



TESIS DOCTORAL

LA PIEL COMO SUPERFICIE SIMBÓLICA
Procesos de transculturación en el arte contemporáneo

DOCTORANDA: Lic. Sandra Martínez Rossi

DIRECTORA: Dra. Asunción Lozano Salmerón

FACULTAD DE BELLAS ARTES – Departamento de Pintura

2008

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Sandra Martínez Rossi
D.L.: GR. 2127-2008
ISBN: 978-84-691-6445-7

A mi padre, mi madre y mi hermano
A mis amigas y amigos

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiera agradecer a mi familia, por apoyarme constantemente en el arduo tránsito de la presente investigación.

Mi reconocimiento y gratitud para mi directora, Dra. Asunción Lozano Salmerón, por sus invaluable aportes en el desarrollo y término de esta tesis.

A mi tutor del Programa de doctorado, Dr. Pedro Osakar Olaiz, por su apoyo y ayuda en todo este proceso.

También desearía recordar a Graciela Carnevale, profesora de la Facultad de Bellas Artes, Rosario, Argentina, quien supo alentarme y guiarme en los inicios de este fascinante recorrido.

Quisiera agradecer primordialmente a Aurelia Martín Casares, profesora del departamento de Antropología social, de la Universidad de Granada, por sus importantes contribuciones al progreso de este trabajo.

Un especial agradecimiento a D. José Luis Sánchez Lafuente, ex director de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, de la Universidad de Granada y a todo el personal de la misma, por su inestimable ayuda en la búsqueda del material bibliográfico.

Agradezco profundamente a mis amigas y amigos, por sus consejos profesionales en la elaboración de esta tesis y por su amistad incondicional, que han hecho los días, meses y años más agradables. Creo sinceramente que en este trayecto mi piel se ha convertido en la superficie simbólica de todos/as y nada mejor que la siguiente poesía para expresar mi intensa gratitud:

Yo-mi piel,
mi piel dentro de mí,
mi piel donde descanso en superficie,
mi piel profunda como el limbo de los inocentes,
yo-mi piel agradezco la caricia,
la atención, el roce,

la ternura, los labios,
la presión, el peso,
yo-mi carne, dentro de mi carne yo,
desde dentro sin límites yo centro
el universo,
del universo centro,
yo-mi carne agradezco el tiempo,
tu tiempo, tu estatura,
la indagación de tu cuerpo, agradezco
la plaza fuerte de tu pecho, tu aposento,
el amplio receptáculo
de mis urgencias, agradezco,
yo-mi alma, yo que broto por mis poros
con el sudor de la tarde, alma-yo
que desciendo la escala temblorosa
de este cuerpo, agradezco
este cariño que tiene la forma de tus dientes
y que me inunda toda y no sé donde termina
mi piel dentro del alma, mi alma dentro de ti...

¿Será un sueño pensar que allí donde yo estoy también
estás tú?

Chantal Maillard¹

¹ Maillard, Chantal, (2002), *Lógica borrosa*, Málaga: Miguel Gómez Ediciones [Colección Capital Nº 21], p.29

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	13
OBJETIVOS.....	30
METODOLOGÍA.....	33
1 CUERPO Y PIEL: DOS COSMOVISIONES EN LA HISTORIA DE OCCIDENTE	
1.1 Percepciones de la piel, el cuerpo y sus orificios en las diferentes épocas.....	45
1.2 Otredad corporal: cuerpo, sexo y exotismo.....	59
1.3 El concepto de piel: funciones y simbología.....	69
1.3.1 Cromaticidad.....	73
1.3.1.1 El carácter simbólico del color.....	75
1.4 La piel como soporte pictórico en el ámbito artístico.....	80
1.5 La piel tatuada: conservación, coleccionismo y exposición.....	82
2 CUERPO, RITUALES Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL	
2.1 El mundo simbólico, ritos y rituales.....	91
2.2 LA VIDA: rituales de iniciación.....	96
2.3 Rituales, fluidos corporales y construcción simbólica de roles y relaciones de género.....	104
2.3.1 El semen: jerarquía simbólica en los rituales de iniciación.....	109
2.3.2 La sangre: La piel marcada de las mujeres como imagen del dolor.....	112
2.4 Concepción del dolor: diferencias con Occidente.....	123
2.5 Tatuaje y fetichismo bajo la percepción occidental.....	127

2.6	LA SEDUCCIÓN: ritos, sociedad y moda.....	131
2.6.1	Seducción y animalidad.....	133
2.6.2	Ritualidad y sociabilidad.....	135
2.6.3	Percepción del tatuaje y la pintura corporal indígena: su transformación social hacia el maquillaje.....	141
2.6.4	Tatuaje, pintura y maquillaje en el cuerpo: aspectos mágicos, supersticiosos y religiosos.....	145
2.6.5	El rostro pintado: metamorfosis física y emocional....	153
2.6.6	Del ritual tradicional a la moda occidental.....	164
2.7	LA DIFERENCIACIÓN: de lo biológico a lo simbólico.....	172
2.7.1	Rituales de modificación corporal en culturas no occidentales.....	174
2.7.1.1	Ritos de mutilación.....	181
2.7.1.2	Prácticas de perforación.....	183
2.7.2	Manipulaciones corporales en Occidente.....	188
2.7.2.1	Perforaciones y anillados en la piel.....	191
2.7.3	La marca corporal como instrumento de identificación.....	194
2.7.4	Estigmas y exclusión social.....	201
2.7.5	Tribus urbanas e identidad corporal.....	207
2.8	LA MUERTE: ceremonias y rituales funerarios.....	214

3 PINTURA CORPORAL, TATUAJE Y PIERCING

3.1	Orígenes y evolución: de la pintura corporal efímera al tatuaje permanente.....	227
3.1.1	La fugacidad de la pintura corporal.....	229
3.1.2	La permanencia del tatuaje.....	241
3.2	El tatuaje como proyecto corporal en Occidente.....	249
3.2.1	Época colonial.....	250
3.2.2	Época circense.....	256
3.2.3	Rebeldía, moda y renacimiento del tatuaje.....	263

3.2.4	Marketing y consumismo.....	273
3.3	El tatuaje como proyecto corporal en Oriente.....	280
3.4	Instrumentos y técnicas: del gesto pictórico a la coloración definitiva.....	284
3.4.1	Tatuaje tradicional japonés: el mundo de los sentidos.....	296
3.4.2	Tatuaje occidental: el mundo de la máquina.....	299
3.4.3	Tatuaje carcelario y marginal: el mundo secreto.....	306
3.4.4	Métodos de eliminación del tatuaje.....	310
3.5	El <i>piercing</i> : intimidación y erotismo.....	312
4	CUERPO Y PIEL: PROCESOS DE TRANSCULTURACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	
4.1	Proceso de transculturación: concepto y características simbólicas.....	323
4.2	El cuerpo en el arte...la mirada desplazada.....	333
4.2.1	El cuerpo toma nuevos posicionamientos: performance y acciones como discurso artístico.....	345
4.2.2	El arte corporal: proyecto innovador.....	353
4.2.3	Acciones artísticas de carácter ritual.....	364
4.2.4	La piel como soporte de las intervenciones artísticas en los años 60 y 70.....	373
4.3	El cuerpo y sus constelaciones: diferentes interpretaciones a través de la fotografía.....	377
4.3.1	Las marcas corporales delimitan una cosmografía....	377
4.3.2	La piel es simbolizada desde el arte como cartografía.....	381
4.3.3	La fotografía como monografía del interior del cuerpo.....	387
4.3.4	Fotografía – performance: la imagen ritual.....	390
4.4	Los orificios corporales como espacio simbólico.....	400

4.5	La piel secreta.....	421
4.5.1	El tatuaje en el arte como crítica al Sistema Capitalista.....	422
4.5.2	La piel tatuada como seguro de trascendencia.....	434
4.5.3	El tatuaje como autorretrato.....	439
4.5.4	Las marcas del tiempo.....	450
4.6	“Marcas”: sobre modas y heridas.....	456
4.6.1	Cuerpo herido - Marca artística.....	458
4.6.2	La herida simulada.....	467
4.6.3	Modelos artísticos – Modelos publicitarios.....	473
4.7	La piel expuesta.....	483
4.7.1	Deseos de transformación: el cuerpo pintado de Veruschka.....	484
4.7.2	La pintura corporal como un proyecto multidisciplinar.....	493
4.7.3	El rostro como objeto escultórico o pictórico.....	505
5	CUERPO NÓMADA: VÍAS DE ESCAPE EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	
5.1	El rediseño corporal como metáfora del cuerpo deseado.....	517
5.1.1	El rostro más allá de sus límites: la cirugía estética como recurso artístico.....	520
5.1.2	Productos de cosmética y belleza: objetos de arte.....	531
5.1.3	La perforación de la piel como un territorio apropiado por el arte.....	539
5.1.4	David Nebreda: el cuerpo del dolor.....	541
5.1.5	El cadáver como instrumento recurrente en la producción artística contemporánea.....	548

CONCLUSIONES.....	555
BIBLIOGRAFÍA.....	581
ÍNDICE DE ARTISTAS.....	607
ÍNDICE DE CULTURAS PRECOLOMBINAS, GRUPOS INDÍGENAS, ABORÍGENES Y ETNIAS NO OCCIDENTALES.....	611



INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

El cuerpo humano, específicamente la piel como superficie simbólica, nos exige abordar la presente tesis desde diversas perspectivas. Estos puntos de vista requieren considerar el cuerpo “en situación”, es decir, en el desarrollo de nuestra investigación el cuerpo se constituye ocupando un espacio social concreto y desde esa “situación” debemos imaginarlo como un lugar que simultáneamente habita y es habitado. Además, el estudio se propone como un recorrido topológico del cuerpo desarticulando los pliegues y texturas de la piel, así como también los orificios corporales.

Estas pautas abren un amplio campo de reflexiones que actúan como guía en las heterogéneas visiones que se organizan en torno al cuerpo y la piel; este abanico de posibilidades avalan, a la hora de enfrentarnos al análisis simbólico, el hecho de que las interpretaciones sobre el tema no surgen, únicamente, a partir de la percepción de las zonas visibles del cuerpo, también afloran mediante el estudio de aquello que permanece oculto o camuflado.

En referencia a estas apreciaciones, el cuerpo en tanto territorio es concebido como totalidad, como macrocosmos, como un universo en sí mismo; sin embargo, al mismo tiempo contiene un sinfín de microcosmos, pequeños espacios que están delimitados y enlazados por códigos secretos. Designaremos a estas ínfimas zonas como constelaciones corporales, que a modo de una geografía imperceptible contienen sus propias áreas íntimas y, porqué no, protegidas. De esta manera, el cuerpo proporciona innumerables lecturas, su superficie aparece ante nuestros ojos recubierta de innumerables símbolos, que ofrecen disímiles formas de entrar o salir del universo corpóreo y, al mismo tiempo, otras vías de escape.

Entonces, las interpretaciones sobre la temática propuesta en la presente investigación se emprenden a partir del distanciamiento de la visión externa y superficial del cuerpo que retiene la mirada cotidiana; esta actitud nos permitirá enunciar aspectos simbólicos constituyentes de la identidad particular

de cada persona y sus propios procesos de manipulación y transformación corporal.

De alguna manera, el cuerpo siempre escapa a una única explicación o definición, pues no conforma sólo un lenguaje, ya que su simbología depende, en cierto modo, del estado de “situación” en el cual se encuentre. Este modo heterogéneo de afrontar el cuerpo y la piel es esencial para conocer e interpretar la superficie corporal, también, para descubrir qué estrategias debemos seguir en el desciframiento del cuerpo tatuado, pintado o perforado. Cada uno, en su especificidad posee un relieve distintivo -en oposición a los demás cuerpos- y múltiple -en relación a sí mismo; en este sentido, desde nuestra mirada el territorio corporal se inscribe al concepto de rizoma desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes definen el rizoma de la siguiente manera: “Una meseta no está ni al principio ni al final, siempre está en el medio. Un rizoma está hecho de mesetas”¹. Según estos autores, esta ubicación “intermedia” del espacio rizomático se refiere a lo siguiente: “Entre las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra”².

Por lo tanto, esta definición nos proporciona los elementos conceptuales apropiados para desarrollar en nuestro trabajo una visión específica del cuerpo y sus rituales de manipulación, la cual pretende ratificar que el relieve corporal no traza una única dirección, ni éste delimita el cuerpo -en tanto que territorio- como una continuidad, como una relación de causa y efecto; por el contrario, la geografía corporal -en tanto que meseta, en tanto que superficie rizomática- se estructura transversalmente, en la medida que, como afirman Deleuze y Guattari: “Cada meseta puede leerse por cualquier sitio, y ponerse en relación con cualquier otra”³.

En consecuencia, tanto como si nos referimos al campo social o al ámbito artístico, la emergencia simbólica del cuerpo en general y de la piel en

¹Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, [fr.1980] (1988), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Ediciones Pre-textos, p. 26

² Ibídem, p. 29

³ Ibídem, p. 26

particular se produce teniendo en cuenta las constelaciones corporales individuales, pues los símbolos que cada individuo exhibe y expresa a través de su cuerpo se estructuran a partir de premisas inherentes a él mismo. Por lo tanto, con el fin de poder establecer nuevas simbolizaciones con respecto a las prácticas rituales objeto de esta investigación y poder determinar nuevos parámetros en los modos de apropiación de las mismas en el contexto del arte contemporáneo, durante el transcurso de la investigación nos proponemos desplazar la mirada hacia otras áreas de conocimiento, que nos proporcionen distintas visiones y, de esta forma, poder entrecruzar los resultados.

En esa búsqueda interpretativa resulta prioritario que los signos pictóricos, el tatuaje, la herida o la marca corporal no sean percibidas únicamente como elementos efímeros o permanentes del cuerpo, de lo contrario, nunca podremos acceder a ellos en su metamorfosis simbólica y las explicaciones permanecerán en la superficie.

Para ello, en el desarrollo de la presente tesis la piel no es planteada exclusivamente como frontera o valla entre el interior del cuerpo y el espacio exterior circundante a él, pues la piel como superficie genera un flujo orgánico y, al mismo, un intercambio social, que es clave en la vida de cada persona. En este sentido, el concepto de piel se desarrolla en términos de membrana o elemento de conexión y, desde ese lugar, la piel se impone como instrumento cultural y simbólico; un estatus que continúa siendo para diferentes culturas motivo predominante e imprescindible en un gran número de ceremonias rituales.

A partir de estos planteamientos surge nuestra primera pregunta ¿Porqué en el marco de la sociedad occidental contemporánea, las personas se apropian de prácticas rituales como el tatuaje, la pintura corporal o los diversos métodos de perforación en el cuerpo, originalmente empleadas por grupos indígenas o aborígenes, con el fin de atribuirles otra significación?

Ante esta cuestión se presentan varios aspectos a resolver, por un lado, como hemos puntualizado anteriormente es importante reflexionar desde una perspectiva “en situación”, que pueda efectuar una valoración conceptual en función del contexto social, económico, histórico y cultural, en el cual

reaparecen dichos rituales en el ámbito de las sociedades occidentales actuales. Por consiguiente, los planteos desde un punto de vista histórico, antropológico y sociológico son decisivos; debido a que dichas observaciones han sido realizadas exhaustivamente y con gran excelencia por investigadores/as de esos campos, nuestro enfoque se sitúa transversalmente, con el objetivo de constituir los parámetros necesarios en relación a cómo y cuándo emerge el empleo de las técnicas rituales mencionadas en los procesos artísticos contemporáneos. Además, en esta visión transversal hemos contemplado los aportes teóricos y artísticos de otros estudios, cuya temática se encuentra íntimamente relacionada con el tema propuesto en el presente trabajo y que han sido desarrollados en el área concreta de Bellas Artes:

- Picornell Cantero, Fernando, “Proceso y reflexión sobre el lenguaje simbólico del tatuaje en el cuerpo humano” [tesis doctoral], director: Dr. Javier García Bresó, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Castilla – La Mancha, Cuenca, 1995.
- Saura Ramos, Pedro A., “El hombre como soporte artístico en las tribus de las Tierras Altas de Papúa Nueva Guinea” [tesis doctoral], directores: Dr. Manuel Villaseñor y Dra. Rosa Garcerán Piqueras, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, Madrid, 1988.

Por otro lado, nos parece conveniente señalar que este proceso de transculturación, que inicialmente se proyecta en el campo social y con posterioridad en el contexto artístico -área específica sobre el cual se implementará dicho proceso-, implícitamente contiene una transformación semántica desde referentes estéticos occidentales, los mismos que también delimitan las obras instauradas en el mercado del arte contemporáneo, cuya contemporaneidad responde a premisas establecidas por Occidente.

En este punto cabría hacernos otra pregunta ¿Qué ocurre con el valor simbólico y/o artístico original de las prácticas corporales detalladas?

Para poder arribar a un razonamiento preciso es primordial pensar que numerosos y heterogéneos grupos étnicos otorgan a la piel el estatuto de ofrenda ritual, una categoría simbólica que permite a la superficie corporal constituirse en destino emblemático del conocimiento sagrado, en escritura y lenguaje. De esta manera, el cuerpo se transforma en mediador simbólico entre los individuos, pero, del mismo modo, entre el ser humano y los dioses.

Nuevamente surgen otras cuestiones ¿A quién o a quiénes están dirigidos los diferentes discursos del cuerpo en las sociedades occidentales en la actualidad?, ¿Qué texto enuncian a través de la piel? y ¿Cómo se expresan dichos símbolos en el arte contemporáneo?

En cuanto a las primeras interrogaciones, los modos de apropiación de los aspectos simbólicos utilizados puntualmente a través del tatuaje y el *piercing* deben ser analizados desde pautas sociológicas y psicológicas, que esclarezcan determinadas particularidades sobre el auge de estas prácticas como proyecto corporal en Occidente. Por otra parte, el uso del cuerpo en el contexto artístico emergió con gran potencia a mediados de los años 60 del siglo XX, para luego resurgir en los años 90 y continuar siendo utilizado como instrumento en las producciones artísticas contemporáneas.

El estado de cuestión de las exposiciones en torno al cuerpo nos confirma el interés suscitado por parte de diversos/as artistas; entre las profusas exhibiciones organizadas podemos desglosar los ejes temáticos enumerados a continuación:

1. *The Physical Self* (Rotterdam, 1991), *Posthuman* (Lausanne, 1992) y *Abject Art* (1993), en estas exposiciones los/as artistas trabajaron en sus propuestas la imagen del cuerpo más allá de sus propios límites físicos, la visión de un cuerpo en constante reconstrucción.
2. *L'art au corps, Le corps exposé de Man Ray à nos jours y La mode au corps* (1996, Marsella), en estas presentaciones se planteó un amplio recorrido histórico sobre las diversas formas de intervención artística en relación al cuerpo y su concreción a través de la moda.

3. *Fèmininmasculin. Le sexe de l' art* (24-10-1995 al 12-02-1996, Centre Georges Pompidou, París); *Rrose is a Rrose. Gender performance in photography* (1997, Museo Guggenheim, Nueva York) y en el ámbito español: "El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte" (1997, Centro Cultural Koldo Mitxelena, Donostia, San Sebastián); "El Jardín de Eros" (1999, Barcelona); *Transgenéri@s* (3-12-1998 al 06-02-1999, Centro Cultural Koldo Mitxelena, Donostia, San Sebastián). Este tipo de exposiciones proponían una mirada panorámica y, en algunos casos crítica, en torno al sexo, la sexualidad y el género.
4. Por último cabría reseñar algunas de las exposiciones más relevantes que en concreto reflejan el considerable proceso de transculturación experimentado por el tatuaje, la pintura corporal o cualquier otro tipo de ritual de modificación en el cuerpo, específicamente en el espacio del arte occidental. Entre ellas podemos mencionar: a) Exposición sobre el mundo del tatuaje (1971, Museo de Arte Pop, Nueva York); esta primera presentación en un Museo de Arte de los diversos aspectos relacionados con el tatuaje avaló de manera indiscutible la calidad artística y el renacimiento de dicha práctica en los diferentes núcleos sociales y culturales occidentales. Además, este aval se afianzó aún más por el hecho de que hasta aquel momento, cualquier exhibición sobre esta temática hacía referencia al carácter antropológico y etnográfico del tatuaje en detrimento de sus cualidades artísticas; b) "Cuerpos pintados. 45 artistas chilenos", fotografías de Roberto Edwards (1991, Santiago de Chile), en ella se exploró la piel como soporte pictórico; una experiencia que adquirió notoria difusión y que llevaría a una nueva propuesta en el año 2003; c) *Rosso vivo. Mutazione, trasfigurazione e sangue nell'arte contemporanea* (21-01 al 31-03-1999, Padiglione d' Arte contemporanea, Milán), esta exposición recogió las propuestas de una serie de artistas, quienes habitualmente ejecutan diversas *performances* centradas en el uso de la sangre como elemento ritual; d) *Body art: marks of identity* (20-11-1999 al 29-05-2000, Museo de Historia Natural, Nueva York), aquí se presentó un

exhaustivo recorrido histórico, antropológico y artístico de las diferentes prácticas de manipulación corporal. Esta exposición también pretendía - al igual que la acometida en el año 1971 en el Museo de Arte Pop de Nueva York- modificar la finalidad simbólica asignada a los espacios expositivos.

