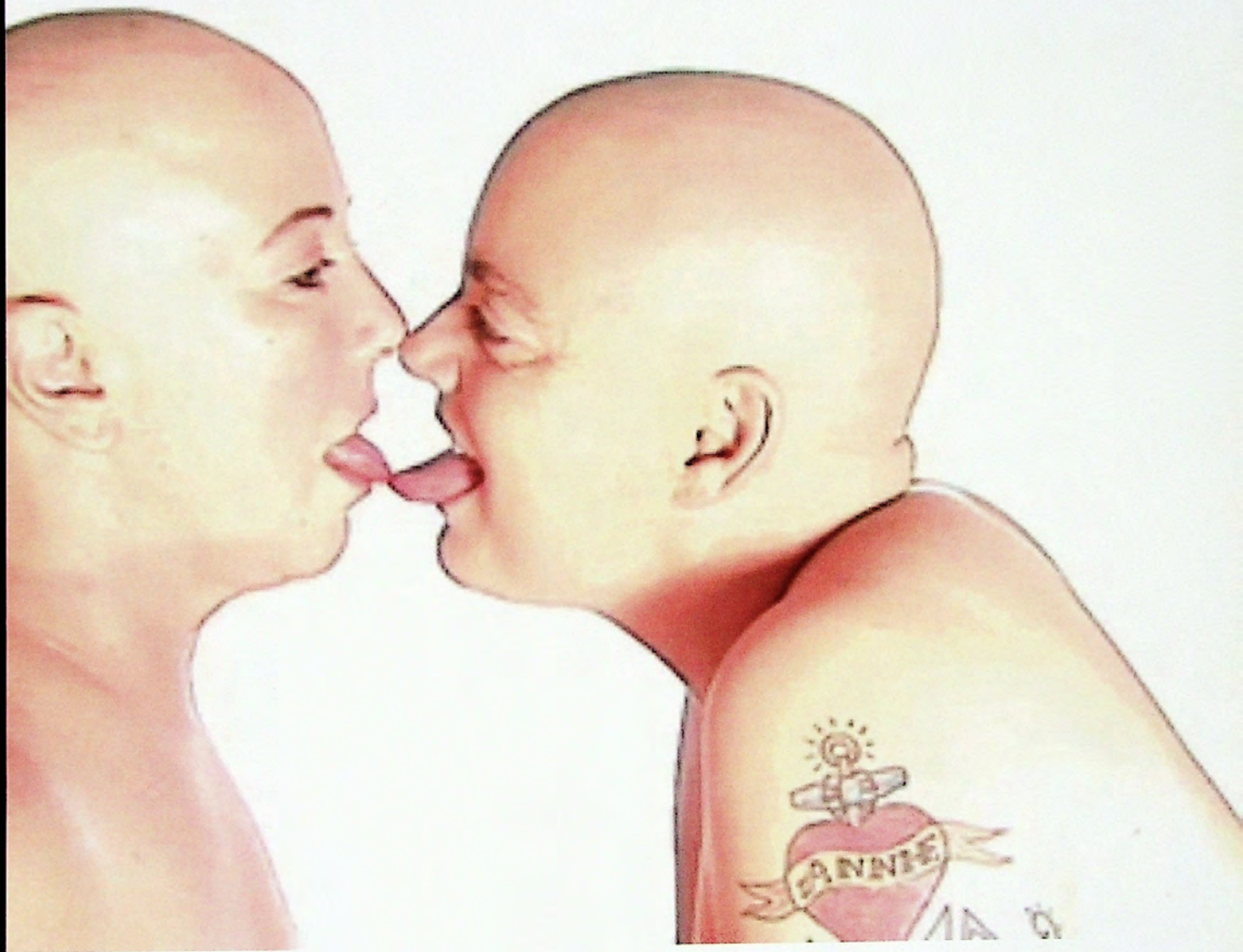
*Kiss formó parte de la muestra Internacional de cortometrajes de NO.POR.NO. Simposio sobre pospornografía y cultura visual, marzo 22-23 de 2012, UAQ-FBA, Querétaro.