Las obras de los/as diferentes artistas que han intervenido en las exposiciones detalladas serán examinadas teniendo en cuenta su intervención en el proceso de transculturación acontecido en el ámbito artístico contemporáneo. Para ello, la presente tesis ha investigado los recursos simbólicos inherentes a prácticas como la pintura corporal, el tatuaje o cualquier otro tipo de manipulación del cuerpo humano (mutilación, perforación) que sirven como instrumento ritual para diversos grupos étnicos.

Si bien nuestro estudio intenta centrarse en grupos indígenas de América del Sur, el grado de jerarquía simbólica que este tipo de transformación corporal adquiere en otras regiones geográficas proyecta y amplía el análisis. Por lo tanto, en el desarrollo de esta investigación también se comentarán rituales inherentes a grupos de África y Oceanía, con el fin de efectuar una mejor comprensión de los componentes y estrategias que engloba la transculturación en el ámbito del arte contemporáneo occidental. Es substancial acotar que nos centraremos en los grupos más significativos en cuanto al uso de la pintura corporal, el tatuaje o la perforación, es decir, aquellos donde dichas prácticas alcanzan un mayor grado de desarrollo.

Por otra parte, el período histórico en el cual enmarcaremos el análisis de dichas etnias se fija en la época de expansión colonialista europea, cuando las prácticas rituales estudiadas sufrieron una mayor aculturación y el proceso de transculturación de las mismas en el ámbito social europeo fue indudable. Por consiguiente, esta transformación simbólica es revelada mediante los cambios producidos en la representación y construcción de la identidad corporal de Occidente a partir de los viajes a América, África, Asia u Oceanía, especialmente durante los siglos XVIII y XIX.

En el primer capítulo abordaremos diversos aspectos relativos a la percepción de la piel, el cuerpo y los orificios corporales en las principales épocas históricas, esta evolución se centra primordialmente en los cánones occidentales. Este tránsito nos permitirá descubrir, paulatina y simultáneamente a los descubrimientos médicos y científicos, las regiones inexploradas del cuerpo y así poder desentrañar sus propios enigmas.

Como el verdadero interés de nuestra investigación es la piel como superficie simbólica, las reflexiones de este capítulo están encauzadas a determinar su cualidad como componente principal de conexión entre el exterior e interior del cuerpo, a descubrir las particularidades que la convierten en emblema exclusivo de las constelaciones corporales de cada individuo y a reafirmar su simbología ritual, gracias a la cual es partícipe de múltiples metamorfosis. Para ello es imprescindible examinar los engranajes que ponen en funcionamiento la maquinaria simbólica, que nos alejan de una visión orgánica de la piel, con el fin de que nuestra percepción explore esa “otra piel” que aparece cuando evoluciona en símbolo o vehículo de viaje ritual. Esta traslación simbólica también se articula en el instante que la piel se pronuncia como soporte de las producciones artísticas contemporáneas impulsadas en el mercado del arte occidental.

Somos conscientes que ahondar en las profundidades de la piel es “anclar” en las interioridades del cuerpo, por consiguiente, en el desarrollo de este capítulo conceptos como “cuerpo” y “piel” estarán simbólicamente fusionados.

Por otra parte, en este capítulo desplegaremos brevemente el concepto de exotismo con respecto a la percepción del otro (extranjero, extraño) y la consideración de los órganos sexuales femeninos como elementos exóticos, que son ampliamente discutidos durante el siglo XIX. A partir de estas concepciones, Occidente estableció la dicotomía entre Yo y los/as Otros/as y determinó la estructura del pensamiento y las teorías sociales; bajo estos criterios, el cuerpo como construcción cultural fue constantemente influenciado por la concepción de otredad corporal, que despegó de la visión de un cuerpo ajeno y exótico bajo el atento juicio etnocéntrico y androcéntrico de las

sociedades occidentales de aquella época. Asimismo, la existencia de sujetos vistos como exóticos provocó durante el transcurso del siglo XIX un auge desmedido de nuevos coleccionistas, abocados a conseguir a cualquier precio cabezas maoríes tatuadas, que serían exhibidas como objetos exóticos en los museos occidentales. Como veremos, este ansia de poder y coleccionismo produjo el aniquilamiento de los jefes maoríes y la interrupción durante casi un siglo de la práctica del tatuaje por grupos neo-zelandeses.

En el segundo capítulo detallaremos las diversas fases del proceso ritual, en el cual intervienen las prácticas corporales mencionadas, esta base estructural de los ritos de paso será el eje conceptual a la hora de analizar la apropiación simbólica en el contexto del arte contemporáneo occidental. En consecuencia, este capítulo se plantea como un bloque teórico esencial en el desarrollo sucesivo de la presente investigación.

Las etapas intrínsecas en la constitución de los rituales de paso contemplan la presencia de cuatro aspectos fundamentales en la conformación de las representaciones simbólicas en torno al cuerpo: la vida, la seducción, la diferenciación y la muerte. Éstos se desvelan en el calendario ritual de la mayoría de las culturas analizadas, lo cual nos lleva a concebir una clasificación según dichos paradigmas, que estructuran el esquema conceptual en este capítulo.

En el primer apartado siguiendo estas directrices, el análisis trata las características precisas de los rituales que exaltan la vida, analizando el papel del cuerpo en diversas ceremonias de iniciación. En el transcurso de este tipo de ritos se establece una diferencia trascendental entre el nacimiento “físico” y el renacimiento simbólico del cuerpo; pues durante el desarrollo de las iniciaciones, los/as iniciados/as experimentan una muerte simbólica y un nuevo nacimiento generado en el interior mismo del tránsito ritual. Además, durante la celebración de este tipo de rituales de iniciación, los fluidos corporales conforman un elemento clave en la consumación de dicha ceremonia, del mismo modo que fijan la construcción simbólica de los roles y las relaciones de género.

Por último, en este punto del segundo capítulo nos interesa destacar que en el contexto de la diversidad cultural existente en el seno de las sociedades occidentales se advierte una estrecha asociación simbólica entre sexo, tatuaje y fetiche, esta confluencia reaparece durante la ejecución de un tatuaje, pues se establece una conexión erótica entre el/la tatuador/a y la persona tatuada. Otro aspecto que consideramos concluyente en el momento de llevar a cabo técnicas rituales de manipulación corporal es la concepción sobre el dolor como valor ritual durante la iniciación y la traslación simbólica hacia la sensación de placer experimentada por el/la iniciado/a al ser incluido/a en el mundo adulto.

El segundo paradigma que desarrollaremos en este capítulo es el que gira alrededor del concepto de seducción, la referencia a este aspecto particular en las relaciones humanas se instaura como fundamento de algunos mitos indígenas o aborígenes y también está presente en la ejecución ritual de esa mitología. A fin de delimitar esta estrecha relación haremos hincapié en las conexiones existentes entre seducción y animalidad o en la transformación simbólica de los rituales desde la dialéctica ritualidad/sociabilidad. Este último razonamiento se organiza en función de las mutaciones apreciadas en la organización simbólica de las ceremonias donde la pintura corporal y el tatuaje componen una pieza elemental; y cómo esa ritualidad deviene en sociabilidad en el contexto de las sociedades occidentales contemporáneas.

Esta desviación social debilita, en cierta manera, la fuerza simbólica de algunos rituales investigados; ante esta situación, en algunas regiones dichas ceremonias se enmascaran en fiestas populares, con el único objetivo de subsistir a la aculturación.

El carácter polisémico del tatuaje es contemplado desde perspectivas psicoanalíticas, que aportan una interpretación complementaria con respecto a este proceso de socialización.

Por otra parte, en el análisis de este proceso confluyen las siguientes apreciaciones:1) La percepción social de la pintura corporal y su evolución hacia el maquillaje corporal. De igual modo que sucede con los adornos corporales, el tatuaje y la pintura corporal -denominada actualmente maquillaje corporal en la mayoría de los circuitos sociales- también son traspasados por

características estéticas que amortizan e incluso transforman los efectos simbólicos. Como en cualquier otro proceso de transculturación, la pintura corporal y el tatuaje son proyectados a otro espacio cultural, social e histórico; esta trasmutación hacia campos culturales occidentales afecta severamente la simbología de prácticas realizadas por etnias no occidentales. 2) Los aspectos supersticiosos, mágicos y religiosos del tatuaje y el maquillaje han influenciado en la evolución social de dichas prácticas en las distintas culturas. En este sentido, las religiones han establecido históricamente la prohibición del marcaje corporal; al mismo tiempo, las características mágicas otorgadas al tatuaje aportaban a la marca en el cuerpo propiedades curativas. Desde un punto de vista social y político, la liberación y autodeterminación corporal de los individuos ha ocasionado en varias oportunidades la proscripción de este tipo de prácticas corporales por parte de los sistemas de poder. En referencia a la prohibición del tatuaje, ésta se llevó a cabo con mayor ahínco durante el proceso de evangelización del siglo XVIII y XIX; sin embargo, en relación a las clases de marcaje corporal, las religiones continúan aplicando en la actualidad, prácticamente, los mismos códigos restrictivos de aquella época. 3) En la transformación personal y del rostro a través del maquillaje nos interesa especialmente reflexionar acerca de los aspectos simbólicos que estructuran el proceso de maquillaje en el teatro oriental, específicamente el empleado en las representaciones teatrales del *Kabuki* japonés, la Ópera de Pekín y el teatro Kathakali de la India. Igualmente, la metamorfosis del rostro de las *geishas* adquiere en el análisis un interés particular. A partir de estas cuestiones reflexionaremos sobre los códigos sociales de este tipo de maquillaje facial en la construcción de los roles de género en la sociedad japonesa. 4) Otras consideraciones que atraen nuestra atención son los cambios simbólicos surgidos desde comienzos del siglo XX hasta la actualidad en la evolución social y técnica del maquillaje como instrumento de embellecimiento y seducción en las sociedades occidentales, según las normas esgrimidas por la moda de cada época.

Este intento por deshilvanar las tácticas sobre la simbología social, política y religiosa asociada a la pintura corporal y el tatuaje es relevante para

la enunciación posterior de todos los asuntos ceñidos al proceso de transculturación en el campo artístico contemporáneo.

Continuando con el desglose de este capítulo; en el tercer apartado indagaremos sobre los cimientos del propio concepto de "diferenciación" que acontece una vez finalizada la ceremonia de iniciación, un punto de inflexión clave en la simbología del ritual, pues a través del rito se concreta el tránsito de la existencia biológica a la presencia simbólica. Nos referiremos puntualmente a aquellas iniciaciones donde el tatuaje, la perforación u otra modificación corporal constituyen la parte medular del mencionado proceso. Intentaremos señalar las diferencias alegóricas que existen en la organización y consecución de estas prácticas tanto en culturas no occidentales como en las manipulaciones corporales de diferentes épocas históricas en Occidente.

En este punto detallaremos algunas costumbres ejecutadas por grupos étnicos extinguidos y otros hábitos contemporáneos de transformación corporal. No es posible efectuar un análisis comparativo entre la simbología impuesta por las sociedades occidentales y las significaciones aportadas a este tipo de prácticas en grupos sociales no occidentales, pues, lógicamente, las bases semánticas se sustentan sobre estamentos desiguales.

En esta investigación resulta primordial deliberar en lo concerniente a la construcción de la identidad mediante las variadas formas de marcar e individualizar el cuerpo y cómo dichas marcas se implementan como instrumento de provocación, exclusión social o símbolo totémico de las tribus urbanas, grupos sociales emergentes en los años 70 del siglo XX, en las grandes urbes industrializadas.

La posibilidad de intervenir sobre los contornos corporales, según los gustos particulares o sociales, expresa para el ser humano una forma artificial, que le permite crear el cuerpo deseado. En consecuencia, para las diversas culturas, generalmente la manipulación corporal continúa siendo una estrategia cardinal de dominación y redefinición del cuerpo originario. Este dominio corpóreo es viable gracias a la maleabilidad de la estructura ósea y la elasticidad de la piel, aptitudes que admiten la imposición de una particular concepción de la belleza. Esta clase de rituales instauran su carácter exclusivo

de diferenciación corporal entre los distintos colectivos sociales imponiéndose como una poderosa herramienta en la construcción social y cultural del cuerpo.

Nuestro planteamiento centraliza el enfoque en los ritos de perforación, que puntualmente se ajustan más a los objetivos de la investigación; pues contrariamente a otros métodos de manipulación corporal o de mutilación sexual; la perforación actúa, únicamente, sobre la piel, la cual a partir de ese acto se constituye en superficie simbólica. En este sentido, la perforación de la piel no es un acto tan radical como aquellos que ejercen una mayor agresión física o violentan la sexualidad femenina. No obstante, observaremos a raíz de este análisis, que en ciertos casos, el acto de perforar simboliza -como otros rituales corporales- un acto de opresión masculina.

Debido a la magnitud y complejidad del tema propuesto, los grupos indígenas o aborígenes reseñados han sido seleccionados por expresar alguna peculiaridad; sin embargo, aún ante la imposibilidad de establecer generalidades, las prácticas de perforación suelen responder a premisas simbólicas similares en la mayoría de las etnias.

En relación a la modificación corporal o anillado de la piel como prácticas occidentales veremos cómo dichas costumbres se han visto fraguadas desde el Renacimiento, aunque con mayor auge a partir del siglo XX hasta el presente. Esta moda viene acompañada de un excesivo culto al cuerpo y en lo que respecta a los rituales de perforación, el uso masivo y la carga erótica de los *piercings* obtienen un gran peso en el imaginario occidental.

En definitiva, estos actos de diferenciación corporal se traducen en pilares indiscutibles de la identidad personal o grupal. El tatuaje asienta indiscutiblemente las bases como marca de identificación grupal y en icono propio e íntimo. Este proceso mediante el cual cualquier tipo de marcaje corporal simboliza la inclusión o exclusión social del individuo, también expresa que la piel tatuada adquiere en las sociedades capitalistas claras connotaciones de control y tipificación. Evidentemente, como sucede con el lenguaje escrito y oral, el lenguaje corporal actúa como un instrumento que discierne particularidades sociales y culturales. En conclusión, la lectura

simbólica de las marcas y signos tatuados o pintados en el cuerpo varía según los parámetros y estereotipos innatos a cada sociedad y cultura.

El último paradigma del orden ritual propuesto en este segundo capítulo es el referido a la muerte. Aquí puntualizaremos sobre la simbología subyacente en las ceremonias y rituales funerarios; específicamente, aquellos que emplean el tatuaje o la pintura corporal como expresión de dolor ante la mortalidad. En primer término pormenorizaremos cómo conciben los grupos indígenas o aborígenes la vida después de la muerte, seguidamente, cómo el tatuaje evoluciona en signo de identidad en el mundo de los muertos. Por otro lado, como razón trascendental en los ritos mortuorios prestaremos atención a la revalorización simbólica de los restos óseos y blandos del cuerpo mediante el acto de canibalismo y cómo la prohibición del mismo se hizo efectiva durante la expansión colonialista en América y Oceanía durante los siglos XVIII y XIX.

Esta visión panorámica, del cuerpo, los rituales y su transformación social proporciona un esquema conceptual completo, cuya interpretación desde la Antropología y la Sociología aporta los instrumentos precisos para el análisis del tercer capítulo, en el cual proponemos aunar los diferentes rumbos en la evolución de la pintura corporal, el tatuaje y el *piercing* como proyecto corporal en Occidente. Resultan indispensables los cambios sociológicos acontecidos en derredor de este avance, a fin de poder establecer el proceso de transculturación que luego arremete en el ámbito artístico contemporáneo. Asimismo, cotejaremos el método mecánico empleado en Occidente y el método tradicional manual del tatuaje ejecutado principalmente en Japón y en pueblos amerindios, asiáticos y africanos.

El cuarto capítulo se diseña, al igual que el segundo, como otro bloque significativo en el desarrollo de la presente tesis, ya que en esta sección se efectúa un entrecruzamiento de los conceptos vertidos en los apartados anteriores. Además, tanto en éste como en el quinto capítulo los planteos teóricos se aplican directamente a la práctica artística contemporánea en el ámbito occidental. Por tal motivo, en primera instancia explicaremos las bases teóricas del proceso transculturación, pues este análisis es el eje inevitable para vislumbrar dicha simbolización en los proyectos artísticos desplegados a

partir del tatuaje, la pintura corporal y el *piercing*. En consecuencia, el conocimiento de los dispositivos en este tránsito cultural es básico para indicar los cambios surgidos de dicha transposición simbólica.

El concepto de “transculturación” fue propuesto por el escritor Fernando Ortiz (Cuba, 1881-1969), en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, escrito en 1940 y dedicado, exclusivamente, al análisis de las transformaciones sociales y culturales ocurridas en Cuba y España en el siglo XV, cuando los españoles introdujeron en la sociedad cubana el cultivo de la caña de azúcar y a su vez trasladaron a Europa la producción y consumo del tabaco. En este texto Fernando Ortiz explica cómo la circulación de estos productos genera un completo acto de transculturación y, según este autor, esta transferencia cultural colabora en la construcción de la identidad y nacionalidad cubana y a su vez la importación del tabaco hacia España altera las costumbres sociales, culturales y económicas de la sociedad española de la época.

La transculturación define más ajustadamente el proceso de transformación simbólica que experimentan los fenómenos y objetos culturales de una sociedad concreta al ser invadidos por elementos pertenecientes a otra cultura. A diferencia de la aculturación, la transculturación es un tránsito activo, en el cual ambos grupos sociales reciben nuevas aportaciones, que fundan inéditos acontecimientos culturales.

En el transcurso de este capítulo, las conclusiones de este autor cubano, y algunos otros rasgos característicos de esta situación vivida en Cuba durante la época colonialista española, también las aplicaremos al estudio del proceso de transculturación de las técnicas rituales investigadas en el contexto del arte contemporáneo, una cuestión coyuntural en nuestra investigación.

De modo que, tanto el cuarto como el quinto capítulo están abocados puntualmente a reflexionar sobre la piel como superficie simbólica en las producciones visuales del ámbito del arte occidental. Por consiguiente, estos capítulos concentran un gran número de trabajos artísticos, en los cuales el tatuaje y la pintura corporal son el recurso conceptual por excelencia en la ejecución de las obras. Estas observaciones tienen la finalidad de advertir

cualquier potencial conexión simbólica entre las creaciones artísticas occidentales y las prácticas rituales analizadas en los capítulos anteriores y en cada caso respectivo, bajo qué circunstancias se origina la transculturación en el ámbito del arte contemporáneo. Hemos comentado anteriormente que dicha contemporaneidad se halla en constante referencia con los discursos artísticos occidentales y la suscripción de los/as artistas al mercado del arte internacional que es controlado preferentemente por EEUU y las potencias europeas.

Asimismo, en este cuarto capítulo consideramos pertinente un recorrido inicial sobre las propuestas más significativas del arte corporal europeo y americano y su evolución histórica hacia producciones más actuales. Esta primera aproximación proporciona los instrumentos teóricos y artísticos para una mejor interpretación del proceso de transculturación, cuyos primeros pasos se forjaron en los años 60 y 70 del siglo XX, con la inclusión de acciones corporales de carácter ritual. Progresivamente, este tipo de actuaciones se afianzaron en los circuitos artísticos gracias al uso de métodos técnicos más sofisticados.

Debido a esta situación, la piel escrita, pintada, tatuada o marcada expulsa al cuerpo del sitio biológico y lo expone como proyecto corporal en el arte. Nuestra atención en el análisis se concentrará en los/as artistas cuyas obras de los últimos años hayan sido plasmadas a partir de la apropiación y resignificación de la pintura corporal, el tatuaje u otro tipo de manipulación del cuerpo provenientes de culturas no occidentales. Como hemos señalado con anterioridad, nuestro interés está dirigido fundamentalmente a los/as creadores/as de Europa y América.

Las diferentes propuestas artísticas están organizadas según los siguientes criterios: 1) Las diversas visiones del cuerpo a través de la fotografía, 2) Los orificios corporales, 3) El tatuaje en sus diferentes apreciaciones artísticas e innegable crítica al sistema capitalista, 4) La moda y la publicidad como influencia visual y semántica en los discursos artísticos, 5) La pintura corporal como proyecto multidisciplinar. Estos apartados están pensados en función de los distintos perfiles creativos del proceso de transculturación.

Finalmente, la idea del cuerpo como espacio nómada estructura conceptualmente el desarrollo del quinto capítulo; el esquema se organiza bajo la noción de un cuerpo en constante tránsito y metamorfosis; en cierta forma, la superficie corporal es presentada como un mapa flexible a los cambios y poseedora de múltiples “vías de escape”. El cuerpo biológico es nómada por naturaleza, porque experimenta una inevitable mutación durante el ciclo vital.