InsideFlesh/Suka Off

*

INSIDE FLESH is a project founded by the members and collaborators of SUKA OFF/BlackFleshVideo. Their work has always been concentrated on human carnality in all its aspects. Because in both live and video works, they've been working with the body without faking anything what could be done for real, but the theatre, art and even alternative club scene was putting limits to their experiments with sexual imagery, it was only a matter of time that they would make their way into pornography. The aesthetics, themes and characters are still the same. The world they're creating is filled with postindustrial imagery, synthetic fluids (liquid latex, silicone, acrylic paint) and role/sex changing characters. The only thing that separates INSIDE FLESH videos from those made by BFV, is explicit nudity and sex. Although INSIDE FLESH stands in opposition to the mainstream porn productions, it doesn't have anything to do with the alt porn scene. It is not related to any specific subculture, ideology or gender. It's the new vision of porn.

*Possession 2 formó parte de la muestra Internacional de cortometrajes de NO.POR.NO. Simposio sobre pospornografía y cultura visual, marzo 22-23 de 2012, UAQ-FBA, Querétaro.

InsideFlesh/Suka Off

*

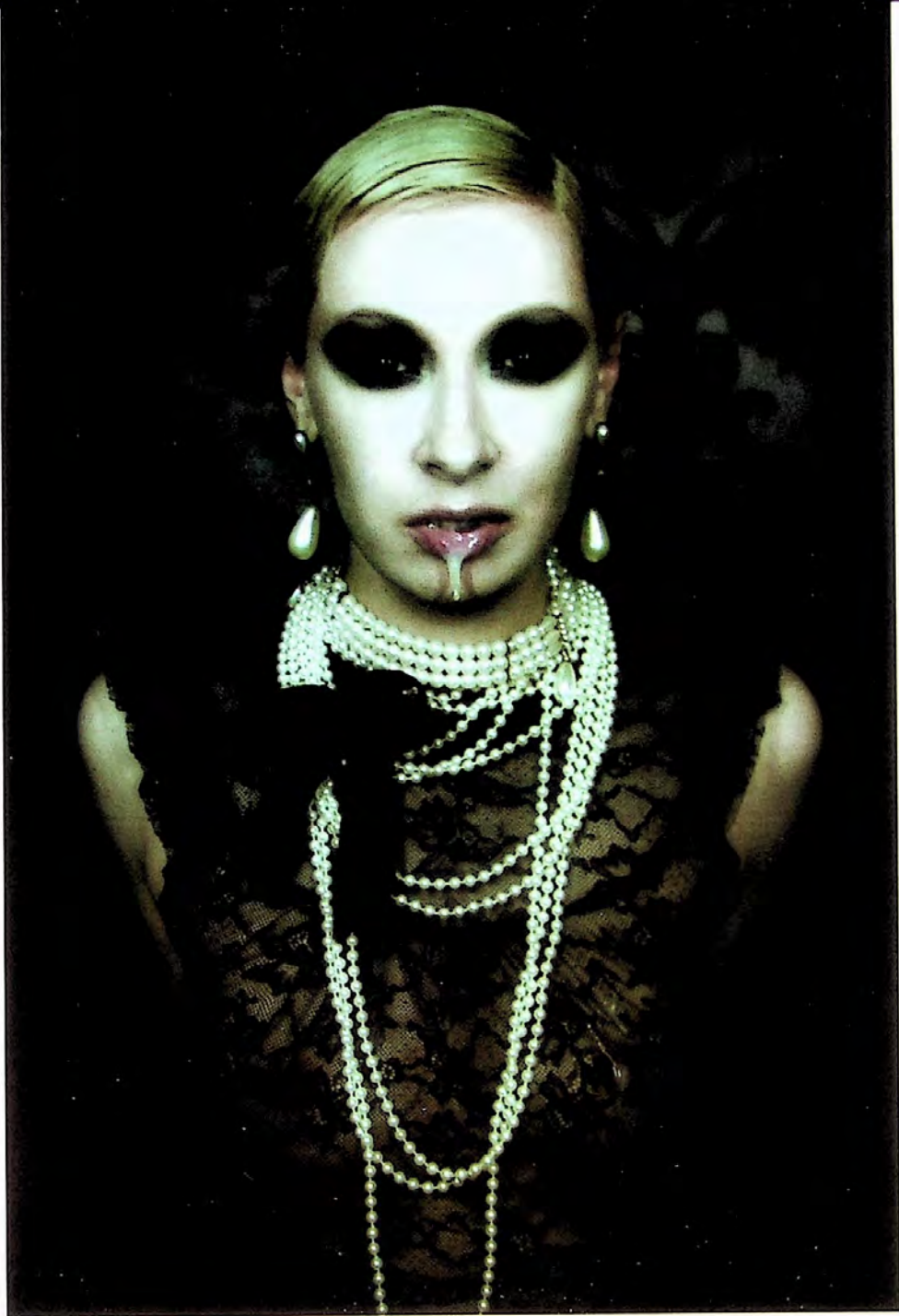
INSIDE FLESH is a project founded by the members and collaborators of SUKA OFF/BlackFleshVideo. Their work has always been concentrated on human carnality in all its aspects. Because in both live and video works, they've been working with the body without faking anything what could be done for real, but the theatre, art and even alternative club scene was putting limits to their experiments with sexual imagery, it was only a matter of time that they would make their way into pornography. The aesthetics, themes and characters are still the same. The world they're creating is filled with postindustrial imagery, synthetic fluids (liquid latex, silicone, acrylic paint) and role/sex changing characters. The only thing that separates INSIDE FLESH videos from those made by BFV, is explicit nudity and sex. Although INSIDE FLESH stands in opposition to the mainstream porn productions, it doesn't have anything to do with the alt porn scene. It is not related to any specific subculture, ideology or gender. It's the new vision of porn.

**Possession 2* formó parte de la muestra Internacional de cortometrajes de NO.POR.NO. Simposio sobre pospornografía y cultura visual, marzo 22-23 de 2012; UAQ-FBA, Querétaro.

INSIDE FLESH es un proyecto fundado por los miembros y colaboradores de Suka OFF / BlackFleshVideo. Su trabajo siempre se ha concentrado en la carnalidad humana en todos sus aspectos. Debido a que en sus obras, tanto en directo como de vídeo, han estado trabajando con el cuerpo sin fingir nada de lo que se podría hacer de verdad, el teatro, el arte y la escena de los clubes, incluso alternativa, puso límites a sus experimentos con imágenes sexuales, sólo fue una cuestión de tiempo para que se abrieran camino en la pornografía. La estética, los temas y los personajes siguen siendo los mismos. El mundo que estamos creando está lleno de imágenes post-industriales, fluidos sintéticos (líquido de látex, silicona, acrílico) y personajes cambiantes sexo/género. La única cosa que separa los videos de INSIDE FLESH de los realizados por BFV, es la desnudez y el sexo explícito. Aunque INSIDE FLESH está en oposición a las producciones porno convencionales, no tiene nada que ver con la escena del porno alternativo. No se relaciona con ninguna subcultura específica, ideología o género. Es la nueva visión del porno.



Room 315



Possession 2 (Possession series 2009-2012)



Possession 6 (Possession series 2009-2012)



Inside Flesh

InterSexos/Voyeur

Dirección y coreografía por John Cordero

Intersexo

Nos introduce en una propuesta escénica interdisciplinaria emergente, basada en representaciones de imágenes sexualmente explícitas, tomadas como pretexto a manera de deconstrucción, vinculadas a los estudios pospornográficos. Los cuerpos son permeados y afectados por los códigos de representaciones sexuales que propone la pornografía y, a partir de éstos, surgen nuevas miradas y propuestas desde las exploraciones, rutas e investigaciones de movimiento y utilización de objetos, que van formando parte del mismo cuerpo emergente en la escena.

En esta propuesta podemos observar: fragmentos de piel, cruces de flexómetros, el ojo del voyeur y otros elementos que remiten al sexo como maquinaria de producción, al igual que los clavos, que aparecen en la obra queriendo penetrar los cuerpos vacíos que quedan en la escena, inmersos en su propio universo, una suerte de soledad perpetua.