La manipulación extrema e intencional del cuerpo simboliza la extensión o transformación de la naturaleza corporal individual y simultáneamente, mediante este proceso de mutación el sujeto crea una nueva identidad. A pesar de la radicalidad de esta metamorfosis, las modificaciones de los contornos corporales no son ilimitadas y las operaciones quirúrgicas se detienen cuando la apariencia del cuerpo arriba a la imagen deseada. Esta interrupción del proceso evita sobrepasar las fronteras físicas y psíquicas del individuo, en un intento por preservar el necesario equilibrio entre el cuerpo humano y el artificial.

Los símbolos conferidos a este nuevo estatus corporal y el ansia por la cirugía estética propia de las sociedades industrializadas contemporáneas se proyectan al campo artístico; donde los/as artistas cuestionan y debaten sobre los riesgos que conlleva esta frenética búsqueda del cuerpo perfecto. En este cuestionamiento expresado a través del propio cuerpo, cada creador/a ejecuta su propio viaje simbólico y el cuerpo es exteriorizado como un territorio conquistado y según nuestras apreciaciones, al mismo tiempo la apariencia corporal exhibe un nuevo discurso de lo exótico. Algunas de las propuestas artísticas que detallaremos en este capítulo expresan el desmedido uso de la cirugía estética y los productos de belleza, fruto de sociedades regladas por el consumo y las nuevas tecnologías.

La práctica de la cirugía plástica se ha transformado en un ritual de manipulación corporal específico de las sociedades capitalistas y, en determinados casos, este excesivo cambio vulnera notablemente los signos visibles de la identidad personal. El rostro es el registro del Otro, una máscara que dilata transitoriamente el tiempo biológico. Al respecto señalaremos las obras de algunos/as artistas para quienes la propia superficie corporal es un

lugar experimental y nómada, que busca incansablemente posibles vías de escape ante un acontecimiento ineludible: la muerte.

Por otra parte, en este capítulo analizaremos las propuestas artísticas contemporáneas, que promocionan mediante el cuerpo u objetos artificiales, un mundo quimérico, donde la belleza y la eterna juventud son factibles. Este universo inmortal se consigue reemplazando las piezas corpóreas deterioradas o aquellas que no responden al canon personal por productos comerciales de catálogo, aunque cierto tipo de cosméticos y elementos de higiene personal, cuya materialidad encubre una serie de perversiones sociales. Una mención aparte para aquellas intervenciones artísticas que utilizan la perforación de la piel y la experiencia del dolor como acto de iniciación e instrumento catártico de situaciones personales asociadas a la enfermedad y la muerte. Nuestra mirada en este tipo de trabajos está sustentada en el hecho de que esta catarsis individual expresa una intención contrapuesta al interés general de los/as artistas por la comercialización de las obras en el mercado del arte. Del mismo modo, otro tipo de manifestaciones que se sitúan fuera de los parámetros comerciales son aquellas que emplean el cadáver como instrumento de los discursos artísticos contemporáneos.

Las conclusiones de la presente tesis no pretenden establecer resultados irrefutables, ya que las reflexiones vertidas indudablemente conducirán a futuros proyectos y nuevos cuestionamientos o debates. Esta apertura en las consideraciones finales confirma y refuerza, en alguna medida, la complejidad del tema investigado, del cual únicamente se pueden postular enunciados concretos sobre el transcurrir de un particular proceso de transculturación, pues en los heterogéneos campos culturales, seguramente, aún existen caminos por recorrer.

OBJETIVOS

Uno de los objetivos principales de nuestra investigación es determinar e interpretar los mecanismos que se activan y las tácticas aplicadas por las sociedades occidentales contemporáneas, concretamente en Europa y América (poniendo especial atención a América del Sur), en el proceso de

transculturación, que a través del ámbito del arte se manifiesta en relación a prácticas rituales específicas como la pintura corporal y tatuaje (aunque también observaremos algunos aspectos de algunas técnicas de manipulación corporal como la perforación) empleadas por grupos étnicos, denominados por Occidente “primitivos” o “salvajes”. Una consideración con claras connotaciones etnocéntricas, mediante este apelativo las sociedades colonialistas europeas pretendían imponer su superioridad; sin embargo, como expondremos en el transcurso de este estudio, esa prepotencia discursiva occidental se ve constantemente socavada y rebatida.

Como comentamos con anterioridad, el análisis de las obras artísticas se desarrolla en el marco europeo / americano, con el fin de hallar -en el caso de que las hubiera- semejanzas o diferencias en los modos de apropiación y reelaboración de los rituales corporales mencionados en el contexto del arte occidental. Primeramente, a los efectos de determinar estos parámetros deberemos apoyarnos en las especificidades que la simbolización de dichas prácticas obtiene durante el proceso de transculturación en el ámbito social europeo y americano.

Es prioritario puntualizar que esta investigación no se estructura bajo la dicotomía salvaje / civilizado, además, continuamente durante el transcurso de este trabajo tendremos en cuenta el contexto social y cultural de las prácticas estudiadas, así como también los fundamentos simbólicos ceñidos a sociedades occidentales y no occidentales.

Por otra parte, con la finalidad de arribar a los objetivos planteados, nuestro análisis se organiza fundamentalmente en función de dos cuestiones claves: 1) ¿Cómo la piel se transforma en superficie simbólica?; 2) ¿Qué aspectos simbólicos de dicha transformación intervienen en la construcción de la memoria e identidad de cada individuo y, por ende, de cada sociedad?

Para desentrañar ambos planteos, primordialmente no dejaremos de lado las discrepancias artísticas y las cuestiones de carácter estético o especial que las producciones simbólicas poseen en el seno de cada cultura investigada, pues estos contrastes en el modo de percepción y apreciación de las manifestaciones corporales pueden aportar más detalles, que faciliten una

reflexión crítica pormenorizada sobre la personal mirada en el proceso de resignificación de las prácticas de pintura corporal, tatuaje y *piercing* en el espacio artístico europeo y americano. Como hemos detallado anteriormente, este análisis se encuadra en las producciones visuales contemporáneas que se encuentran insertadas en el mercado del arte nacional e Internacional y que tengan un vínculo preferencial con los rituales citados. Por consiguiente, con exclusividad nuestra investigación está abocada a reflexionar sobre las poéticas que utilicen la piel como superficie simbólica.

Este proceso de transculturación en el arte contemporáneo se ve notoriamente influenciado por los debates que se establecieron oportunamente sobre la disyuntiva modernidad / posmodernidad, tensión que por otra parte no se produjo con la misma intensidad en Europa y América del Sur, si pensamos la modernidad en términos de modernización e industrialización. Además, los intereses expresados en el proceso de transculturación y las emergentes simbolizaciones de las técnicas corporales estudiadas, netamente se hallan condicionadas por la globalización y la desigual distribución de los recursos en el espectro de la economía mundial, que promulga un esquema de desarrollo totalmente desequilibrado e injusto. Dado que el estudio de estas problemáticas escapa a los objetivos propios de esta investigación, no aunaremos en el análisis específico de las mismas. Esta pretensión de segregar y, paradójicamente, de englobar las realidades sociales posiciona nuestra configuración teórica en un punto de inflexión con el fin de concretar debidamente los fines trazados, para ello es imprescindible razonar sobre las obras artísticas desde la siguiente perspectiva: "(...) con distintos matices, y a través de diversas argumentaciones, surge a partir de muchos de los escritos postmodernistas, la confirmación de que los movimientos sociales *no* universalizan demandas, de que la sociedad no es una unidad con cohesión e identidad clara y unívoca, de que existe una separación creciente y un desgarramiento en ese nexo que durante siglos habíamos postulado como uniendo a los movimientos sociales *con* el conocimiento social. Existe, nos dicen los postmodernistas, un *rebalse* de lo social inabarcable desde la idea unificadora y totalizante de sociedad. Hay en la práctica social cotidiana un *suplemento* in-

absorbible de aleatoriedad e irracionalidad. Toda sociedad posee no una sino muchas periferias internas y ubicuas que deben ser entendidas como un espacio de experimentación *des-territorializado*⁴.

Este organigrama transversal que atraviesa los campos sociales, la existencia de espacios periféricos y la ineficacia del efecto globalizador manifiestan otras visiones viables en el proceso de revalorización simbólica. Este rebalse, postulado por las teorías posmodernistas, se trasladó a todas las esferas culturales e incluso ese desbordamiento social llegó a crear nuevas situaciones de transferencia a nuevos conceptos (transeconómico, transestética), que imprimen códigos más flexibles de interpretación y que delinean un trayecto en el proceso de significación. Este tránsito y entrecruzamiento semántico también envuelve a los acontecimientos *transculturales* y, lógicamente, este nuevo fenómeno influye en la transculturación hilvanada por el discurso artístico contemporáneo.

El propósito esencial de esta tesis es aportar datos inéditos sobre la temática planteada y proporcionar una visión diferente desde la mirada exclusiva de los/as artistas contemporáneos/as, quienes a través de sus obras expresan nuevos modelos de interpretación sobre los eventos sociales y culturales. En consecuencia, esta perspectiva artística constituye una vía original, que se suma a las investigaciones formalizadas en otras áreas del conocimiento (Antropología, Medicina, Sociología, Psicología, Historia), que han indagado con gran excelencia otros asuntos relativos al tatuaje, la pintura corporal o el *piercing*.

METODOLOGÍA

La metodología apropiada, dada la complejidad del tema a desarrollar en la presente tesis, se estructura siguiendo las pautas de un punto de vista

⁴ Piscitelli, Alejandro, "Sur, modernidad y después; Un debate a partir de la metamorfosis de la ciencia", [en VVAA, (1988), *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada postmoderna*, Buenos Aires: Biblioteca de Ciencias Sociales, CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales), p.79]

interdisciplinar. Ante la escasez de fuentes que traten el contenido específico desde una mirada artística, el estudio plantea mayores desafíos, pues debemos afrontarlo cotejando y cruzando los conceptos de otras disciplinas, especialmente del campo de la antropología y la sociología, sobre las cuales debemos profundizar detenidamente. Sabemos que ello requiere por nuestra parte un análisis de gran complejidad, pero también reconocemos que esta proyección hacia el exterior de nuestra propia área es imprescindible para efectuar una correcta interpretación de la problemática propuesta en esta investigación. Por lo tanto, los aportes teóricos y artísticos de este trabajo adquieren mayor relevancia justamente en esa constante confluencia conceptual de visiones tan distintas como complementarias.

El análisis del proceso de transculturación se sitúa en la época contemporánea occidental, una situación que exige explorar los acontecimientos implicados en dicha contemporaneidad; al respecto, las aproximaciones teóricas de los procesos sociales, culturales y artísticos occidentales en conexión con los rituales investigados son determinantes. Este análisis contextual se efectúa sincrónicamente a acontecimientos acaecidos en ámbitos culturales y sociales no occidentales.

Siguiendo estos criterios, el esquema formal de esta investigación se divide fundamentalmente en cinco capítulos:

- **Capítulo 1:** Hemos señalado que en este capítulo propondremos la imagen del cuerpo y la piel como dos cosmovisiones en los procesos históricos de Occidente. Para llevar a cabo este análisis, nuestras consideraciones se han basado, por un lado, en el estudio efectuado por Richard Sennett sobre los cambios de percepción y socialización que el cuerpo experimenta en el ámbito social de las grandes urbes occidentales, debido, principalmente, a los avances científicos y a la influencia de un nuevo concepto del cuerpo como ente biológico, progresos que también implementaron nuevos cuidados en la higiene corporal. Esta metamorfosis corporal se circunscribe según cuatro clasificaciones corporales propuestas por Paul Valéry: 1) El cuerpo como instrumento propio y singular, 2) El cuerpo como imagen reflejada

a los otros/as y como representación del arte, 3) El cuerpo como objeto de conocimiento, 4) El cuerpo incognoscible.

A efectos de aportar una reflexión más completa de la particular transformación protagonizada por el cuerpo en el contexto social occidental, también destacaremos las apreciaciones teóricas del sociólogo canadiense Michael Atkinson⁵. Este autor basa sus estudios en las diferentes teorías feministas, posmodernistas, fenomenológicas o dramaturgas con respecto al cuerpo; a partir de estos variados puntos de vista, su teoría apuesta por la interpretación del cuerpo humano como “texto de la cultura”. Desde esta estimación, todos los aspectos inherentes a la apariencia externa y la experiencia vital del cuerpo son afectados por la interacción social en una cultura concreta. Esta refracción entre el cuerpo y el contexto sociocultural nos retrotrae a la preeminencia de contextualizar cualquier referencia vinculada a la construcción de la identidad corporal.

Por otro lado, en el apartado referido a la otredad corporal, sexo y exotismo, el estudio se apoya en la idea de exotismo como noción de “ida y vuelta” propuesta por la historiadora Estrella de Diego. Es decir, en nuestras indagaciones el cuerpo exótico es potencialmente percibido como Otro según desde qué punto de vista planteemos su análisis. Por consiguiente, nuestro planteo teórico ratifica esta reversibilidad en la concepción de que el ser exótico (tatuado, pintado o escarificado) es alguien que habita fuera de los confines de Occidente.

En cuanto a las primeras representaciones pictóricas de personas consideradas exóticas, realizadas durante los siglos XVIII y XIX, las imágenes vierten una visión del exotismo asociado al mismo espacio de inferioridad del ámbito doméstico y femenino. Para ello, las investigaciones efectuadas por Harriet Guest sobre la época colonialista inglesa aportan una explicación muy interesante a esta situación. Además, en este apartado, como una visión complementaria nos parecen substanciales los estudios de la antropóloga Lourdes Méndez en torno al género y la construcción de la identidad en las sociedades occidentales contemporáneas.

Por otra parte, en el período en cuestión, este exotismo corporal reflejaba un alto grado de obscenidad ante quienes convenían la imagen del cuerpo social y políticamente correcto; a este respecto los estudios implementados por Linda Nead sobre la idea de obscenidad en el transcurso de los siglos XIX y XX nos proporcionan datos sugerentes que sirven para cotejar la visibilidad y aceptabilidad social del tatuaje y el *piercing* en el universo europeo y americano.

En cuanto a la estructura metodológica general, el primer capítulo está pensado a modo de introducción, especialmente guiado según los arquetipos impuestos por la sociedad occidental en los siglos XIX y XX, en particular aquellos asociados a la piel como soporte de la imagen pintada o tatuada y, en general, en relación al cuerpo como organismo biológico e instrumento simbólico. Estas diversas cuestiones, junto a aspectos concernientes al coleccionismo de la piel tatuada en Occidente son tratadas bajo otras perspectivas en el transcurso de los subsiguientes capítulos.

- **Capítulo 2:** Este capítulo puntualiza sobre los diversos proyectos que atañen al cuerpo, los rituales de iniciación y su poder simbólico como instrumentos de transformación social y cultural. Según nuestras apreciaciones, en cuanto a las representaciones simbólicas del cuerpo existen cuatro instancias fundamentales: la vida, la seducción, la diferenciación y la muerte; por tal motivo, este capítulo se dispone en torno a dichos paradigmas.

Para el desarrollo de este diseño conceptual, las investigaciones en el campo de la Antropología proporcionan los ejes teóricos centrales en el estudio detallado de las estructuras sociales y simbólicas que fijan la ejecución de las prácticas rituales de pintura, tatuaje y perforación corporal, realizadas por grupos indígenas u aborígenes de diferentes regiones. En este sentido, las fases del proceso ritual establecidas por Arnold Van Gennep (retomadas con posterioridad por Víctor Turner) son cardinales, así como también las argumentaciones de Mircea Eliade sobre la muerte simbólica encarnada en las ceremonias de iniciación; un punto crucial que también es contemplado por

⁵ Véase Atkinson, Michael, (2003), *Tattooed: the sociogenesis of a body art*, University of

grupos occidentales en sus propios ritos de iniciación. Dichas etapas de los ritos de paso las aplicaremos a posteriori en el transcurso de la presente investigación.

En las descripciones de ceremonias rituales ejecutadas por grupos indígenas de América del Sur basaremos nuestro estudio principalmente en las investigaciones de Anne Chapman sobre los *Selk'nam*, que habitaban el área patagónica; además, en el análisis de otras etnias de Argentina, Paraguay y la región amazónica apoyaremos los comentarios en los estudios etnográficos de Ticio Escobar y Branislava Susnik, pues sus planteos expresan un análisis crítico del proceso de aculturación vivenciado por los grupos indígenas de esta amplia zona geográfica. En lo concerniente a la estructura subyacente en las ceremonias de iniciación consideramos algunos argumentos efectuados por Claude Lévi Strauss sobre la estructura social del pueblo *Caduveo* y la simbología de su pintura corporal. No obstante, nuestra posición revela otras interpretaciones a las enunciaciones establecidas por este antropólogo en cuanto a que su visión repite, en algún modo, las explicaciones etnocéntricas y androcéntricas sobre este grupo étnico.

La evolución en la percepción del cuerpo y la preeminencia de las marcas corporales en la vida occidental contemporánea planteados en este capítulo están examinados, particularmente, a partir de las investigaciones abordadas por el antropólogo David Le Breton, pues su estudio de campo sobre las prácticas del tatuaje y el *piercing* como construcción de la identidad corporal aporta conclusiones relevantes y al mismo tiempo, esta visión europea proporciona un punto de vista complementario al análisis del sociólogo canadiense Michael Atkinson acerca de las mismas cuestiones en EEUU y Canadá.

Las reflexiones relativas a la simbología de las marcas corporales, la intervención de los fluidos corporales en la ejecución de los rituales de iniciación y el análisis de estos elementos orgánicos como componentes sustanciales en la constitución simbólica del cuerpo y en la determinación de los roles de género en cada sociedad se han sustentado en las considerables

aportaciones teóricas de las antropólogas Françoise Héritier-Augé, Susana Narotzky y Lourdes Méndez. Por otro lado, las investigaciones sobre la antropología del género desarrolladas por Aurelia Martín Casares resultan de gran importancia y proporcionan un panorama completo referente a estos temas. Naturalmente, en este apartado mencionaremos las contribuciones de Simone de Beauvoir en torno al sexo y el género.

Los apartados que describen cuestiones concernidas a la seducción, la muerte como intercambio simbólico, la ritualidad y la sociabilidad están estructurados bajo los preceptos de Jean Baudrillard, quien efectúa un detalle exhaustivo de los procesos de socialización regidos por valores de consumo, propios de las sociedades capitalistas.

Por otro lado, en el análisis desplegado en este capítulo sobre la marca tatuada como signo de identificación mencionaremos las teorías de Cesare Lombroso y Alexandre Lacassagne desarrolladas a finales del siglo XIX, que se refieren al tatuaje como un componente adicional en la conformación del patrón psicológico de una conducta criminal; en consecuencia, para estos autores el tatuaje era reflejo de un comportamiento anormal, atávico o degenerado. A pesar de la aberración e inconsistencia de estas ideas y puntualizando que nuestra consideración en relación al tatuaje es totalmente opuesta a las mismas, en este punto debemos reseñarlas dado que estas teorías se han implementado hasta avanzado el siglo XX como pieza inicial en la confección de las Fichas de Identificación de Tatuaje (FIT), que recurrían al tatuaje como instrumento de identificación carcelaria. Asimismo, los conceptos vertidos por estos autores han sido aplicados a diagnósticos psicológicos en tratamientos por drogadicción o trastornos de personalidad. Como podremos observar, a lo largo del pasado siglo, otros/as investigadores establecen posturas antagónicas en torno a estos preceptos, que reformulan teorías obsoletas y proponen nuevas interpretaciones que alejen al tatuaje del lugar históricamente asignado de estigma social.

Por otra parte, en la visión psicoanalítica presente en algunos momentos de las prácticas rituales investigadas desglosaremos las consideraciones de Jacques Lacan en relación al dolor, la incisión y su construcción simbólica a

través de la mirada del Otro, en un juego de seducción donde el tatuaje se materializa como proyección erótica. En este sentido, el símbolo tatuado adquiere significaciones fetichistas, aquí el concepto de fetichismo propuesto por Sigmund Freud es el punto preliminar de esta simbolización.

Contrariamente a esta interlocución del tatuaje y el *piercing* como activadores de la seducción y el erotismo, estos adornos corporales son percibidos como parte de la abyección, un concepto que es ampliamente desarrollado por Julia Kristeva. Esta apreciación abyecta de las marcas corporales aumenta el grado de provocación y perversión que en algunas circunstancias han manifestado las mismas.

Por otro lado, la ejecución de un tatuaje se define como un tipo de mecanismo de autoafirmación del Yo, pero durante este tránsito en la construcción de la identidad, el tatuaje puede transformarse en un síntoma de adicción. Esta particularidad presente en la estructura psicológica de algunas personas tatuadas es explicada detalladamente por la psicóloga Silvia Reinfeld.

Tanto en este capítulo como en los subsiguientes, los planteamientos filosóficos de Elaine Scarry acerca del dolor y su percepción física y psíquica por parte de los individuos son claves en el discurrir teórico de esta investigación.

Asimismo, el constante análisis de medios publicitarios, circuitos de moda, eventos artísticos, material audiovisual, vídeos o largometrajes aportan una visión complementaria y significativa sobre las cuestiones expuestas en este trabajo.