Durante las diferentes escenas la obra plantea algunas preguntas: ¿Por qué el sexo se ha convertido en una estrategia de control social? ¿Qué hay más allá del sexo? Entonces el sexo explícito toma diferentes dimensiones, dejando espacio a la imaginación como punto de partida, en la búsqueda de un acercamiento a las superficies del sexo donde, quizá, aún queda mucho por decir.

John Martín Cordero Peralta



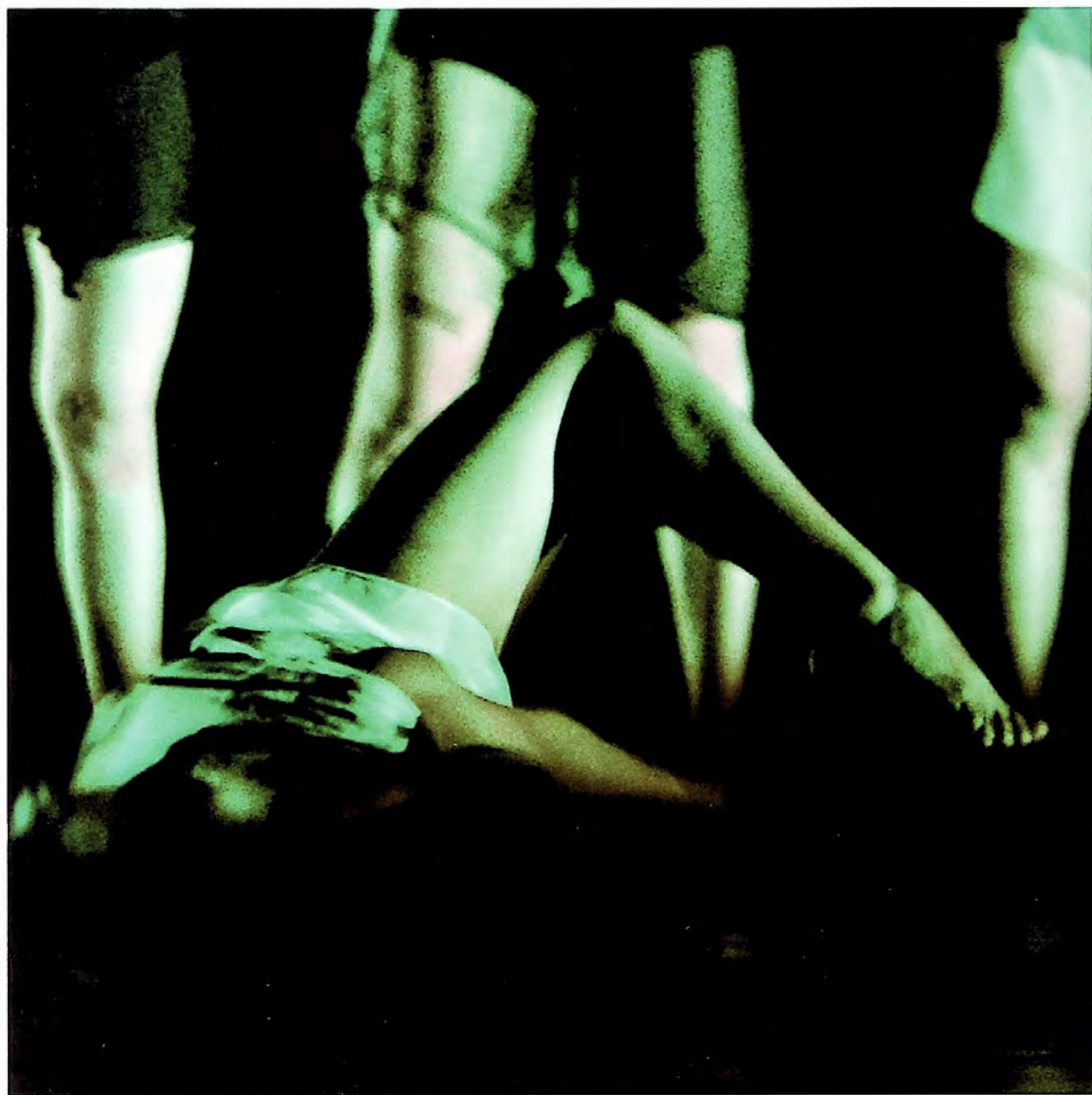
Intersexo, 2010
Fotografía de Alfredo Farías



Intersexo, 2010
Fotografía de Alfredo Farías



Intersexo, 2010
Fotografía de Alfredo Farías



Intersexo, 2010
Fotografía de Alfredo Farías



Voyeurs, Colombia, 2011
Fotografía de Mónica Ramos



Intersexo, 2010
Fotografía de Cristhian Montes

El Cuerpo como cartografía de lo Sagrado:

Espiritismo posmoderno al interior de las prácticas artísticas de Lechedevirgen Trimegisto.

Vestido como típico macho mexicano, con un chaleco floreado y botas vaqueras, entro portando un puñal en cada mano, mientras suena de fondo la canción "Como dos Puñales" de Agustín Lara. Comienza una grabación de audio donde se escuchan fragmentos del texto "Pensamiento Puñal". Sentado en una silla prosigo a encender un cigarrillo y atarme un cinturón alrededor del brazo, jalándolo con la boca para ajustarlo y posteriormente apagarme el cigarrillo asemejando una inyección. Repito lo mismo en el otro brazo y en el dorso de las manos. Sobre una base, me penetro a mí mismo por el ano, utilizando el mango de uno de los puñales, dando la punta al público, debajo de mí coloco la figura de una virgen de yeso, velas y flores, mientras las suelas de mis botas, cada una decorada con imágenes del Sagrado Corazón, quedan dispuestas a los costados asemejando un altar. Luego retiro el puñal, me pongo de pie y pido la colaboración de un piercer que me perfora con varias agujas en la frente, después me ato al pecho un "judas", figura artesanal que suele quemarse en semana santa en México, el cual está equipado con bengalas de pirotécnica en frío, las cuales serán encendidas, mientras retiro las agujas para provocar sangrado sobre mi rostro. Por último tomo una botella de mezcal y la vacío encima de mí para limpiar la sangre y cauterizar las heridas.

El cuerpo como cartografía de lo Sagrado trata de una crítica radical a las políticas de identidad, desde la disidencia sexual, el decolonialismo y el arte del cuerpo. Apropiándose de la figura del "Puñal" en el imaginario mexicano y la cultura popular como un sinónimo peyorativo de homosexual o marica, descontextualiza al estereotipo del macho clásico a través de la deconstrucción de ciertas manifestaciones de la virilidad y la masculinidad hegemónica como performance de género, a la par que emparenta al Puñal con el traidor (el que apuñala por la espalda) como un sujeto socialmente abyecto, violento y peligroso, como un mecanismo de empoderamiento

* *Pensamiento Puñal* Performance de Lechedevirgen Trimegisto realizado en Festival Internacional Extra! el 26 de Septiembre de 2013.

y pronunciamiento tanto estético como político. Hace una reflexión profunda sobre *The Queer Theory* en relación a Latinoamérica y sus características mágicas y políticas específicas, desde un conocimiento situado que genera un pensamiento crítico y otra forma de resistencia a los mecanismos de poder y opresión.

El cuerpo se ha convertido en el espacio de propuesta contemporánea por excelencia. Será acaso por la urgencia de una vía alternativa a la virtualidad y sus interfaces o un retorno a lo primitivo y lo primigenio, pero el cuerpo al interior de la performance se ha erigido como el campo de batalla para la resolución de los dilemas actuales. El cuerpo es nuestra tierra fértil, nuestra ciudad prometida, nuestra propia área 51, nuestro triángulo de las bermudas, nuestro santuario y nosotros quienes oficiamos las misas. El artista de performance ha renunciado a todo, se ha quedado desnudo, sólo con lo inmediato, lo que no puede desprenderse de él: su cuerpo.