Este segundo capítulo se propone como base conceptual y simbólica del resto de los capítulos, en consecuencia, las diferentes observaciones vertidas en el mismo presentan un fundamento antropológico, sociológico y psicológico estructural de la situación general y particular que rodea a las prácticas rituales analizadas. Por consiguiente, las ideas desplegadas en este apartado se entrelazan posteriormente con asuntos inherentes al proceso de transculturación, a fin de fijar transversalmente los cambios simbólicos surgidos en el ámbito artístico contemporáneo.

- **Capítulo 3:** Las modificaciones corporales a las que haremos referencia en este capítulo están inmersas en una trama simbólica conjunta, que sostiene las razones por las cuales los individuos -y particularmente los/as artistas- se expresan a través de su propio cuerpo; una original forma de reconstruir la identidad personal, que el sociólogo canadiense Michael Atkinson denomina “proyecto corporal”⁶.

Por ende, esta parte se organiza a partir de las categorías precisadas por este sociólogo, las cuales determinan la evolución histórica y social del tatuaje y el *piercing* según una sucesión de “momentos generacionales” acontecidos en Occidente. Además de esta secuenciación en el proceso de socialización de las prácticas mencionadas, Michael Atkinson estipula una división de las variadas formas -permanentes o transitorias- de transformación corporal según la finalidad que cada tipo de práctica posee en la concreción del proyecto corporal occidental (camuflaje, extensión, adaptación y rediseño). Estas cuatro clasificaciones suministran el entramado esencial para el ulterior estudio de las propuestas artísticas, ya que, la mayoría de ellas se basan en estas categorizaciones.

En la descripción y análisis de las técnicas y métodos contemporáneos utilizados en la práctica del tatuaje y el *piercing*, las fuentes teóricas se complementan con entrevistas realizadas a diversos/as profesionales tanto de Argentina como de España. Las mismas se han establecido según los siguientes criterios:

1. Formación y trayectoria profesional
2. Explicación de técnica y método utilizado
3. Consideraciones personales en relación a la práctica y su inserción en la sociedad contemporánea
4. Descripción de métodos de esterilización y riesgos de infección
5. Apreciaciones acerca de la inclusión del tatuaje o el *piercing* como elemento de moda

⁶ Atkinson, Michael, (2003), *Tattooed: the sociogenesis of a body art*, University of Toronto

6. Consideraciones sobre quiénes conforman la potencial clientela, las particularidades y diferencias en la elección de diseños en hombres y mujeres
7. Habilitación comercial y aspectos legales
8. Asistencia a Convenciones

• **Capítulo 4 y 5:** Los criterios de elección de los/as artistas cuyas producciones analizaremos en ambos capítulos responden a la importancia de la propuesta personal y los planteos críticos o filosóficos que permitan ejemplificar las hipótesis planteadas. Además, la selección se efectuó en función de la relevancia artística de cada creador/a en el circuito del arte contemporáneo y la documentación disponible sobre la obra de los/as diferentes artistas seleccionados/as.

La complejidad de determinados proyectos artísticos exigió una información exhaustiva de los mismos, por ello, a efectos de un análisis más conciso se contó con las explicaciones personales de los/as artistas; estas entrevistas se realizaron contemplando los siguientes puntos:

1. Características conceptuales del proyecto
2. En el caso de que se necesite la participación de otros/as artistas, cuáles han sido los criterios de selección y de qué manera participan
3. Resolución material, detalles técnicos y expositivos
4. Aspectos rituales y, según cada propuesta, la relación que dicha manifestación artística establece con la muerte y la trascendencia
5. Objetivos finales que se quieren conseguir a través de la obra
6. Mercado artístico: a) Reacción del público y de los coleccionistas ante trabajos que utilizan la piel como

superficie simbólica, b) Formas de conservación y comercialización

7. Consideraciones ético-legales en relación al trabajo artístico

8. Repercusión internacional

Finalmente, cabe enfatizar que las reflexiones teóricas de estos dos últimos capítulos de la investigación, así como también las conclusiones finales a las que arribaremos se complementan con una visión particular de la práctica artística, ya que la presente tesis se ha desarrollado simultáneamente a la producción personal. Por consiguiente, durante el desarrollo del plan de trabajo, las etapas de documentación y reflexión teórica se han establecido sincrónicamente a la realización de la propia obra artística. En definitiva, la estructura intrínseca de este estudio se plantea cotejando continuamente la interdisciplinariedad teórica y práctica que este tipo de tesis demanda.

1 CUERPO Y PIEL

DOS COSMOVISIONES EN LA HISTORIA DE OCCIDENTE

“El cuerpo es un paraje muy disputado:
su carne es al mismo tiempo receptáculo
y fuente de deseo, lujuria y odio.
Como un peón de la tecnología, es sagrado y sacrificial,
y soporta la política de la sociedad y el estado.
El cuerpo es nuestro vínculo común,
y sin embargo nos separa en su manifestación pública
de identidad, raza y género”¹.
Daina Augaitis

1 CUERPO Y PIEL: DOS COSMOVISIONES EN LA HISTORIA DE OCCIDENTE

1.1 Percepciones de la piel, el cuerpo y sus orificios en las diferentes épocas

En este primer capítulo pretendemos transitar por los territorios del cuerpo para comprender las diferentes percepciones que se han tenido de él a lo largo de la historia e ir descubriendo lentamente –como hicieron médicos y científicos– sus zonas ocultas y desconocidas, con el fin de descifrar los enigmas que encierra. Abordaremos determinadas cuestiones relativas a la percepción de la piel, el cuerpo y los orificios corporales a lo largo de las diferentes épocas de la historia de la humanidad centrándonos fundamentalmente en la evolución de las ideas occidentales.

No obstante, lo que realmente nos interesa aquí es la piel –la verdadera protagonista de nuestra investigación–, por eso consideramos oportuno que la mayor parte de las reflexiones que desarrollaremos en este capítulo se centren

¹ Augaitis, Daina [sobre la obra de Helen Chadwick, citado en Ewing, William A., (1996), *El cuerpo - fotografías de la configuración humana*, Madrid: Ediciones Siruela, p.234

en ella como elemento fundamental de conexión, como relieve único que constituye el cuerpo y sus constelaciones; es decir como zona erógena, de contacto físico y ritual donde se producen múltiples metamorfosis. Somos conscientes que ahondar en las profundidades de la piel es “llegar” al cuerpo, por lo tanto, en nuestro análisis conceptos como “cuerpo” y “piel” estarán a menudo simbólicamente fusionados.

Al mismo tiempo, en el enfoque que proponemos nos interesa la representación del cuerpo desde una perspectiva social; es decir que tendremos en cuenta cómo la percepción corporal varía en las diversas esferas de la sociedad, la cual luego se reflejará en las diferentes representaciones artísticas de las que hablaremos más adelante.

A este efecto destacamos las apreciaciones teóricas de Michael Atkinson². Como hemos destacado en la introducción este autor menciona las diferentes teorías feministas, posmodernistas, fenomenológicas o dramaturgas en relación al cuerpo y propone que debemos considerarlo como “texto de la cultura”. Para él, la forma, la apariencia, el movimiento y la experiencia corporal están influenciados por la interacción de los sujetos en una determinada cultura.

Si hacemos un breve viaje al pasado podemos constatar que, de alguna manera, el cuerpo siempre fue una construcción cultural, social e histórica; asimismo en determinadas épocas -sobre todo en Occidente- la concepción religiosa determinó su imagen tanto en la sociedad como en el espacio de la representación. Como veremos, esta idea influirá en la medida que el interior del cuerpo se mantenga a los ojos de la sociedad como inexplorado y exótico, es decir, como el lugar que guarda celosamente los aspectos más carnales. Este tipo de análisis en relación a los cambios y confluencias del cuerpo con respecto a la sociedad y la cultura en la cual éste se manifiesta ha sido desarrollado con excelencia en innumerables investigaciones, por ello, aquí únicamente nos abocaremos a hacer a modo de mirada panorámica una

² Véase Atkinson, Michael, (2003), *Tattooed: the sociogenesis of a body art*, Toronto: University of Toronto Press, Cap. I

acotada reflexión, que si bien no es el eje primordial de nuestro trabajo, sí es útil y transversal a nuestro estudio posterior.

Comenzaremos señalando que la religiosidad atribuida al cuerpo ya se reflejaba en Platón quien consideraba al mismo como la cárcel del alma y la carne como lo obscuro que la encerraba.

En la Grecia Antigua, el cuerpo respondía a cánones de belleza apolíneos, sus proporciones eran determinadas por operaciones matemáticas siendo éste el ideal que diferenciaba las características corporales de las clases sociales. Cuando irrumpió en la sociedad ateniense la influencia de Dionisio el cuerpo manifestó toda su expresividad, su movimiento y su humanidad. La elite modificó la actitud corporal, incluso socavando la moralidad reinante hasta ese momento, circunstancia que dio lugar a la emergencia de la moda de una piel más maquillada.

Con anterioridad a estos cambios la piel era considerada como “frontera” entre el exterior y el interior, como la centinela que recubre los abismos interiores del cuerpo. Su textura era definida como “inmaculada” y su color era de un “blanco puro”; por lo tanto, la imagen de la piel en las sociedades europeas de la Antigüedad tenía un profundo carácter “virginal”.

Durante la Edad Media, el interior del cuerpo era un gran misterio, intentar descubrirlo aumentaba tanto la incertidumbre como los miedos por penetrar en un mundo considerado en sí mismo un gran abismo. Cortar la piel y ahondar en las profundidades del cuerpo era cometer el gran pecado, ya que era vulnerar lo creado a imagen y semejanza de Dios. Por lo tanto, investigar el interior suponía resolver uno de los grandes enigmas, que no sólo contribuiría a avances científicos sino a transformar la concepción religiosa del cuerpo. Así, los abismos interiores del cuerpo estaban muy ligados al alma y su ubicación dentro del mismo. Según Richard Sennet, “Hasta el siglo XVIII, los médicos cristianos discutieron acaloradamente dónde se asentaba el alma en el cuerpo, si el alma se comunicaba con el cuerpo a través del cerebro o del corazón, o si

el cerebro y el corazón eran ‘órganos dobles’, que contenían tanto materia corporal como esencia espiritual”³.

El deseo de un cuerpo idealizado, de actitudes controladas y posturas perfectas retornará durante el Renacimiento. En esta época surgió la idea del individuo y, como señala José Miguel Cortés: “El cuerpo se nos aparece como una frontera frente a los otros, como un factor de singularidad e individualización”⁴. De este modo, la piel tersa, suave y blanca se convirtió en sinónimo de pureza, sólo posible entre la nobleza y la aristocracia; al mismo tiempo que la piel morena o matizada fue símbolo de corrupción.

A partir del siglo XV el contorno corporal en un intento de perfeccionamiento fue objeto de medición, como una interrelación de secciones áureas. Esta idea matemática no sólo modificó la concepción del cuerpo sino que también afectó a toda la sociedad, el ser humano creyó ser el centro del universo. En consecuencia, surgió el interés social por visualizar las “curvas” corporales, por consiguiente, la vestimenta dejó de ocultarlas y las transformó en objeto de seducción.

Paul Valéry menciona cuatro clases de cuerpos: 1) La primera clasificación corporal hace referencia a “mi cuerpo”, como un instrumento que nos pertenece, manipulamos y enseñamos al Otro; pero, como afirma Valéry, “(...) nos pertenece un poco menos de lo que nosotros le pertenecemos a él”,⁵ según Valéry el cuerpo es el acontecimiento más importante e inestable, que establece con el mundo una relación de seducción y deseo; 2) La segunda referencia hace alusión al cuerpo que ven los/as otros/as, aquel reflejado por los espejos, el que es representado en el arte; en definitiva, la imagen del cuerpo. Un cuerpo absorbido por su apariencia como Narciso; 3) El tercer tipo de cuerpo detallado por Paul Valéry es “(...) el que sólo tiene unidad en nuestro pensamiento, puesto que sólo se lo conoce cuando se lo divide y trocea (...)”⁶;

³ Sennett, Richard, [1994] (1997), *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid: Alianza, pp. 275-276

⁴ Cortés, José Miguel G., (1996), *El cuerpo mutilado (la angustia de muerte en el arte)*, Valencia: Generalitat Valenciana [colección Arte, Estética y Pensamiento 2], p.29

⁵ Valéry, Paul, [en Feher, Michel; Naddaff, Ramona; Tazi, Nadia (ed.) [1989] (1991), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Parte Segunda, Madrid: Taurus, p. 398]

⁶ *Ibidem*, p.400

4) Por último, la cuarta división es el cuerpo incognoscible, que tiene una estrecha relación con el imaginario y el espíritu⁷.

Basándonos en estas divisiones corporales, el concepto del cuerpo en la época renacentista estaría asociado a la primera clasificación, pues es precisamente a partir de este período histórico que las personas comienzan a exhibir abiertamente su cuerpo y a utilizarlo como instrumento de seducción.

Paralelamente al cambio producido en el modelo corporal, se fueron sucediendo numerosos descubrimientos científicos y territoriales cometidos por países europeos. Se descubre al Otro y desde la mirada psicoanalítica de Lacan siempre *el Otro es el origen de un conflicto*. La confrontación con el indígena americano y con pueblos de África y Oceanía tuvo una importancia relevante en la idea y representación que hasta ese momento se tenía del cuerpo humano. El encuentro con otro cuerpo diferente provocó un gran impacto, un choque cultural, que afectó no sólo al campo visual sino también al ámbito social, económico y político.

Esta situación planteó un nuevo dilema existencial en Occidente, que ya no se situaba en el centro del universo, quienes habitaban el viejo mundo no eran los/as únicos/as, que tanto ellos/as como la tierra donde vivían eran parte de un sistema social y solar que establecía diferencias. Ante esta redefinición que experimentó Europa a partir del siglo XVI, las formas y los contornos corporales se desdibujaron no correspondiéndose con un único patrón.

Éste es un período trascendental en relación a la percepción y definición social del cuerpo y la piel ya que se replantearon todos los conceptos en lo referente al mundo simbólico que rodeaba los discursos sociales y políticos sobre el cuerpo, aspectos fundamentales de nuestra investigación. Con la irrupción de los/as otros/as se reforzaron las diferencias y la simbolización de lo exótico, lo diferente, lo extraño, lo anormal o monstruoso y los cánones corporales debieron replantearse, aunque estos planteamientos aún sostendrán hasta avanzado el siglo XX la mirada occidental y etnocéntrica.

⁷ *Ibidem*, p.400

Todas estas nuevas concepciones proporcionaron otras visiones del cuerpo generando dudas y debates.

Cuando David Le Breton analiza la percepción del cuerpo desde la modernidad, una época que privilegia el sentido de la vista, en referencia al discurso publicitario afirma lo siguiente: “El humor, en la publicidad como en la vida, vuelve aceptables imágenes y palabras que provienen de lo íntimo, que fastidiarían si se las formulara de otra manera. Pero la necesidad de este rodeo para proteger el objeto o la conducta revelada muestra que el cuerpo sigue estando impregnado de sentidos y valores, sigue siendo un lugar simbólico al que la publicidad intenta expurgar. Habla, significativamente, de ‘tabúes’ o de ‘prejuicios’ cuando evoca los actos íntimos que normalmente se mantienen en la discreción. Finalmente, sostiene que afirma valores corporales y expone lo íntimo sin ninguna formalidad pero, sutilmente, borra lo que emana de lo orgánico; la ‘liberación’ del cuerpo se hace bajo la égida de la higiene, de un distanciamiento de la ‘animalidad’ del hombre: los olores, las secreciones, la edad, el cansancio están proscriptos”⁸.

Esta idea se gesta ya en tiempos modernos, lógicamente los desechos corporales fueron prohibidos y excluidos de la sociedad europea, pues ellos revelaban la parte vulnerable y amoral del cuerpo. De alguna manera, son aquello que Julia Kristeva⁹ denomina en la actualidad como los elementos abyectos del cuerpo. Esta autora afirma: “Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, lo pensable”¹⁰.

En consecuencia, durante la modernidad los orificios corporales van a merecer una especial atención pues conducían a un territorio inexplorado y exótico. Indudablemente, el hecho de estar asociados a la expulsión de fluidos como el semen, la orina, la sangre menstrual, el flujo vaginal, la leche, la saliva

⁸ Le Breton, David, [fr.1990] (1995), *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión [Colección Cultura y sociedad, Carlos Altamirano (dir.)], pp. 131-32

⁹ Kristeva, Julia, [fr.1980], [1988] (1998), *Poderes de la perversión*, Madrid: Siglo Veintiuno Editores, p. 143

¹⁰ *Ibidem*, p. 7

y las heces, los orificios en sí mismos eran percibidos como zonas obscenas. De algún modo, todos los fluidos son elementos de contacto relacionados con la sexualidad y/o la transmisión de enfermedades. No obstante, algunos de ellos poseen un mayor grado de contaminación, como puntualiza Julia Kristeva: “Siempre en relación con los orificios corporales en tanto puntos de referencia que cortan-constituyen el territorio del cuerpo, los objetos contaminantes son esquemáticamente de dos tipos: excrementicio y menstrual. Pues las lágrimas y el esperma, aunque se relacionan con los bordes del cuerpo, no tienen valor de polución. El excremento y sus equivalentes (putrefacción, infección, enfermedad, cadáver, etc.) representan el peligro proveniente del exterior de la identidad: el yo (*moi*) amenazado por el no-yo (*moi*), la sociedad amenazada por su afuera, la vida por la muerte. Por el contrario, la sangre menstrual representa el peligro proveniente del interior de la identidad (social o sexual); amenaza la relación entre los sexos en un conjunto social y, por interiorización, la identidad de cada sexo frente a la diferencia sexual”¹¹. Teniendo en cuenta estas apreciaciones, el ano y la vagina –como significantes– se constituyen como los orificios del cuerpo con mayor grado de simbología. Además, la sangre menstrual posee un gran poder contaminante, una creencia presente en la estructura mitológica de numerosos grupos étnicos y a partir de la cual se establece la exclusión de las mujeres en determinadas actividades sociales o la prohibición de mantener relaciones sexuales durante la menstruación.

En un cuerpo sin orificios no hay conexiones posibles, no hay pérdida, no hay peligros, en definitiva, no hay abismos. Naturalmente, un cuerpo sin conexiones es un cuerpo muerto, por ello, únicamente pueden ser obturados simbólicamente.

Desde una apreciación personal, los orificios corporales son significantes flotantes, para tal afirmación basada en el planteamiento de Lévi Strauss citamos la explicación de Eugenio Trías: “Se trataría de un peculiar significante con un valor indeterminado en cuanto a significación, que sobresaldría del marco acotado y delimitado de lo ya significado, es decir, de *lo conocido* o,

¹¹ *Ibidem*, p. 96

cuando menos, apropiado por los usos mismos del lenguaje, o de lo que se tiene 'a disposición' del lenguaje, señalando en una dirección que desbordaría o excedería ese coto. Tal coto es, sin duda, lo que aquí se llama el cerco del aparecer. Dicho significante conduciría al *logos* más allá de ese coto, en dirección a su mismo límite u horizonte, indicando, a través de la materialidad verbal del término (*mana, watasu, títgalo, awaky*, etcétera) un orden de realidades o de experiencias excedente respecto a la ley que rige dicho cerco del aparecer. Ese significante indicaría cierta línea de sombra y de flotación en relación con lo ya adquirido y apropiado (por el *logos*, pensar-decir). Y a través de esos términos (*mana*, etc.) se sugeriría la experiencia de esa sombra. Tal significante sería un 'significante flotante' (Levi Strauss), pues parecería bogar a lo largo de esa línea del horizonte, o flotar en la línea de fuga en la que se articulan y se encuentran, como en un genuino gozne o bisagra, el cerco del aparecer y el cerco hermético" ¹².

Por consiguiente, si concebimos los orificios del cuerpo como signos éstos expresan cierta simbología flotante, de articulación, por un lado, debido a que metafóricamente "flotan" entre el interior y el exterior ocupando un espacio liminal¹³ y por otro lado, el significado social de los mismos fluctúa según las épocas y culturas alterando la esencia simbólica e incluso imprimiéndoles una semiótica que excede sus propias leyes funcionales y le otorga una posición "mágica y extraordinaria", como iremos viendo más adelante.