A través de él se expande, invade, traspasa, multiplica y ocurre. Es el mediador, el médium, el puente, la cajita, el pollero, el coyote, el guía y el camino. Su cuerpo se convierte en una antena, el fenómeno de lo sagrado encarna en él. Si mi cuerpo, o el tuyo, o el de él, son maquetas del lugar donde fuimos formados, reproducciones hologramáticas de la realidad, de una geopolítica impresa en sus cicatrices y tatuajes, entonces somos capaces no sólo de autorepresentarnos sino de modificarnos, modificar el cuerpo y modificar el mundo.

Cambiar la injuria, la ofensa, por amuleto, ser el filo del PUÑAL, aPUÑALAR por la espalda, volverme criminal empoderando mi cuerpo como arma blanca, detonar un "Judas" en mi pecho, ser el traidor, abyecto. Devolverle la dimensión mágica al arte, el acto ritual, mi cuerpo místico en éxtasis, entre un mártir y un "pornstar sex símbolo" latino. Dos velas, flores, la figura de la virgen de san juan de los lagos, dos imágenes del sagrado corazón en la suela de mis botas vaqueras y un puñal enterrado en mi culo, crean el altar. Mi cuerpo se convierte en altar, donde se cruza la fé, la masculinidad fragmentada, el ano que empuña una chuchilla, el puñal, el joto, la marica, el puto que se defiende, yo soy la justicia divina -intenta penetrarme y sangrarás...







Midas

Herani Enríquez

Hache

Al observar los rincones que en el cuerpo se manifiestan se puede llegar a aquellos posibles inexplorados, donde aquel ajeno con la autorización competente puede explorar, invadir, desembarcar en dicha cartografía y buscar como buen pirata, un recoveco ideal para enterrar su tesoro.

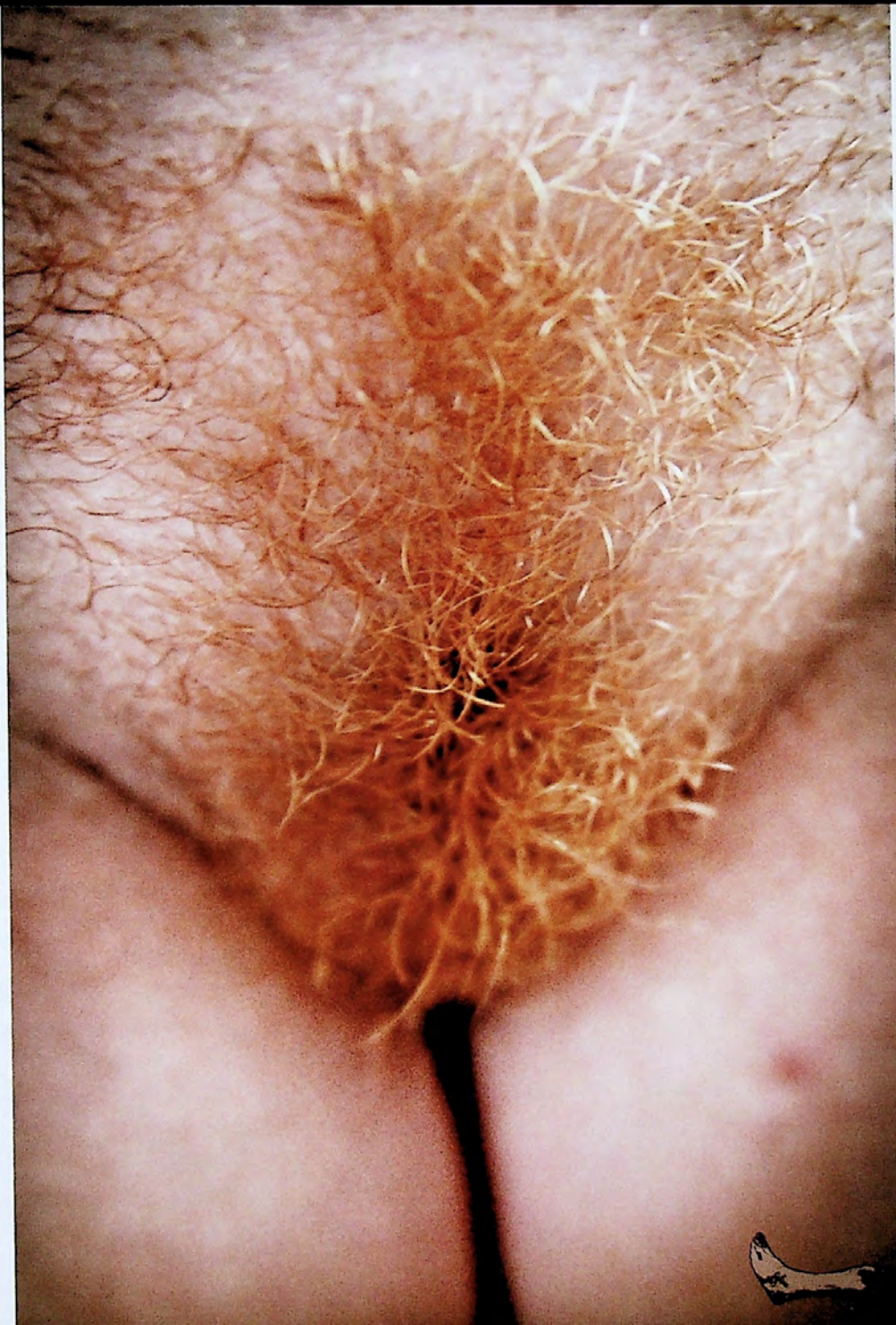
Es importante reconocer que al metaforizar el cuerpo, se le otorga a este una clasificación correspondiente a sus características, generalmente físicas. Poetizamos al cuerpo dejando detrás lo clínico, lo científico, lo médico.