En otro sentido, si nos referimos a la descomposición del cadáver los órganos al pudrirse disuelven su masa orgánica y estos líquidos son drenados a través de los orificios corporales. A este respecto y retornando a la Edad Antigua, en el Egipto faraónico durante los procesos de momificación de

¹² Trías, Eugenio, (1991), *La lógica del límite*, Barcelona: Ediciones Destino, p.507

¹³ El concepto de liminalidad que desarrollaremos en el Capítulo II se refiere a una de las fases del proceso ritual, en la cual el/la iniciado/a se encuentra en un estado de indeterminación simbólica durante el rito de paso. Aplicamos esta misma idea para explicar la ubicación intermedia de los orificios corporales, bajo este punto de vista el sitio físico y simbólico de los mismos es liminal, pues el estar "entre" el espacio interno y externo establece la pertenencia a ambos. En este sentido, también puede asociarse esta noción a la planteada por Jacques Derrida cuando hace mención al *himen* como signo contradictorio, el cual representa el matrimonio y la unión sexual, pero al mismo tiempo es la membrana que divide e impide esa consumación [véase: www.avizora.com/publicaciones/epistemología/textos/deconstruccion]

personas de bajos recursos, se tapaban los orificios del cuerpo, se inyectaban aceites y se sumergía el cadáver durante 70 días en natrón; luego se quitaban los tapones que previamente se habían colocado en los orificios y “se vaciaba el cuerpo” de los líquidos resultantes de la putrefacción. Igualmente, los orificios juegan un papel muy importante en el proceso de descomposición del cadáver, pues, a través de ellos los insectos ponen los huevos y las larvas penetran en el organismo. De lo que hemos expuesto, resulta evidente que los orificios corporales ponen de manifiesto la vulnerabilidad del cuerpo.

En diversas culturas indígenas o aborígenes, el cuerpo era y aún continúa siendo el origen y el fin de la existencia, el lugar donde se fusiona lo biológico y lo simbólico, lo deseado y lo prohibido, la juventud y la vejez, lo profano y lo sagrado, la vida y la muerte. Por lo tanto, el cuerpo real siempre se encuentra estructurado en el cuerpo ritual, la piel constituye la superficie simbólica donde se otorga significado a la vida, un cuerpo que habla a otros cuerpos, que habla a los dioses.

Para los pueblos indígenas o aborígenes el cuerpo sigue siendo el primer objeto, el más cercano y el más vulnerable, un cuerpo que vivencia el dolor mediante ritos de iniciación y purificación, a través de los cuales la piel emerge como el lugar por excelencia de la representación.

En la actualidad, cuando las culturas no occidentales se refieren al cuerpo no lo hacen desde la perspectiva de un cuerpo asocial, individual y único, ya que hablamos de sociedades, como las de Melanesia, en las cuales “(...) es social y colectivamente como se constituye el cuerpo”¹⁴, por ello, como afirma Bruce M. Knauft: “Cuando está enfermo, se examina el ámbito de las relaciones sociales y espirituales de la persona (...) se manipulan o se mejoran para curar o perfeccionar el cuerpo, porque es fortaleciéndose ellas como crece y madura el cuerpo”¹⁵. Esta actitud frente al cuerpo es encarnada también mayoritariamente por sociedades no occidentales de otras regiones.

¹⁴ Knauft M., Bruce, “Imágenes del cuerpo en Melanesia: sustancias culturales y metáforas naturales”, [en Feher, Michel; Naddaff Ramona; Tazi Nadia (ed.), [1989] (1992), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Parte tercera, Madrid: Taurus, p.201]

¹⁵ *Ibidem*, p.203

Los análisis antropométricos, histológicos y orgánicos fueron dando respuesta a numerosos interrogantes acerca de los diversos enigmas que estructuraban al cuerpo, pero al mismo tiempo reflejaron las diferencias entre las razas, algo que Occidente ha utilizado en clave discriminatoria, postulando la superioridad de la raza blanca y occidental. No obstante, esta posición se ha ido cuestionando a medida que han surgido nuevos posicionamientos teóricos e ideológicos en torno al concepto de raza y etnia.

En cuanto a los avances científicos, en el Siglo XVII, exactamente en 1628, William Harvey descubrió el sistema circulatorio sanguíneo y años más tarde Thomas Willis determinó el funcionamiento del sistema nervioso. Estos hallazgos fueron determinantes para el surgimiento de nuevas ideas corporales, como comenta Richard Sennet: “De esta manera, los movimientos mecánicos del cuerpo, tanto los nerviosos como los de la sangre, indujeron una concepción más secular del cuerpo al cuestionar la antigua idea de que el alma (el *anima*) es la fuente de la energía vital”¹⁶.

Este es un momento clave en el progreso hacia otro tipo de modelo corporal, pues se inició una separación tanto física como espiritual en lo referente a los abismos interiores del cuerpo. Sin embargo, a medida que el interior del mismo se conocía, la medicina constataba que los aspectos exteriores y ajenos a él, específicamente la vida social e higiene urbana indudablemente constituían un inminente peligro para la salud humana. En concreto, durante el siglo XVIII las revelaciones acerca de la circulación sanguínea proporcionadas por Harvey fueron aplicadas por el médico Ernest Platner a la experiencia ambiental del cuerpo. Del análisis que efectúa Richard Sennet se puede extraer el siguiente comentario: “El aire, decía Platner, es como la sangre: debe circular a través del cuerpo, y la piel es la membrana que permite al cuerpo respirar el aire (...) la suciedad constituía el principal enemigo del funcionamiento de la piel”¹⁷. Tras estas nuevas concepciones y según este análisis “El movimiento del aire a través de la piel daba un significado nuevo y secular a la palabra ‘impuro’. La impureza significaba piel sucia en lugar de una

¹⁶ Sennet, Richard, (1997), op. cit., p. 278

tacha en el alma. La piel se hacía impura debido a la experiencia social más que a consecuencia de una falta moral”¹⁸.

Justamente, a partir de esta situación, como señalan Deleuze y Guattari: “Nuestras sociedades modernas, por el contrario, han procedido a una vasta privatización de los órganos, que corresponde a la descodificación de los flujos que se han vuelto abstractos. El primer órgano que fue privatizado, colocado fuera del campo social, fue el ano”¹⁹, por ende, el ano, al que podríamos llamar el primer orificio “civilizado” comienza a limpiarse cuidadosamente. Con respecto a esta nueva costumbre, Richard Sennet afirma: “El limpiar de manera escrupulosa los excrementos del cuerpo se convirtió en una práctica específicamente urbana y de la clase media. A mediados del siglo XVIII, la gente de la clase media comenzó a utilizar papel desechable para limpiarse el ano después de defecar. Por esa fecha los orinales comenzaron a vaciarse diariamente”²⁰.

Ya en el siglo XIX este furor por la higiene personal estimuló la perfección y fabricación de nuevos retretes que otorgaran mayor comodidad e intimidad, pues “La defecación se convirtió en una actividad privada en el siglo XIX –al contrario que un siglo antes, cuando era habitual charlar con amigos mientras uno se sentaba en una *chaise-percé* bajo la cual había un orinal”²¹. Esta nueva realidad que como hemos detallado fue denominada “la privatización de los orificios”, también afectó a los orificios corporales que intervienen en la alimentación o la sexualidad; en consecuencia, bajo esta oclusión simbólica el cuerpo se exhibió ante la sociedad como un cuerpo cerrado.

Otro progreso médico relevante fue el descubrimiento de los rayos x, que permitió la exploración interior del cuerpo con mayor exactitud. Al mismo tiempo, los avances ópticos y fotográficos influyeron notablemente en la percepción y representación corporal. Creemos importante puntualizar que en

¹⁷ *Ibidem*, p. 280

¹⁸ *Ibidem*, p.280

¹⁹ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, [fr.1972] (1995), *El Anti Edipo, Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, p.148

²⁰ Sennet, Richard, (1997), *op. cit.*, p. 281

el siglo XIX, la piel –considerada hasta ese momento tan sólo una membrana protectora– se estableció como el órgano más grande y pesado del cuerpo humano gracias al aporte de los siguientes datos científicos: a) Las investigaciones sobre la transpiración realizadas por Antoine Lavoisier en 1791; b) La presentación del tejido como la estructura básica de los órganos del cuerpo efectuada por Xavier Brichat en 1801; c) Los estudios de Jean Alibert sobre enfermedades específicas de la piel en 1814; d) El acuñamiento de la palabra dermatología en el año 1836, e) Los cálculos sobre los cambios de la temperatura corporal analizados por Etienne Jules Marey en 1863²².

Definitivamente, en el momento histórico que abarca desde los siglos XVII al XIX estaríamos en presencia de la tercera clasificación de los cuerpos establecida Paul Valéry, es decir, el cuerpo como objeto de estudio y conocimiento. Asimismo, el siglo XIX, como subraya William Ewing: “(...) presencié la aparición de un genuino interés por la diversidad humana. El nacimiento de la Antropología como disciplina científica fue más o menos simultáneo a la invención de la fotografía”²³. De esta forma, el estudio antropométrico del cuerpo evolucionó hacia el desarrollo de la identidad del individuo.

Precisamente, a finales del siglo XIX el cuerpo dejaba de ser únicamente objeto de la medicina y su representación artística se modificó sensiblemente emergiendo la imagen de un cuerpo más expresivo y contorsionado por sus propias emociones. Este tipo de cuerpo se ajusta a la cuarta clasificación propuesta por Paul Valéry, aquél que es inaprensible, que exclusivamente se construye en el imaginario.

Más adelante, desde los albores del siglo XX, la Fenomenología y, posteriormente, la Sociología rigen y determinan al cuerpo; igualmente el surgimiento de las teorías psicoanalíticas va a permitir la introspección del inconsciente. En este sentido, Silvia Reinfeld comenta: “Un denominador común entre estos variados enfoques (*Freud: 1912-13, 1923, 1932; Assoun:*

²¹ *Ibidem*, p. 365

²² *La biennale di Venezia, 46 esposizione internazionale d'arte identity and alterity-figures of the body 1895/1995*, Venecia: Marsilio, 1995, p.43

1994, 1998; Françoise Dolto: 1986) y el psicoanálisis es el hecho de que desde nuestra disciplina el cuerpo también se presenta como un constructo. En efecto, partimos de la idea de un cuerpo erógeno o libidinal; no operamos con el cuerpo real biológico. El cuerpo así entendido es fundamentalmente portador de un símbolo (...)”²⁴. En referencia a esta nueva consideración simbólica, Silvia Reisfeld opina: “No cabe duda de que el cuerpo ha pasado a ser un vehículo importante en la expresión de los actuales conflictos psíquicos, no sólo desde una vertiente francamente patológica (las afecciones psicosomáticas o los trastornos de la alimentación como la anorexia o bulimia), sino también a través del auge de prácticas que, como el tatuaje, posibilitan la canalización de una amplia gama de situaciones inconscientes”²⁵.

Junto a estas disímiles concepciones en torno al cuerpo, su construcción social, cultural y política incluye diversas fases, que llevan a definirlo en función de otras visiones, como por ejemplo, aquellas categorizaciones corporales enunciadas por Jean Baudrillard²⁶, las cuales se organizan en cuatro áreas y puntos de vista bien definidos: 1) Medicina: el cuerpo es el cadáver; 2) Religión: el ideal del cuerpo es el animal que representa lo instintivo y carnal; 3) Sistema económico-político: el cuerpo es el robot como ideal asexuado de máxima productividad y 4) Sistema simbólico: el cuerpo se convierte en maniquí.

Por otro lado, las modificaciones corporales a las que haremos referencia están inmersas en un sinfín de cuestiones que atañen a cómo los individuos –y particularmente los/as artistas– conciben lo que Michael Atkinson denomina “proyecto corporal”²⁷. En relación a este proyecto, este autor realiza una división de las diferentes formas y técnicas mediante las cuales el cuerpo puede modificarse: “Transformation of the body may be achieved in a variety of ways: permanent or non-permanent forms of modification; disguising or removing elements from the body; hiding parts of the body or embellishing components of the body; or using technology to enhance one's capability for

²³ Ewing, William, (1996), op.cit., p.15

²⁴ Reisfeld, Silvia, (2004), *Tatuajes. Una mirada psicoanalítica*, Buenos Aires: Paidós, p.42

²⁵ *Ibidem*, p.43

²⁶ Baudrillard, Jean, (1980), *El intercambio simbólico y la muerte*, Barcelona: Luis Porcel editor [Colección Las ideas], pp. 133-134

movement or perception. According to the physical invasiveness, purpose, and outward display of the body modification, body projects may be bracketed into four subcategories: camouflaging, extending, adapting, and redesigning”²⁸.

Estas categorías exploran el cuerpo desde otra perspectiva distinta a la planteada por Jean Baudrillard, pero ambas se complementan y surgen como base conceptual en las producciones artísticas contemporáneas; por consiguiente, las mismas serán confrontadas cuando analicemos la obra de los/as diversos/as artistas que retoman en su discurso poético la simbología de las prácticas rituales objeto de esta investigación.

También es importante puntualizar que todas las formas de manipulación corporal están condicionadas por el sistema de poder imperante en cada sociedad y cultura, aunque en cuanto a los roles de género podemos afirmar que los cánones occidentales aún rigen de manera generalizada los parámetros sobre la construcción de la feminidad y masculinidad. Por supuesto, esta cuestión influye en el proyecto corporal occidental, Michael Atkinson comenta lo siguiente: “In this case, the established patriarchal order in a figuration creates a standard for body-modification practices that supports existing social relationships of power between men and women”²⁹.

Los aspectos reseñados sobre las heterogéneas concepciones y modificaciones corporales impuestas en las diversas sociedades van a aflorar en los planteamientos artísticos cuyo eje conceptual gira alrededor del cuerpo; como observaremos más adelante, los mismos surgieron especialmente durante la década de los años 60 del siglo XX, cuando los/as creadores/as comenzaron a utilizar de forma sistemática el cuerpo como instrumento y protagonista de las representaciones o de las acciones artísticas.

²⁷ Atkinson, Michael, (2003), op. cit., p.25

²⁸ “La transformación del cuerpo puede concretarse en una variedad de maneras: permanentes o no permanentes formas de modificación; disimulando o removiendo elementos del cuerpo; escondiendo partes del cuerpo o embelleciendo componentes del cuerpo; o usando tecnología para mejorar la capacidad de uno en los movimientos y la percepción. De acuerdo con la invasión física, el propósito y la apariencia exterior de la modificación del cuerpo, el proyecto corporal puede encajar dentro de cuatro subcategorías: camuflaje, extensión, adaptación y rediseño”, *Ibidem*, p.25

1.2 Otredad corporal: cuerpo, sexo y exotismo

En el apartado anterior hemos subrayado la importancia que tiene el cuerpo de los otros/as en el replanteamiento de las diferencias corporales, sociales y raciales. Este es un aspecto de vital importancia en nuestro análisis, ya que comprender la complejidad de esta nueva situación nos permite situar de una manera más ajustada las múltiples perspectivas que aparecen tanto en la sociedad como en el ámbito cultural y artístico.

En este punto, realizaremos un breve recorrido por la concepción del exotismo en relación a las formas de percibir al otro (al extranjero, al extraño), para terminar con una reflexión en torno al cuerpo sexuado y su apreciación como un elemento exótico. A lo largo de la historia de Occidente la dicotomía entre el Yo y el Otro, la esencia y lo superficial han marcado el pensamiento y las teorías sociales. El cuerpo, en tanto que construcción cultural, también se ha visto marcado por la idea de la otredad corporal, nos referimos a la concepción del Otro como algo exótico.

Cuando decimos que algo o alguien es exótico, ¿a qué nos estamos refiriendo?, ¿a qué realidad debemos dirigirnos?, ¿cuál es el canon de la normalidad?

Estrella de Diego en el texto *Quedarse sin lo exótico* puntualiza que dependerá desde dónde activemos la mirada para nombrar algo como exótico. En este sentido, esta historiadora plantea: “Y es que todos podemos ser, eventualmente, ‘exóticos’, (...) Lo ‘exótico’ acaba por convertirse, así, en lugar privilegiado del malentendido, porque nada es lo que parece sino aquello que el espacio, la distancia, las costumbres, la descontextualización en suma, resignifica, como tienen ocasión de comprobar ya los hombres de la tripulación

²⁹ “En este caso, el orden patriarcal establecido en una figuración crea un estándar para las prácticas de modificación corporal que sostiene las relaciones sociales de poder existentes entre hombres y mujeres”. Atkinson, Michael, (2003), op. cit., p.250

del mítico viaje del Capitán Cook, confundidos con mujeres por los nativos -otro clásico ejemplo del 'exotismo' como noción de ida y vuelta-³⁰.

El concepto de exótico está evidentemente relacionado con la idea de superioridad gestada en el mundo occidental y, en consecuencia, con el etnocentrismo propio de las sociedades industrializadas en relación a otras formas de organización social, como pueden ser las sociedades orales o sin escritura. La mirada debe desplazarse, cambiar su punto de vista para intentar comprender la percepción de lo otro. Podemos decir que desde el siglo XV, pero más específicamente a partir de fines del siglo XVIII y el XIX, Occidente ha sentido una gran atracción por lo exótico, un irrefrenable deseo por descubrir los misterios del exotismo; pero, por otra parte, el mundo occidental necesita de lo exótico, pues en esa diferencia se confirma y se separa.

Estrella de Diego en sus reflexiones reitera: "Tal vez Gulliver, en tanto que producto Occidental –el viajero, el poder, el Centro–, impone las leyes coloniales, establece las fronteras, la 'normalidad' consensuada. Pese a su excepcional tamaño en la tierra de los gigantes y la de los enanos, él, en tanto colonizador, es, por definición, el 'norma' "³¹.

Occidente es el que señala la animalidad del otro/a, lo civilizado versus lo salvaje. En este sentido, cabe destacar los análisis de Harriet Guest³² acerca de la imagen que la sociedad europea ofrece en las representaciones pictóricas del siglo XVIII del primer "hombre exótico" llamado *Omai*, quien había llegado a Inglaterra en 1774, después del segundo viaje de James Cook a las islas del Pacífico Sur. El pintor inglés Joshua Reynolds retrató a *Omai* en 1776, intentando adaptar la representación a los cánones aceptados en esa época, dicho retrato se exhibió posteriormente en la Real Academia de Londres.

³⁰ Diego, Estrella de, (1998), *Quedarse sin lo exótico*, Madrid: Fundación César Manrique [Colección Cuadernos N°10], pp19-20

³¹ *Ibidem*, p.21

³² Guest, Harriet, "Curiously marked: tattooing an gender difference in eighteenth-century british perceptions of the South Pacific" [en Caplan, Jane (ed.), (2000), *Written on the body, the tattoo in European and American History*, London: Reaktion Books Ltd., pp.83-101]. Harriet Guest es co-directora del Centro de Estudios sobre el siglo XVIII en la Universidad de York y ha publicado varios ensayos sobre los viajes de Cook.

Con respecto al significado que poseía el tatuaje del Pacífico Sur para la sociedad inglesa decimonónica, Guest comenta lo siguiente: “In writing on the South Pacific in the early nineteenth century, and in the late 1790s, tattoos were frequently represented as analogous to clothing, as a sort of textured surface that is integral to the body, but that also veils and conceals it, and lends it, perhaps, a kind of parodic social propriety”³³.



Joshua Reynolds (Omai, óleo, 1776)

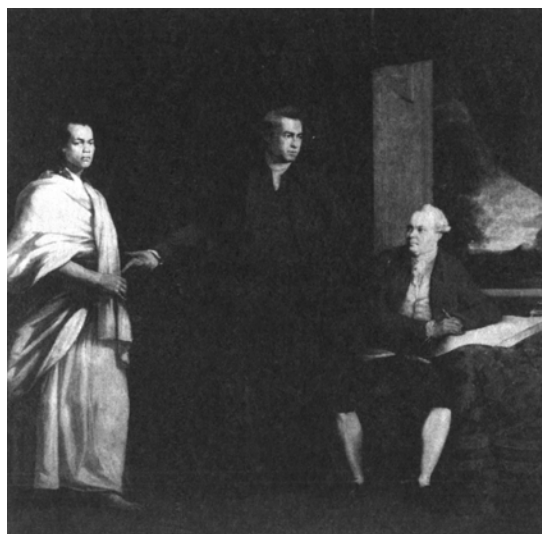
Fuente: Caplan, Jane (ed.) (2000)

Los tatuajes en esta época –sugiere la autora– marcan la intersección entre lo exótico y lo doméstico, el punto de inflexión de las diferencias de género y de los discursos que se mueven ambiguamente entre las diferencias físicas y las culturales o consuetudinarias. En el cuadro de Reynolds, *Omai* aparece vestido con ropas de estilo femenino, claras y con un cierto aire

³³ “En escritos sobre el Pacífico Sur a comienzos del siglo diecinueve, y a finales de 1790, los tatuajes eran frecuentemente representados como análogos a la ropa, como una clase de superficie texturada que es integral al cuerpo, pero que también lo vela y disimula, y le otorga quizás, un tipo de propiedad social paródica”, Guest, Harriet, *ibídem.*, p. 87

oriental, asociando de alguna manera la inferioridad en la que Occidente situaba al ser exótico con el rol de inferioridad que poseía la mujer en aquella época. En la Inglaterra del siglo XVIII, el “ornamento” era un atributo de las mujeres, por la misma razón el tatuaje era considerado como un elemento femenino.

En la misma época (1775-76) descubrimos otro cuadro de William Parry, en el cual *Omai* aparece con Joseph Banks (su dueño) y el Dr. Solander.