Hablamos de un espacio propio y ajeno, en ciertas ocasiones, desprovisto de lecturas pero lleno de historias, el cuerpo habla, sus elementos cuentan, en gran parte, una complicada historia llena de laberintos y encrucijadas, dependiendo del uso del mismo.

Para algunos el cuerpo es tesoro, para otros cueva, para nosotros, el cuerpo es paraíso, es terreno fértil y devastado, es cascada en sudor y lágrimas, lava en sangre y orina, arenas movedizas en excremento, lianas en cabello.

El ingenuo que escoge tocar, el Midas que se condena a sí mismo, el dorado del cuerpo, el cuerpo tesoro, es el cuerpo que erotiza, seduce, es adictivo, enrojece las mejillas, presiona los pechos, agita respiraciones.

Esta serie reflexiona sobre el cuerpo-tesoro como el recurso-arma mortal con el que convivimos y con el que pretendemos encontrar otros. El cuerpo tesoro es el que guardamos para algunos, no para todos, se trata del que se cubre, se tapa, es el que se envuelve para regalo en ropas cortas, es el que se refleja en nuestras mentes, el que masturbamos, el que añoramos, ese que no es nuestro.



Carrot

Furr

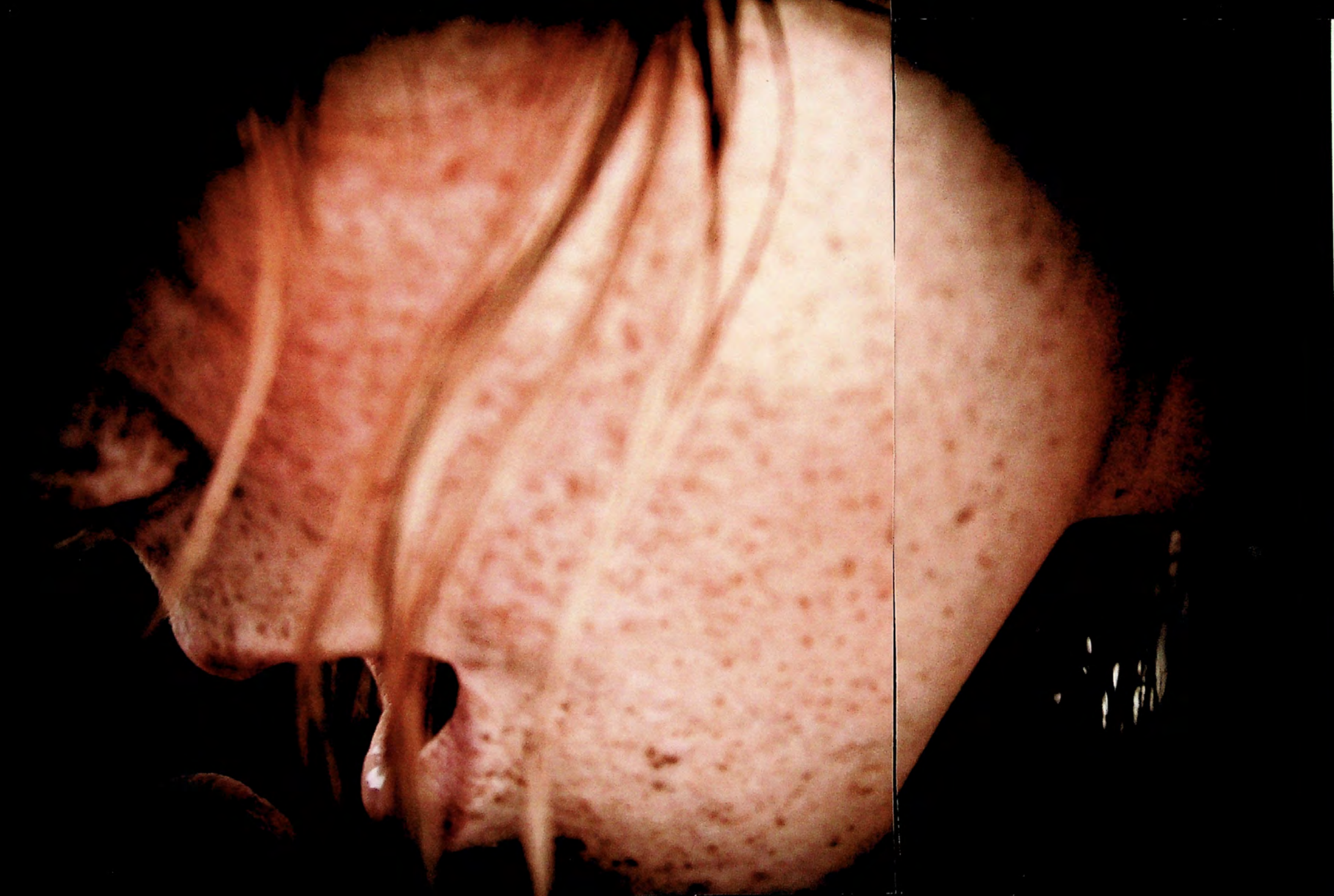


Gold









Strawberry



Strawberry

El diario de las Cabezas

El diario de las cabezas fue presentada en la Sala Alternativa de la Facultad de Bellas Artes de la UAQ en FECHA. Fueron presentadas 18 piezas como resultado del taller de Esmalte al fuego sobre metal, impartido por la Mtra. Mar Marcos Carretero.

Fotografía: Cecilia Rico Sanabria

Hoy amanecí diferente, ya no veo en escala de grises, mis pensamientos se aferran al borde del molde y soy náufrago en una marea de cráneos sobreviviendo a oleadas de miradas que se alimentan de color. La conducta se produce en serie, todos hacen una marcha circular en torno a pantallas rectangulares y luminosas. Soy prófugi de la programación, tengo brotes de formas y colores sobreponiéndose a mi herencia psico-social. Hay una persecución a la persona, el mundo se ha configurado para el pensamiento en masa y a mi alrededor veo como se manifiesta mi capacidad creadora, soy un ente que conoce las armas del alma, esas que pintan murales en la parte interna de la bóveda craneana de aquellas cabezas prediseñadas.

Saddam Saúl Frausto Simentel



Saddam Saúl Frausto Simentel



Osiel Guerrero



Diana Cruz González



Saúl Adán Meza Chávez



Diego Alejandro Cruz García



Miguel Alejandro López Tovar



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO
FACULTAD DE BELLAS ARTES

ouroboros

Revista de Estudios Visuales

No. 2 Enero 2014

El cuerpo y sus metáforas

Ouroboros No.2

El Cuerpo y sus Metáforas



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO
FACULTAD DE BELLAS ARTES

CIPA Centro y
Investigación
Artística