William Parry
(*Omai*, Joseph Banks y Dr. Solander, óleo, 1775)

Fuente: Caplan, Jane (ed.), (2000)

La luz otorgada a la figura de *Omai* contrasta con la oscuridad y la riqueza de matices del resto de la composición, donde se sitúan las otras dos personas representadas. Según las apreciaciones de Harriet Guest, “The clarity of the contrast between patron and islander may to some extent depend on the erasure of Omai’s tattoos, for that blankness seems to bring into focus, into relief, the inscription of the whole figure of the Tahitian as exoticized spectacle”³⁴.

³⁴ “La claridad de contraste entre el patrón y el isleño puede en cierta medida depender del borrado de los tatuajes de Omai, para eso la oscuridad parece traer en foco, poner en relieve, la inscripción de toda la figura del Tahitiano como espectáculo exótico”, Guest, Harriet, *ibidem*, p. 90

Esta investigadora opina: “I have suggested that these images of Omai can best be understood in terms of the gendered constructions of civilized and national taste in the theory of painting in the mid- 1770 s”³⁵. En el análisis que realiza esta investigadora la representación pictórica reafirma la “masculinidad” del hombre civilizado y distingue entre el deseable arribo a la feminización como categoría de género y la natural feminidad de los “salvajes”. Llama poderosamente la atención que todas las pinturas que realizaron in situ los artistas que viajaron con James Cook representaban cuerpos femeninos que aparecían tatuados o escarificados.

Como veremos más adelante, los seres exóticos fueron exhibidos como objetos de distracción y diversión entre la sociedad europea decimonónica; el espacio social y liminal que ocuparon fue el de los circos y las ferias. En la visión de Occidente, lo exótico parecería haberse relacionado con lo que viene de lejos, de algún lugar extraño y, en muchos casos, lo exótico se ha asociado a lo siniestro. Pero, si entendemos lo siniestro desde una perspectiva freudiana como un aspecto del ámbito familiar que repentinamente se vuelve extraño, esta idea apoyaría la consideración de que lo exótico nunca estuvo afuera; aunque generalmente resulta más tranquilizador pensar que sí lo está.

Retomando esa noción de “ida y vuelta”, propuesta por Estrella de Diego, de que todos somos potencialmente exóticos, nuestra mirada se sitúa en la fotografía de Antonin Kratochvil titulada “Barraca de feria de Florida” (1975).

Si analizamos la imagen desde el concepto occidental acerca de lo exótico, puntualmente podemos afirmar que ésta no procede de ningún territorio extremadamente lejano o desconocido, ni de finales del siglo XIX o principios del siglo XX; sin embargo, la decisión de asumirse como ser “exótico” y trabajar en una feria ha sido tradicionalmente una “vía de escape” para las personas –como la que aparece en la fotografía– cuyo cuerpo no “encaja” en las normas corporales y estéticas de la sociedad contemporánea. Como en los

³⁵ “He sugerido que estas imágenes de Omai pueden ser comprendidas mejor en términos de construcciones de género del gusto civilizado y nacional en la teoría de la pintura en la mitad de 1770”, Guest, Harriet, *ibídem*, pp. 90-91

fenómenos circenses de finales del siglo XIX, el exotismo en la actualidad se promueve como una salida económica a la casi imposible inserción en el mundo laboral.



Antonin Kratochvil (Barraca de Feria, Florida, 1975)

Fuente: Ewing, William (1996)

También, una fotografía de Robert Gligorov “Piel de Oca” (1997) nos enfrenta con la representación de otro cuerpo exótico, siempre bajo la visión de Occidente; en la imagen la piel por sus características “anormales” semeja la piel de una Oca.

En definitiva, lo exótico es aquello que perturba, imágenes que se refieren o no a la realidad, con las cuales no encontramos afinidad y que se adscriben fuera de nuestra imaginación.

En este sentido, un ejemplo de ello podría ser la obra de la artista Jeanne Dunning *The extra hair 2* (1994), donde observamos la imagen de un pubis cuyo vello es excesivamente largo.

Cuando el antropólogo James Clifford analiza la exposición realizada en el Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York, titulada “Primitivismo en el arte del siglo XX: Afinidad de lo tribal y lo moderno (1984-1985)” llega a plantear varias críticas, empezando por la palabra “afinidad” y la forma de distribución y consideración de los objetos tribales, cuestionando no sólo su

exhibición en museos occidentales, sino su reapropiación por parte del mundo occidental, que no comprende el verdadero significado de dichos elementos culturales. Todas estas apreciaciones conducen al antropólogo citado a la afirmación de que toda esta situación está enmarcada en “(...) el deseo y el poder incansable del moderno Occidente de recolectar el mundo”³⁶, es decir, desde la ambición occidental las culturas se perciben como colecciones etnográficas³⁷. En consecuencia, podríamos aseverar que la cultura occidental se propone llevar a cabo un proceso de recolección, reapropiación y reinterpretación de códigos culturales ajenos que se convierten, de este modo, en elementos transferidos y transculturalizados. Desde esta perspectiva, el cuerpo exótico es como un cuerpo en el exilio, pues mientras incorpora otras pautas culturales lucha por aferrarse a las propias.



Jeanne Dunning
(The extra hair 2, 1994)

Fuente: *El Jardín de Eros*, (1999), Barcelona: Electa

Entonces, ¿dónde está lo exótico? Hemos podido observar que la sociedad occidental siempre encuentra sus sujetos exóticos, de alguna

³⁶ Clifford, James, (1995), *Dilemas de la cultura, Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona: Editorial Gedisa, p.235

³⁷ *Ibidem*, p.273

manera, este hallazgo es la forma de mantener en vigor la norma y excluir a quienes la exceden. Por ejemplo, los *Punks* y, en general, las denominadas tribus urbanas formarían parte de los colectivos donde el apelativo exótico se fusiona e interpreta como raro o excéntrico. Del mismo modo que el indígena desde su exotismo ponía en crisis determinados aspectos de la sociedad europea del siglo XVI y obligaba a replantear la anatomía y representación del cuerpo, cualquier sujeto situado fuera de los límites asimilables por los otros/as siempre va a transitar por un espacio marginal, una marginalidad impuesta por quienes ostentan el poder de establecer los parámetros de la normalidad.

La antropóloga Lourdes Méndez en sus investigaciones sobre el cuerpo de los/as otros/as y la construcción de la identidad plantea: “Al igual que el cuerpo del ‘salvaje’ será pensado y construido por las ciencias naturales, por la medicina y las ciencias sociales, como emblema de una hipotética identidad diametralmente diferente a la del ‘civilizado’; el de la mujer, el obrero, el pobre, el criminal o el loco de las sociedades occidentales se irá construyendo, desde esas mismas ciencias, como receptáculo de fantasmagóricos peligros hechos carne que pueden llegar a afectar la estabilidad del orden social reinante”³⁸. Todas estas construcciones corporales ponen de manifiesto otras posibles identidades que estarían, según la opinión de Lourdes Méndez, en el interior de cada uno/a de nosotros/as mismos/as, una circunstancia que aumenta aún más el miedo a una potencial desestabilización social.

En el tema específico que nos ocupa podemos decir que las sociedades intentan transformar o absorber a los sujetos percibidos como exóticos o peligrosos para la estructura social, política o religiosa. En el caso de los amerindios o los aborígenes australianos se procuró mediante la evangelización, adaptación y absorción de su cultura por parte de la cultura occidental y en el caso de las tribus urbanas occidentales se privilegió la estética *punk*, el *piercing*, la pintura corporal o el tatuaje como elementos insertados en los dictámenes de la moda. En conclusión, el discurso de lo

³⁸ Méndez, Lourdes, (2004), *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, reconstrucciones feministas y artes visuales*, Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer, Junta de Andalucía [colecciones Hypatia], p.53

exótico es el discurso de lo diferente, de lo que a simple vista no coincide con el estereotipo.

Del mismo modo que el extranjero era considerado exótico en los encuentros entre civilizaciones propias de la Edad Moderna o determinadas estéticas urbanas del mundo contemporáneo rompían frontalmente con las normas mayoritarias; también el sexo y las representaciones del aparato reproductor femenino, toman ese cariz de exotismo. Precisamente, con la aparición de la pornografía en la Europa del siglo XIX aparecen como exóticos los órganos sexuales, especialmente la vagina, que hasta ese momento ocupaba el espacio de la invisibilidad.

Ante esta valoración el cuerpo aparecía a la luz de las sociedades occidentales como un cuerpo sexual y exótico. Podríamos decir que el cuerpo sexuado se presentaba socialmente como un cuerpo exótico, pues cabe destacar que la sexualización del cuerpo se produjo al mismo tiempo que el extrañamiento del mismo. El sexo se transformó en metáfora del éxodo, pues los orificios corporales como zonas de entrada y salida eran percibidos como la conexión con el cuerpo lejano, interior y tan poco conocido. Por consiguiente, el cuerpo se convierte en territorio exótico, en espacio deseable y, sexualmente, en orificio vulnerable.

Este cuerpo sexual y exótico estaba de algún modo determinado y atravesado por dos aspectos importantes: el erotismo y la pornografía. La idea de obscenidad y pornografía ha constituido tema de importantes debates desde el siglo XIX, intentando establecer los límites entre lo erótico y lo pornográfico.

Como explica Linda Nead: “Durante el siglo XIX, el concepto moderno de pornografía fue establecido por la anexión de textos y objetos que parecían compartir un conocimiento ‘peligroso’. Al mismo tiempo, la creación de una categoría legal de lo obsceno en el Acta de Publicaciones Obscenas de 1857 (*Londres*) permitió que lo pornográfico fuera construido como un dominio limitado, clasificado por medio de su identificación con lo prohibido y lo ilícito”³⁹.

³⁹ Nead, Linda [1992] (1998), *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid: Tecnos, p.150

Por otra parte, una de las primeras definiciones del término “obscenidad” de la cual tenemos noticia, fue utilizada en Londres en 1868 y se refería a este concepto como “La tendencia a depravar y corromper (...) La obscenidad, por tanto, significa lo que motiva el comportamiento sexual peligroso y lo que está más allá de los códigos de visibilidad pública”⁴⁰.

A partir de esta concreción de la pornografía en el siglo XIX, también se establece la diferencia entre lo público y lo privado con respecto al sexo. A medida que avancemos en la investigación veremos que inicialmente en el ámbito de las sociedades occidentales, tanto el tatuaje como el *piercing* fueron emplazados en el territorio de lo obsceno y/o pornográfico, apreciaciones que fueron determinantes e influyentes a la hora de propiciar la visibilidad y aceptabilidad social de dichas prácticas por parte de Occidente.

Otro aspecto que nos interesa mencionar, aunque no profundizaremos en él dado que se escapa a los objetivos de la presente tesis, se refiere a lo que en la actualidad se denomina “clon”, es decir, un ser que podría percibirse como otra visión de lo exótico dado las características propias de su creación: a partir de la clonación⁴¹.

Estrella de Diego cuando analiza el viaje por lo exótico durante las vanguardias concluye diciendo: “Aún así, esa vanguardia rodeada por productos extraordinarios que decoraban los estudios, igual que Gulliver atrapada en sus propias contradicciones y sus propias huidas, seguía soñando, –y sigue tal vez haciéndolo incluso ahora a través de la multiculturalidad–, con un mundo distinto en el que haya algún lugar donde huir; en el cual lo ‘exótico’ no esté milagrosamente cerca, desconcertantemente próximo, construido, en primer lugar, como sueño occidental. En el que no sea necesario pasar por el dolor de quedarse sin lo ‘exótico’ ”⁴².

En las sociedades occidentales contemporáneas, donde se reestructuran constantemente los conceptos de sexo, género e identidad,

⁴⁰ *Ibidem*, p.145

⁴¹ Consúltese: Yehya, Naief, (2001), *El cuerpo transformado. Cyborgs y nuestra descendencia tecnológica en la realidad y en la ciencia ficción*, México: Paidós / Haraway, Donna, (1995), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra/Feminismos

⁴² Diego, Estrella de, (1998), op. cit., p.43

donde ya no hay verdades ni valores absolutos, donde todo puede ser “exótico”, el arte se instala como espacio de confluencia, debate y/o confrontación. De esta manera, los/as artistas redefinen el exotismo y desplazan la mirada; así el cuerpo en el arte se expresa desde el éxodo, es decir, el cuerpo debe emigrar de sí mismo, de sus propias características ontológicas, para poder transformarse en discurso poético.

1.3 El concepto de piel: funciones y simbología

En este punto nos parece pertinente analizar cómo determinados conceptos sobre la piel se sitúan en otro nivel de la interpretación, con el fin de distanciarnos de la piel “orgánica” y confluir finalmente en esa “otra piel”, que aparece en el preciso instante en que se transmuta en símbolo o vehículo de viaje, en conclusión, en parte del ritual. Si consideramos las apreciaciones de Paul Valéry⁴³, quien describe a la piel como lo más íntimo de un individuo ¿Por qué queremos modificar su aspecto, su textura, su color o atravesar su superficie?

En primer lugar, cabe destacar que la piel no es en realidad frontera en el sentido de límite o valla, pues no obtura el flujo entre el interior y el exterior, aunque sí es cierto que recubre el cuerpo y cierra su contorno a modo de envase; su porosidad posibilita la eliminación de sustancias tóxicas y la absorción de muchas otras, en concordancia con esta valoración deberíamos expresarnos con respecto a la piel en términos de membrana, es decir, como elemento de conexión. El filósofo Maurice Merleau Ponty⁴⁴ afirmó en relación a la fenomenología que no tenemos un cuerpo sino que “somos cuerpo”, en tanto que percibimos el mundo a través de él, en tanto que nos distanciamos del saber objetivo para sumergirnos en las vivencias del cuerpo; del mismo modo, desde el punto de vista biológico podríamos decir que “somos piel”, pues sin su

⁴³ Valéry, Paul, [1933 fr.],(1988), *La idea fija*, Madrid: Visor [Colección La Balsa de la Medusa, Valeriano Bozal (dir.)], p.40

⁴⁴ Merleau Ponty, Maurice, (1957), *Fenomenología de la percepción*, México: Fondo de Cultura Económica, pp.183-227

contención el cuerpo humano sufriría una infección masiva que provocaría la muerte.

En segundo lugar, resulta evidente que la piel es la zona erógena por excelencia, un especial centro de seducción, que simultáneamente se erige en superficie de poder social y político mediante la manipulación de su textura, olor y sexualidad. Es aquí donde el tatuaje cobra importancia, si tenemos en cuenta aspectos psicoanalíticos estamos de acuerdo con Silvia Reisfeld cuando señala lo siguiente: “En términos generales, la piel es tratada en el tatuaje como una superficie o pantalla donde proyectar una amplia gama de fantasías, afectos o situaciones conflictivas fundamentalmente inconscientes”⁴⁵. En relación a la imagen tatuada, especialmente para los/las adolescentes, la psicóloga comenta: “Lo que quiero destacar es que en los adolescentes sobretatuados estas vivencias no alcanzan a ser procesadas mentalmente, requiriéndose el elemento visual –representación concretizada en la piel– para un intento más logrado de ligadura representacional. De esta forma, el tatuaje resulta el medio más efectivo para recordar y/o elaborar lo que se ha vivido en un momento particularmente significativo”⁴⁶. Esta apreciación refuerza el sentido de la piel como espacio de inscripción donde la memoria fija un sinfín de acontecimientos; situación que da lugar a la emergencia de otra piel que a manera de vestimenta protege al cuerpo –como ocurre también con la piel pintada–, de esta manera, la piel no se percibe ni desnuda ni expuesta. Así, la piel se convierte en “una página a doble cara” donde lo escrito a nivel de la superficie representa lo inscrito en el interior del cuerpo.

Por otro lado, la piel es en sí misma exhibición, pues en diferentes sociedades las joyas que ella ostenta generalmente forman parte de un ritual, adornos que la mayoría de las veces identifican la condición social y económica de quien los porta. De este modo, las alhajas constituyen una inapreciable fuente de información simbólica en relación a la procedencia y el estatuto del portador o la portadora. En este sentido, resulta significativo que en algunas culturas asiáticas cuando una persona no puede comprar este tipo de

⁴⁵ Reisfeld, Silvia, (2004), op. cit., p.120

ornamentos, en su lugar el tatuaje reemplaza la ornamentación y adquiere automáticamente el estatus de lujo permanente. De alguna manera, a nivel simbólico la joya –al igual que el *piercing*– constituye un amuleto protector que custodia con su presencia la vulnerabilidad de la piel.

En este apartado, primeramente efectuaremos un somero análisis formal de las características biológicas de la piel y seguidamente avanzaremos hacia aspectos más interpretativos. Pensamos que es esencial conocer y tener en cuenta su constitución orgánica a la hora de ejecutar cualquier tipo de pintura corporal o tatuaje.

La piel regula la temperatura del cuerpo, es decir, su morfología actúa como agente de protección contra agresiones externas, tal función no podría cumplirla sin sus más fieles auxiliares: las uñas, el vello corporal y el cabello. Por consiguiente, no estamos hablando únicamente del órgano con mayores dimensiones del cuerpo humano⁴⁷ sino también de aquel que envuelve la extensión corporal y en ese acto protector, construye la propia corporalidad. Estamos en presencia de una entidad biológica de gran trascendencia en la existencia del cuerpo y que cíclicamente renueva sus capas más superficiales con el fin de preservar el mayor tiempo posible su efímera vitalidad.

Es de amplio conocimiento que la piel es por excelencia el órgano que monopoliza el sentido del tacto, en consecuencia, si estuviéramos privados de la vista la piel nos proporcionaría otro tipo de visión. Desde esta apreciación es lícito percibirla como otra “mirada”, abierta o cerrada, que desde su intimidad y profundidad ofrece otras formas de intercambio. Esta reciprocidad visual y táctil conecta su esencia temporal a la particularidad de los espejos y ambos se transforman en instrumentos implacables del paso del tiempo, que desearíamos velar al igual que los espejos velados invocados por Jorge Luis Borges⁴⁸. Aunque esta veladura se ubica en el ámbito simbólico, ya que en el

⁴⁶ *Ibidem*, p.120

⁴⁷ Véase en este mismo capítulo: “Percepciones de la piel, el cuerpo y sus orificios en las diferentes épocas”

⁴⁸ Borges, Jorge Luis, (1960), *El hacedor*, [en [1996] (2005), *Obras Completas I*, Barcelona: RBA Coleccionables, p.786]

cuerpo tangible las arrugas y cicatrices son tatuajes irremediables que imprimen su memoria en la piel.

Por otra parte, la piel posee una gran elasticidad que no puede exceder cierto límite, si esto ocurriera la piel podría desprenderse de la estructura ósea y de los músculos hasta el punto de perder toda referencia corpórea. Como ejemplo de esta posibilidad podemos mencionar el caso de James Morris, quien fue fotografiado en 1890 y cuya piel gozaba de una excesiva flexibilidad, incluso superando los parámetros occidentales estrictamente establecidos en torno a la normalidad.

Una característica que por aquellos años lo convertía en un ser único, sin embargo, esta excepcionalidad fue percibida por la sociedad de la época como una deformación corporal, como un fenómeno de circo, situación que obligó a este hombre a explotar comercialmente esta particularidad de su piel. Aunque el verdadero motivo que sustenta esta reacción adversa hacia este tipo de anomalía es el miedo generalizado a pensar en un posible desprendimiento de la piel, hecho que como ya hemos comentado ocasionaría la desprotección fisiológica y lógicamente la muerte.

En conjunción con la asociación entre obscenidad y exotismo que hemos desarrollado anteriormente, otro aspecto que resulta impactante y de una gran obscenidad en las sociedades occidentales se manifiesta cuando el acto de mirar produce un dolor inexplicable, cuando la piel exhibe las diferencias e injusticias sociales o cuando evidencia la extrema vulnerabilidad de los cuerpos



Anónimo (James Morris, 1890)

Fuente: Ewing William (1996)

famélicos. Del mismo modo, la mirada se aparta de aquellos cuerpos cuya piel bordea lo deforme, justamente cuando por su exceso o debilidad de la estructura ósea se diluye, es decir, cuando traspasa sus propios límites y deviene exageradamente blanda y flexible, aunque al mismo tiempo parezca pesada y sin contención. De alguna manera, la marginación social aparece cuando la piel despliega una gran desproporción, que viola la intimidad del Otro y la obesidad es visionada como obscenidad, una realidad que podemos intuir en la fotografía de Antonin Kratochvil “Barraca de feria de Florida” (1975), comentada con anterioridad como prototipo de exotismo.

1.3.1 Cromaticidad

Aunque este punto raya la obviedad y lógicamente no es nuestra área de investigación, su esquematización es útil a un posterior discernimiento de aspectos relativos a la piel como soporte artístico en las producciones contemporáneas objeto de este trabajo. Por tal motivo, el siguiente planteamiento puntualiza aquellos elementos precisos para nuestro análisis e intereses.

Desde un observación científica, el color de la piel es el resultado de la existencia de tres pigmentos: a) la hemoglobina, que proporciona a la piel una coloración azul o roja, esta pigmentación depende de su presencia en las venas o las arterias, ya que tiene la función de transportar el oxígeno, limpiar la sangre y recoger el monóxido de carbono; b) la melanina, de tonalidad marrón y consistencia granular que se encuentra en la epidermis y cuya mayor o menor concentración influye en la coloración de la piel; c) Los carotenos, pigmentos de color amarillo que forman parte de la dermis y la grasa⁴⁹. Gracias a este tipo de pigmentación orgánica, la piel puede obtener diferentes tonos, en el caso particular de la melanina, ésta conforma una protección natural del organismo y por ello aumenta su porcentaje cuando el cuerpo es expuesto a la influencia de la luz solar. Esta característica inherente a la piel fue considerada

como una posible razón del color de la piel en los indígenas o aborígenes, estimación que se basaba en la creencia de que la constante exposición del cuerpo desnudo propiciaba la acción de la melanina. Esta idea es errónea, ya que si bien es cierto que las diferentes coloraciones de la piel se deben mayormente a la concentración de melanina en el organismo, ésta no depende del tiempo de exposición solar; aunque esta circunstancia pueda modificar temporalmente la tonalidad de la piel. No obstante, Michael Crawford⁵⁰ menciona algunas teorías como la planteada por el Dr. Loomis en 1967, quien en sus investigaciones afirma que la concentración de melanina está íntimamente ligada con la cantidad de luz solar absorbida por el cuerpo. Además, en cuanto a la coloración y tersura de la piel debemos tener en cuenta la notoria variación que su superficie experimenta desde el nacimiento hasta la vejez.

En los años 50 del siglo XX la aparición de los reflectómetros que medían la luz reflejada por la dermis permitió el establecimiento de una escala de reflexión. De este modo, a partir de los resultados obtenidos pudo estipularse una escala de valores cuya cúspide es la piel blanca con un 70% de reflexión y como último punto la piel negra, con un 10%; esta clasificación se ha utilizado en diversas circunstancias históricas pasadas o presentes como instrumento de diferencia racial y marginación social. Asimismo, actualmente en determinados círculos sociales occidentales este tipo de exclusión se trasmuta en rechazo social hacia una persona con el cuerpo completamente tatuado. En cierto modo, esta actitud podría responder al especial respecto que bajo la mirada occidental y etnocéntrica obtiene la piel humana, que es concebida como una superficie pura e incorruptible. Los excesivos tatuajes oscurecerían su inmaculado color y corromperían dicha perfección, una visión que como expondremos más adelante ha determinado la historia del tatuaje en Occidente.

⁴⁹ Crawford, Michael H., (1992), *Antropología biológica de los indios americanos*, Madrid: Editorial MAPFRE, p.299

⁵⁰ *Ibidem*, p.300

1.3.1.1. El carácter simbólico del color

La elección del color es imprescindible en casi todos los tipos de rituales, pues dicha coloración tiene un fuerte carácter simbólico tanto en las pinturas corporales como en los tatuajes indígenas o aborígenes; además, según el origen natural del pigmento la imagen puede adquirir funciones mágicas o curativas.

Para numerosos grupos étnicos, el rojo era el color por excelencia, precisamente de los diarios personales de Cristóbal Colón se puede constatar que los cuerpos pintados de los grupos indígenas americanos le sedujeron enormemente y por la tonalidad de su piel en principio los habitantes de América fueron llamados “la raza roja”⁵¹. Una gran cantidad de estudios antropológicos y etnográficos reafirman que probablemente el color rojo simbolice la sangre, entre otras razones esta analogía se sustenta en el hecho de que el fluido sanguíneo es un componente clave en la concreción de rituales donde interviene la piel humana como soporte simbólico. Damos por sobreentendido que la sangre es símbolo de vida, por ello en la mitología indígena o aborígen este flujo corporal se erige como metáfora de lo sagrado. Sin embargo, esta sacralización también puede transferirse al campo profano cuando la sangre es producto de un derrame involuntario, pues tanto para los/as indígenas como aborígenes la pérdida de este fluido durante el parto, la menstruación o las guerras adquiere poderes malignos y contaminantes.

En referencia al color bermellón como símbolo de la sangre, podemos decir que los amerindios pintaban de rojo a sus muertos en un intento desesperado de reanimación, este acto representaba el último deseo de los allegados al difunto, quienes mediante la imprimación sobre la piel de la savia de la vida pretendían la reactivación de la circulación sanguínea y por ende, la resurrección del cadáver objeto del ritual; indudablemente, esta acción pictórica dotaba al color de virtudes mágicas. En cambio, como hemos asentado con

⁵¹ Bolcatto, Hipólito, “El color de América, la pintura corporal en las comunidades aborígenes de la Argentina”, [en VVAA, (1993), *Summarium 1*, [Centro Transdisciplinario de Investigaciones

anterioridad, esta magia positiva podía invertir su poder cuando la pintura roja era utilizada como signo guerrero, en este caso, el color invocaría a la muerte.

A modo de ejemplo, señalaremos que del análisis del profesor Hipólito Bolcatto⁵² se establece que para los *Selk'nam*, quienes habitaban la región patagónica de Argentina y Chile, el tono rojo, llamado *akel*, era el matiz más bello, pero también el color de la guerra y el luto. Este tipo de pigmento, luego de amasarlo y darle forma de pequeñas bolas se guardaba en bolsas de cuero, pues era un elemento muypreciado e instrumento de trueque con otros grupos indígenas. Según la intensidad de la tonalidad rojiza obtenida ésta se denominaba con diferentes términos: *Potel* (rojo apagado), *Uten* (rojo fuerte) y *Qshorren* (rojo sangre). Sutiles diferencias para nombrar similares coloraciones, para las cuales el castellano no posee vocablos precisos y a cambio deben utilizarse adjetivos, lo cual demuestra la jerarquía de dicho color en el universo simbólico del lenguaje indígena.

Los *Tobas* de Bolivia utilizan el colorante carmín obtenido de las semillas del arbusto *Bixa Orellana*, que conseguían a través del intercambio comercial entre otros grupos.

En determinados casos, el rojo no era un pigmento fabricado sino el producto mismo del sangrado voluntario como signo de dolor ante la muerte. De este modo, al igual que acontecía con los rituales acometidos al propio cadáver comentados anteriormente, la sangre dejaba de ser un líquido que fluía debajo de la piel para transformarse en uno que la cubría y transformaba simbólicamente. La simbología atribuida a la sangre es disímil entre los diversos grupos étnicos, por ejemplo, en concordancia con las atribuciones mágicas positivas, para algunos pueblos indígenas situados en la región noroeste del Amazonas, el rojo simboliza el sexo, la fecundidad y la vitalidad como desarrollaremos más adelante.

Tenemos conocimiento a raíz del estudio realizado por Hipólito Bolcatto del siguiente dato: “Para los Yámanas el rojo –que obtienen de una sal

de Estética], Universidad del Litoral, Santa Fe (Argentina): Editorial Fundación Banco Bica, p.132]

⁵² *Ibidem*, p.145

ferruginosa– es el símbolo de la alegría; el blanco –proveniente de una arcilla– es la expresión de un estado de guerra y el negro –carbón pisado– es uno de los modos de indicar luto o duelo”⁵³, un grupo indígena que al igual que los *Selk’nam* vivían en la zona patagónica de Argentina y Chile.

Por otra parte, en África puntualmente el color rojo posee una potente simbología y también es asociado a la sangre, pero puede significar vida, placer y salud, o todo lo contrario. Según las argumentaciones de Karl Gröning⁵⁴, los colores asumen distintas particularidades según cada sociedad y cultura, debido a ello no es posible atribuirles un único significado, pues la diversidad de lenguas africanas dificulta aún más la interpretación y como ocurre con voces amerindias no existe en español un término específico para referirse a cada uno de ellos.

Como hemos podido constatar, el color rojo y sus matices constituyen componentes primordiales del universo simbólico del ser humano, utilizados ampliamente en numerosos grupos étnicos con significados muy puntuales. No obstante, este tono no es el único color polisémico empleado en la pintura corporal y el tatuaje, también el negro constituye otro polo de atracción a nivel simbólico, esta vez asociado prioritariamente a la muerte y los rituales funerarios.

En algunos casos, el negro era empleado simultáneamente como color intimidatorio y/o protector. En este sentido, hemos cotejado que los *Caduveo*, habitantes de la región selvática de Paraguay, en la ejecución de tatuajes alrededor de ciertos orificios del cuerpo como los ojos, la nariz, la boca y las orejas usaban una tonalidad negruzca, pues creían que a través de los orificios corporales podrían penetrar los espíritus malignos del mundo de los muertos. Una creencia extendida a otras latitudes, como por ejemplo, el uso del tatuaje en proximidad a estas zonas del cuerpo por parte de los grupos *bereberes*, instalados en la cordillera del Atlas o regiones del Sahara africano⁵⁵.

⁵³ *Ibidem*, p.139

⁵⁴ Gröning, Karl, (1997), *Decorated skin, a world survey of body art*, London: Thames and Hudson Ltd., pp.114-116

⁵⁵ *Ibidem*, p.121

Asimismo, el color blanco goza de transcripciones muy diversas dependiendo de cada cultura. En América, los *selk'nam* empleaban este color como símbolo de alegría⁵⁶, en sus ceremonias de iniciación *hain* los tonos utilizados por cada espíritu *klóketen* en la pintura corporal dependían del cielo al cual éste pertenecía: “Los colores que los indígenas reproducían en sus pinturas guardaban relación con los cielos: el rojo con el ocaso y el Oeste; el blanco con la nieve y el Sur; y el negro con el mar y el Norte. Nunca se ha determinado que el Este se asociara a algún color en particular o a la suma de todos los colores”⁵⁷. En cuanto al uso y simbología del color blanco en el continente africano podemos deducir a partir de los comentarios de Karl Gröning⁵⁸ que en las ceremonias rituales simboliza la conexión con los espíritus ancestrales y/o seres sobrenaturales. Sin embargo, para algunos grupos étnicos los tonos blanquecinos pueden llegar a invocar espíritus malignos y para otros pueden representar espíritus amigables. Además, la mezcla del blanco con otros colores evidencia inestabilidad espiritual y emocional.

Entre los grupos amerindios, otro color de impronta simbólica y empleado en la elaboración de pinturas corporales era el amarillo, obtenido en algunas ocasiones del polen. No nos detenemos en detalles sobre su significación, en parte por la escasez de referencias y porque no es una coloración que haya sido o sea de uso frecuente y expandido en América del Sur, región sobre la cual ceñimos el análisis. Escasamente podemos ilustrar la aparición de esta tonalidad en las pinturas de los *Cubeo-Tucano*, situados en el noroeste amazónico, para quienes el amarillo simboliza el sol y su energía cósmica.

La mayoría de los grupos indígenas o aborígenes utilizan en la fabricación de los tintes pigmentos de origen vegetal, su obtención está estrechamente ligada al hábitat natural de cada comunidad y se consiguen a partir de distintos tipos de extracciones: a) del jugo de algunos frutos o plantas

⁵⁶ Bolcatto, Hipólito, op. cit., p.145

⁵⁷ *Ibidem*, p.157

⁵⁸ Gröning, Karl, (1997),op. cit., p.116

(*Bixa Orellana*, *Genipa americano* y *Uruku*), b) de arcillas según la tonalidad que deseaban fabricar y c) en el caso del pigmento negro, las culturas asiáticas utilizan carbón vegetal, *kohol* o el polvo extraído mediante el raspado del fondo quemado de alguna olla, que luego mezclan con queroseno o saliva; aunque en la región del Amazona también se extrae del *Genipa*.

Estas formas descritas no son las únicas vías para conseguir el color deseado, ya que en la actualidad algunos tonos empleados en las pinturas corporales provienen de anilinas o productos de fabricación industrial conocidos a partir del contacto con las sociedades capitalistas.

Numerosas culturas amerindias, asiáticas y africanas elaboran la mezcla pigmentaria de la misma manera que lo hacían sus antepasados, es decir, que el pigmento se disuelve con leche, orina, sangre o saliva de procedencia animal o humana, pues los fluidos facilitan la fijación del color en la piel.

La coloración de la piel también está unida a la idea de camuflaje o metamorfosis, ya que el color tiene la propiedad de transformar el aspecto exterior del cuerpo y mimetizarlo en la imagen de un paisaje o un animal; de esta manera, la pintura proporciona a la superficie corporal otros significados y provee al individuo de la posibilidad simbólica de anular su propia existencia. En este sentido, Hugh B. Cott afirma que el camuflaje es “una desaparición, una pérdida ficticia de la individualidad, que se disuelve y deja de ser reconocible”⁵⁹, lo cual, según este autor, implica inmovilidad e inercia.

Lógicamente, el camuflaje es utilizado por los animales como forma de supervivencia, imitando la textura y el color de la piel de sus enemigos o mimetizándose con el entorno. Bajo este mismo fin la pintura corporal es utilizada por diversas etnias durante los períodos de cacería, para ello, tiñen su piel con los colores de cada época estacional con el objetivo de que su cuerpo pase inadvertido y puedan tener una caza exitosa. Al igual que en el camuflaje animal, la mimesis pictórica protege al ser humano frente a los peligros de la naturaleza. Por ejemplo, *los selk'nam* “Antes de salir a cazar guanacos, los hombres pintaban sus cuerpos y también sus arcos y aljabas, de color rojo

oscuro, amarillo o blanco, según la estación del año, para confundirse con la vegetación”⁶⁰.

En referencia al tatuaje, en algunas islas del Pacífico, los diseños tatuados en la piel son un buen medio de camuflaje para las personas dedicadas al buceo profesional, quienes cubren todo su cuerpo con imágenes marinas asegurándose una perfecta fusión con el fondo del mar; de modo que los tatuajes actúan como escudo defensivo.

1.4 La piel como soporte pictórico en el ámbito artístico

Teniendo en cuenta los diferentes tipos de piel en función de su coloración, es decir, si partimos de un soporte con matices propios, los alcances del análisis que despleguemos en este punto y los subsiguientes podrán ser interpretados de una manera más ajustada y concreta, porque no podemos arribar a los objetivos fijados tanto en la concepción de una obra artística como en su posterior ejecución si no aceptamos que la piel posee entidad y vida propia, que a diferencia de soportes inertes y/o tradicionales no mantiene neutra su superficie ante la inclusión, efímera o permanente, de otros pigmentos. Este conocimiento viabiliza la resolución de cuestiones sencillas que por desconocimiento pueden estropear el trabajo pintado o tatuado en el cuerpo. Por ejemplo, razones básicas como las que atañen a técnicas específicas del tatuaje y que revelan la dificultad o facilidad de fijación en pieles de tez clara de colores luminosos como el blanco o el amarillo, del mismo modo que la tez morena o negra bloquea visualmente cualquier coloración. Como veremos en el transcurso de esta investigación, esta característica influye notoriamente a la hora de decidir los colores y la técnica más idónea para cada tipo de piel. En el caso de las personas de tez muy oscura habitualmente se aplican dos métodos de tatuaje, uno es aquel que se ejecuta mediante la

⁵⁹ Cott, Hugo B., *Adaptive Coloration in Animals* [citado por Sarduy, Severo, (1987), *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, p.57]

⁶⁰ Chapman, Anne, [1982](1986), *Los selk'nam. La vida de los onas*, Buenos Aires: Emecé, p.56

escarificación y cauterización de la piel y otro se realiza con la técnica de *branding*, que marca la piel con un hierro candente.

En el contexto artístico contemporáneo, la piel es un potencial soporte pictórico, pero insistimos en que estamos hablando de un territorio vivo, por consiguiente, cualquier movimiento e incluso la respiración o transpiración obstaculizan la libertad de actuación que todo/a artista tiene frente a su obra. En este sentido, cada creador/a debe trabajar a contrarreloj y asumir los riesgos de abordar el desafío de que la “tela” no responda a los requerimientos materiales y conceptuales planteados inicialmente. La obra puede quedar inacabada o dejar de existir en pocos minutos, una realidad que pone de manifiesto lo efímero de esta particular técnica pictórica. También, hay que contemplar durante el proceso creativo que la piel puede absorber el color de diferentes maneras, en parte si nos ajustamos a lo referido anteriormente en relación a las características biológicas, funcionales y cromáticas, algunas pieles no sirven como soporte pictórico. Esta situación puede apreciarse en una escena de la película *The Pillow book* (1996)⁶¹, cuando la protagonista *Nagiko* verifica que en la piel de su amigo el texto escrito acaba convirtiéndose en un borrón.

Otra consideración a tener en cuenta en la ejecución de pinturas corporales es la calidad y especificidad de los pigmentos, que lógicamente no poseen la misma composición química de aquellos utilizados para pintar sobre tela u otra superficie. Con motivo de evitar cualquier tipo de alergia los productos deben ser especialmente diseñados para cubrir el cuerpo, dermatológicamente testados y presentarse en distintas variedades útiles a las heterogéneas coloraciones y texturas de la piel. Además, cada artista debe contemplar que la velloidad puede impedir la realización de imágenes muy definidas. Durante el proceso pictórico resulta primordial el control de la temperatura corporal, pues ésta desciende mientras se aplica la pintura y recupera paulatinamente su nivel normal a medida que la misma va secándose.

⁶¹ Greenaway, Peter (dir.), *The Pillow Book*, Inglaterra, 1996

Es imprescindible una constante y estricta regulación térmica del ambiente durante la ejecución del trabajo.



Peter Greenaway (Fotogramas The Pillow Book, 1996)
Fuente: VV.AA., (2001), *Sobre la piel*, Exit Nº 2

Por todo lo expuesto, la piel es un soporte pictórico con características exclusivas. En este sentido, el artista cubano Manuel Mendive opina que emplear la piel como medio en la plasmación de sus trabajos le atormenta más que si lo hiciera sobre tela, porque la obra se construye a partir del cuerpo de otra persona. Esta fusión corporal y emocional que involucra la confección de este tipo de producciones artísticas reafirma el hecho de que pintar sobre la piel es indiscutiblemente recuperar la *performance* y el ritual.

1.5 La piel tatuada: conservación, coleccionismo y exposición

La piel tatuada presenta un aspecto genuino, nos referimos al hecho de conservarla como fetiche de colección. Una de las más importantes colecciones de piel humana tatuada se encuentra en el Departamento de Patología de la Universidad de Tokio. Esta colección genera, al igual que otras privadas, una gran polémica que hace difícil su existencia en el ámbito público; sin embargo, en el ámbito privado dicho coleccionismo está sujeto a una menor crítica. De hecho, Pedro Duque afirma: “Una de las mejores colecciones se

encuentra en el Museo del Tatuaje del doctor Fukushi, inaugurado en 1926 por su padre, quien estuvo toda su vida investigando un método para conservar pieles humanas hasta que por fin descubrió una fórmula secreta para hacerlo adecuadamente. Su hijo heredó la fórmula y su afición, y ahora, gracias a su constancia, su museo es la mejor colección privada del mundo”⁶². Podríamos agregar a este comentario, que el área donde se halla expuesta la colección del Dr. Fukushi en el Museo de la Universidad de Tokio es también la más visitada, quizás ello se deba a la intriga y morbosidad que la misma ha provocado en el público desde el momento en que la misma fue exhibida por primera vez.



Piel tatuada y conservada

Fuente: Schiffmacher, H.; Riemschneider, B., (1996)

No obstante, ya sea en la esfera pública o en la privada, la conservación de una imagen ejecutada sobre la piel, implica no sólo abrir y vulnerar el cuerpo desde un punto de vista físico sino que el objetivo último de coleccionar, exponer o vender una obra de estas peculiaridades aún produce intensos

⁶² Duque, Pedro, (1996), *Tatuajes - el cuerpo decorado, anillados, piercing y otras*

debates éticos y morales especialmente en las sociedades occidentales contemporáneas. Por otra parte, las prácticas de este tipo están fuertemente condicionadas por aspectos legales, culturales, sociales o religiosos.

José Miguel Cortés afirma: “El temor que aparece, en la cultura occidental, delante del cuerpo abierto, mutilado, es el miedo a ver en peligro el concepto de indivisibilidad del ser humano, de ver cuestionada su seguridad, de la aparición del fantasma de la muerte, mediante el doble efecto de la fragmentación y la descomposición. La piel deja de ser, a partir de ese momento la frontera intangible entre el interior y el exterior”⁶³.

En relación a esta idea, en las sociedades amerindias asistimos a una concepción contrapuesta sobre la conservación de imágenes tatuadas en la dermis. Más concretamente, las pieles tatuadas de caciques o guerreros representaban casi toda la historia de la comunidad, hablaban de su vida, de sus guerras, de sus mitos, de su honor; a este respecto, el proceso de conservación representaba el deseo de preservar su historia y mantener su tradición.

Si por diversos motivos el embalsamamiento, con el fin de resguardar el cuerpo de líderes sociales y políticos como mitos o símbolos eternos ha sido y aún es una práctica realizada tanto en sociedades occidentales como no occidentales ¿Porqué aún sigue percibiéndose como un acto salvaje la conservación de las pieles tatuadas de los caciques?

Por otra parte, no debemos olvidar que en el seno de las sociedades capitalistas la piel tatuada de cualquier persona puede alcanzar un precio nada despreciable en una venta post-mortem, especialmente si se trata de un trabajo de dimensiones importantes y realizado por un/a profesional reconocido/a. En este caso, el tatuaje firmado o no (ya que los/as artistas más famosos/as tienen su sello personal identificado en los diseños) adquiere en el mercado un valor bastante elevado, lo cual lleva a muchas personas tatuadas a “hipotecar su piel” vendiéndola en vida, con el acuerdo comercial de que después de

modificaciones de la carne, Valencia: Editorial Midons, p. 76

⁶³ Cortés, José Miguel G., (1996), *El cuerpo mutilado (la angustia de muerte en el arte)*, Valencia: Generalitat Valenciana [Colección Arte, Estética y Pensamiento 2], p.48

acontecida la muerte del sujeto en cuestión, su piel pueda ser extirpada y entregada al comprador.

A raíz de este tipo de comercialización podríamos incrementar la imaginación con un fragmento de la novela *La mujer del vientre de oro* del escritor argentino Dalmiro Saenz: “Al final de su vida, el genial Picasso, en una cruel humorada, tatuó un dibujo en el vientre de una mujer. El insólito cuadro vale millones de dólares. La vida de la mujer no vale nada”⁶⁴.

Ante esta ficción podría surgir en nuestro imaginario el mismo miedo que aflora ante la decisión de donar los órganos: ¿nos matarán antes de tiempo? Y ya adentrándonos en el campo de las suposiciones, ¿qué sucedería realmente si galerías de arte tan prestigiosas como *Christie's* o *Sotheby's* tuvieran conocimiento de que alguien porta en su cuerpo una obra tatuada por un/a artista muy cotizado/a?

En relación a determinados momentos históricos de expansión colonialista, la conservación de un fragmento corporal tiene diversas acepciones simbólicas; por un lado, el psicólogo argentino Raúl García, en referencia a las cabezas indígenas cortadas y exhibidas públicamente (como resultado de las sublevaciones indígenas en Argentina durante el siglo XVII) efectúa la siguiente afirmación: “En lo que ha perdido de vida, el cuerpo despliega los velos de su poder semiótico”⁶⁵; es decir, la exhibición pública tenía como finalidad reforzar el poderío del gobierno imperante.

Por otro lado, para el coleccionista europeo del siglo XIX, la cabeza tatuada de un jefe maorí era el fetiche más deseado, circunstancia que provocó un comercio ilegal entre Europa y Nueva Zelanda con la finalidad de exhibirlas como objetos exóticos en el mundo moderno. Esto, según Pedro Duque⁶⁶ se convirtió en uno de los negocios más prósperos de la nueva colonia, la demanda era tal que los mismos guerreros maoríes se lanzaron a la caza de

⁶⁴ Saenz, Dalmiro, (1996), *La mujer del vientre de oro*, Buenos Aires: Emecé Editores, contratapa

⁶⁵ García, Raúl, (2000), *Micropolíticas del cuerpo, de la conquista de América a la última dictadura militar*, Buenos Aires: Editorial Biblos, p. 57

⁶⁶ Duque, Pedro, (1996), op. cit., p.48

caciques tatuados por toda la isla con una brutalidad nunca antes vista⁶⁷. A raíz de este dramático episodio, el pueblo maorí tardó más de cien años, hasta comienzos del siglo XX, en recuperar el deseo de portar con orgullo sus marcas tribales, que tanto simbolizan en la tradición cultural de su comunidad. En cuanto al tatuaje en Tahití, como comenta Raymond Graffe⁶⁸, debido a la abolición de la práctica por influencia de la evangelización, esta costumbre resurgió en 1982, durante las festividades del Tiurai, por tatuadores de Samoa.



Cabezas tatuadas y conservadas de jefes maoríes
Fuente: Schiffmacher, H.; Riemschneider, B., (1996)

Como podemos advertir tanto la exposición pública de las cabezas indígenas, como la exhibición de las cabezas maoríes en el ámbito museístico reflejaba el ansia de dominación de la sociedad occidental de aquella época.

El afán de coleccionismo invadió la sociedad europea del siglo XIX; como comenta Lourdes Méndez, “Desde que a finales del XVIII, algunos objetos recogidos por el capitán Cook en los mares del sur se depositan en el Museo Británico, la afluencia de objetos ‘primitivos’ a Europa no deja de aumentar. A finales del siglo XIX, la mayor parte de los países europeos crean museos etnográficos o añaden salas etnográficas a las dependencias de sus museos nacionales”⁶⁹. Del análisis que efectúa esta antropóloga se extraen

⁶⁷ *Ibidem*, p.48

⁶⁸ Graffe, Raymond, “Historia del tatuaje polinesio”, [en Barbieri, Gian Paolo, (1998), op. cit., p.45

⁶⁹ Méndez, Lourdes, (1995), *Antropología de la producción artística*, Madrid: Ediciones Síntesis, p.58

reflexiones importantes, por un lado, los objetos exóticos absorbieron características científicas convirtiéndose en testigos materiales de una cultura y, al mismo tiempo, esta categorización y exhibición iba acompañada de datos antropológicos e informes antropométricos establecidos desde la mirada occidental⁷⁰; por otro lado, el gran interés museográfico suscitado en torno a este tipo de objetos promovió progresivamente un verdadero debate en relación a si debían ser considerados obras de arte, finalmente, en las primeras décadas del siglo XX surgió un nuevo mercado: el del “arte primitivo”⁷¹.

Esta clasificación en términos artísticos occidentales de objetos pertenecientes a otras culturas al igual que la conservación museística de la piel y las cabezas tatuadas aún sigue siendo fuente de debate y controversias.

⁷⁰ *Ibidem*, pp.222-223

⁷¹ *Ibidem*, p.223

2 CUERPO, RITUALES

Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL

“En las ceremonias de sacrificio ante Xipe Tótec (...),
el personificador del dios, podía ser un guerrero
pero con mayor frecuencia lo era un sacerdote.
Una vez que decapitaban a la víctima,
le daban un corte por detrás del cuero cabelludo
y le sacaban la piel y la carne del rostro (...).
Esta máscara se colocaba luego sobre la cara (...)
y se le cosía por detrás (...)
El cuerpo era también rajado por detrás (...)
el personificador se ponía esta prenda recién cortada
y le ataban bien la abertura de la espalda.
La piel se volvía amarilla y se le llamaba ‘vestido de oro’¹.
S. K., Lothrop

“El cuerpo es la sede de la identidad primera: la identidad del individuo,
la del clan o la del grupo (...) el cuerpo es el lugar del rito”².
Ticio, Escobar

2. CUERPO, RITUALES Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL

2.1 El mundo simbólico, ritos y rituales

El cuerpo está inmerso tanto en la ritualidad como en la sociabilidad, sobre él se ejercen presiones psíquicas y físicas, formando parte de rituales cotidianos, públicos o privados.

Según el análisis desarrollado por Claude Lévi-Strauss³ –a partir de las investigaciones de Sharp– el ritual es un sistema sincro-diacrónico, donde se enlazan la permanencia y la periodicidad biológica (ritos de control); los

¹ Lothrop, S. K., (1979), *Los tesoros de la América Antigua- Artes de las civilizaciones precolombinas desde México a Perú*, Gineve: Ed. d'art Albert, Skira, p.70

² Escobar, Ticio, (1993), *La belleza de los otros - arte indígena del Paraguay* -, Asunción: R.P.Ediciones, p.99

³ Lévi-Strauss, Claude, [fr.1962] [1964] (1999), *El pensamiento salvaje*, México: Fondo de Cultura Económica, p.343

tiempos míticos (ritos históricos y conmemorativos) y la muerte (ritos de duelo). Del mismo modo, el cuerpo es rito, en tanto que también constituye un sistema diacro-sincrónico, que depende, por un lado, de un tiempo biológico en referencia constante con la naturaleza, la vida y la muerte; por otro, en su construcción simbólica intervienen simultáneamente pasado, presente y futuro, construyéndose a partir de la memoria personal y colectiva.

Roger Caillois, en su libro *El hombre y lo sagrado*, dice acerca de los ritos: “Unos, de carácter positivo, sirven para transmutar la naturaleza de lo profano o de lo sagrado según las necesidades de la sociedad; otros, de carácter negativo, tienen por objeto mantener al uno y al otro dentro de su ser respectivo (...). Los primeros comprenden los ritos de consagración que introducen a un ser o a una cosa en el mundo de lo sagrado; y los ritos de exsecración o expiación que, a la inversa, devuelven una persona o un objeto puro o impuro al mundo profano”⁴.

En los ritos de carácter positivo podemos incluir aquellos rituales y ceremonias de iniciación cualquiera sea su fin; estaríamos en presencia de rituales de diferenciación mediante los cuales el/la iniciado/a se convierte en miembro adulto de la comunidad, como acto de purificación y pasaje de la adolescencia a la madurez, como signo de jerarquía, de matrimonio o de fertilidad. Los ritos de iniciación forman parte del complejo simbolismo social que incluye la transmisión de información sobre prácticas culturales y tradicionales. La identidad personal y la pertenencia al grupo se definen, en gran medida, a través del lugar que el individuo ocupa en la sociedad y el universo. Además, los rituales de iniciación son una especie de catalizador, que proporciona una identidad nueva a las personas que la necesitan por razones puramente culturales.

En los de carácter negativo, en cambio, las marcas de identificación se borran del cuerpo, generalmente esto ocurre en los ritos funerarios; en algunos casos, el ritual consiste en remover la imagen tatuada raspando la piel y restituyendo el cuerpo al mundo sagrado. Mediante los tatuajes ejecutados en

⁴ Caillois, Roger, [fr.1939] [1942], (1992), *El hombre y lo sagrado*, México: Fondo de Cultura Económica, p. 16

el primer ritual de iniciación se pone en marcha un proceso de diferenciación y culturización que incluye al iniciado/a en el mundo profano del ser humano. En consecuencia, a raíz de esta sucesión de ritos, cada integrante de la comunidad había dejado de pertenecer al universo sacro, por ello, la restitución gracias a la eliminación de la marca corporal es un paso primordial hacia el ingreso al mundo de los muertos.

Víctor Turner a propósito de las investigaciones de Arnold Van Gennep realizadas en los años 60, señala lo siguiente: “Van Gennep ha demostrado que todos los ritos de paso o ‘transición’ se caracterizan por tres fases, a saber: separación, margen (o limen, que en latín quiere decir ‘umbral’) y agregación”⁵. De este modo, Turner establece la presencia de tres fases en el ritual y de ellas, la segunda es la que desarrollaremos más profundamente cuando hablemos de ritualidad y sociabilidad en relación a los grupos sociales que actualmente se denominan tribus urbanas; ya que, “La liminalidad se compara frecuentemente con la muerte, con el encontrarse en el útero, con la invisibilidad, la oscuridad, la bisexualidad, la soledad y los eclipses solares o lunares”⁶. Esto significa que la liminalidad está asociada a un estado de marginalidad, inferioridad e invisibilidad estructural de los iniciados e iniciadas.

Además de estas fases es importante saber que el rito en su estructura más íntima se enlaza con el tiempo mítico, lo invoca y lo hace presente. A través del ritual el mito se instala en lo real y reaparece ilimitadamente, lo que Mircea Eliade nombrará como el mito del eterno retorno cuando afirma: “Siendo real y sagrado, el mito se vuelve ejemplar y, por consecuencia, repetible, por cuanto sirve de modelo y, simultáneamente, de justificación para todos los actos humanos”⁷.

No obstante, junto a esta puntualización creemos significativo el planteo del historiador Adolfo Colombres, quien expone un interesante análisis desestimando de algún modo la idea de que el mito carece de historicidad, en su propuesta asevera que el mito: “No es lo opuesto a la Historia, sino el

⁵ Turner, Víctor, [1969] (1988), *El proceso ritual: estructura y antiestructura*, Madrid: Alfaguara, Taurus, p.101

⁶ *Ibidem*, p.102

⁷ Eliade, Mircea, (1961), *Mitos, sueños y misterios*, Buenos Aires: Cía. Gral. Fabril Editora, p.19

fundamento y el motor de la Historia, y también su complemento, en la medida en que permite unir el tiempo sin memoria al tiempo de la memoria”⁸.

Este nexo entre los dos tiempos a los que hace alusión este historiador fortalece la idea acerca de que los aspectos mitológicos que sustentan, en la mayoría de los casos, las ceremonias rituales son percibidos en un espacio existente y complementario, aunque ajeno a la memoria y el deseo; pero al mismo tiempo, esta esencia apartada de lo deseable convierte a los mitos en incorruptibles. Esta apreciación también es contemplada por Richard Sennet: “La esencia de cualquier práctica ritual es que las personas que la ejecutan penetran en algo que ya existe y que parece exterior a ellas mismas. La magia del ritual que procede ‘de otro lugar’ radica en que parece exterior al marco de lo que es deseado”⁹.

Entre los antropólogos que más han investigado el mundo simbólico podemos citar a Lévi-Strauss, cuyo análisis estructuralista en torno a lo crudo y lo cocido como proceso de culturización, de modificación o adaptación de un elemento de la naturaleza a las necesidades de una cultura determinada resulta fundamental. A menudo, efectivamente, los mitos marcan ese tránsito entre naturaleza y cultura. Pero, como Lévi-Strauss afirma no se trata de que “la naturaleza, la animalidad, se invierten en cultura y humanidad”¹⁰ sino que, “la naturaleza y la cultura, la animalidad y la humanidad se vuelven en ellos mutuamente permeables”¹¹.

Numerosos ritos que ocupan una posición jerárquica en el mundo simbólico de la mitología amerindia reaparecen en la actualidad y son absorbidos o reinterpretados por la cultura occidental.

⁸ Colombres, Adolfo, “Mitos, Ritos y fetiches. Desmitificaciones y resignificaciones para una teoría de la cultura y el arte de América” [en Acha, Juan, Colombres Adolfo, Escobar Ticio, (1991), *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires: Ediciones del Sol [Serie Antropológica], p.22]

⁹ Sennett, Richard, [1994] (1997), *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid: Alianza Editorial, p.91

¹⁰ Lévi-Strauss, Claude, (1968), *Mitológicas, lo crudo y lo cocido*, México: Fondo de Cultura Económica, p.273

¹¹ *Ibidem*, p.273

Mircea Eliade dice: “El mundo moderno conserva cierto comportamiento mítico”¹², y agrega: “El hombre moderno sufre la influencia de toda una mitología difusa, que le propone numerosos modelos para imitar”¹³. En alguna medida, el ritual tiene como función fortificar el campo social.

Hemos podido comprobar que existen cuatro aspectos esenciales: la vida, la seducción, la diferenciación y la muerte, que surgen en el ámbito de las representaciones simbólicas en relación al cuerpo y que se hayan presentes en un amplio número de las culturas analizadas para esta tesis. Por todo ello, hemos concebido una clasificación en torno a dichos paradigmas que estructurarán los siguientes apartados.

¹² Eliade, Mircea, (1961), op.cit., p.20

¹³ *Ibidem*, p.30

“Yo no sé lo que es invocar, pero conozco su poder,
y sé que lo que el cadáver hizo
con la ausencia de todos sus sentidos
fue invocar mi cuerpo vivo”¹⁴.

Gutiérrez, Menchu

2.2 LA VIDA: rituales de iniciación

En este apartado trataremos aspectos concretos de los rituales que exaltan la vida, analizando el papel del cuerpo en diversas ceremonias de iniciación.

Mircea Eliade afirma que toda iniciación “(...) comporta el simbolismo de una muerte y de un nuevo nacimiento”¹⁵. Es decir, que la correlación vida-muerte no es únicamente un tránsito biológico sino también una interacción ritual, cada rito circunscribe su consumación al acto de morir y renacer. Con respecto a esta particularidad, el antropólogo antes mencionado afirma que a través del ritual “(...) se “mata” la propia existencia profana, histórica, ya usada, para reintegrar una existencia inmaculada, abierta, no mancillada por el tiempo”¹⁶. Debido a ello, según este autor, la iniciación proporciona al niño/a púber una resurrección, a partir de la cual emprende su vida adulta¹⁷. Por consiguiente, la muerte simbólica en estos rituales conlleva un nuevo nacimiento, un momento cardinal en la vida del iniciado/a, un punto de inflexión y acceso simbólico a otro espacio. Este renacimiento desde las profundidades del rito podría interpretarse como el regreso de un gran viaje o el despertar de un prolongado sueño.

¹⁴ Gutiérrez, Menchu, “Sangre, sudor y lágrimas” [en VV.AA., (1997), *El Paseante, El cuerpo y la fotografía*, Madrid: Ediciones Siruela, p.16]

¹⁵ Eliade, Mircea, (1961), op. cit., p.237

¹⁶ *Ibidem*, p.267

¹⁷ *Ibidem*, p.250

A este respecto, en la misma dirección que el análisis de Mircea Eliade, Jean Baudrillard designa a la muerte sobrevenida en toda ceremonia de iniciación como un intercambio simbólico, al respecto citamos la siguiente acotación: “Es evidente que la iniciación consiste en el establecimiento de un intercambio donde no había sino un hecho en bruto: de la muerte natural, aleatoria e irreversible, se pasa a una muerte *dada* y *recibida*, por lo tanto, reversible en el intercambio social, ‘soluble’ en el intercambio. Al mismo tiempo, la oposición entre el nacimiento y la muerte desaparece: pueden *intercambiarse* también como cualidades de la reversibilidad simbólica. La iniciación es ese momento crucial, ese nexo social, esa cámara oscura donde nacimiento y muerte, dejando de ser *términos* de la vida, reinvolucionan el uno en la otra; no hacia una fusión mística, sino para hacer aquí del iniciado una verdadero ser social”¹⁸.

Según el filósofo Martin Heidegger¹⁹, en el momento preciso del nacimiento el ser es “arrojado” a una existencia que otorga el placer de la vida, pero conlleva, conjuntamente, el dolor y la angustia de la muerte. Evidentemente, tanto la vida como la muerte son los únicos acontecimientos sobre los cuales el sujeto no tiene decisión alguna.

No pretendemos en esta tesis enumerar todos los ritos de iniciación existentes en las diferentes culturas, un objetivo imposible de alcanzar; no obstante iremos analizando aquellos rituales que consideramos más trascendentales en función del tatuaje, la pintura corporal, la manipulación y la perforación del cuerpo; es decir, aquellos ritos de iniciación que no consisten exclusivamente en una pequeña marca sino en las ceremonias que asumen una total transformación de la piel y, por ende, del cuerpo.

Los rituales están estrictamente ligados a la vida de un individuo, dividiéndola en fases que marcan y determinan su propio transcurrir. A su vez, los ritos de iniciación son ritos de purificación cuando por medio del sangrado voluntario es eliminada la mayor cantidad posible de sangre materna, pues ésta

¹⁸ Baudrillard, Jean, (1980), *El intercambio simbólico y la muerte*, Barcelona: Luis Porcel Editor [Colección Las ideas], p. 152

¹⁹ Véase Heidegger, Martin, [1927] (1951), *El ser y el tiempo*, Madrid: Fondo de Cultura Económica

es sentida como la causa de debilidad en el mundo púber. Como ejemplo de este tipo de ceremonia podemos mencionar la iniciación de los jóvenes *latmul*.

En las iniciaciones masculinas de los *latmul*, conocidos como los hombres cocodrilo (llamados así por el culto que profesan hacia este animal), habitantes de la zona del río Sepik, en Papúa Nueva Guinea, el joven permanece aislado de su madre antes y durante la ejecución del ritual. La iniciación consiste en tatuar al iniciado, bajo el efecto de alucinógenos, imitando la piel de un cocodrilo, símbolo de fuerza y poder. Pedro Duque relata el proceso de tatuaje como sigue: “Se practican dolorosos cortes a lo largo de la espalda, los brazos y las piernas con un afilado trozo de bambú, para que adquieran el aspecto de escamas, y son levantados durante varios días impidiendo que cicatricen rápidamente. Durante la curación, que se realiza mediante plantas medicinales, los novicios aprenden la historia del clan, los mitos ancestrales y (...) su vida como esposos y padres. Una vez curados, ya son hombres cocodrilo, pueden entrar en ‘La casa de los hombres’ –una especie de club social exclusivamente masculino–, casarse y tener hijos”²⁰.

Este proceso de deshidratación roza el límite de la existencia y como si regresara de la muerte, el iniciado renace con otra piel y un nuevo estado en la estructura social de la comunidad, como ya hemos señalado instancias centrales de los ritos de iniciación.

En la Antigua Samoa, tal y como señala Silvia Reisfeld²¹, el tatuaje en el varón constituía el paso a la adultez como prueba de virilidad y coraje. El joven sin tatuajes era considerado un chico y, por lo tanto, tenía prohibido hablar en presencia de los adultos. El proceso ritual del



Tatuaje muslo y nalgas hombre samoano (Samoa, Oceanía, 1975)
Fuente: Gröning, Karl, (1997)

²⁰ Duque, Pedro, (1996), *Tatuajes - el cuerpo decorado, anillados, piercing y otras modificaciones de la carne*, Valencia: Editorial Midons, p.93

²¹ Reisfeld, Silvia, (2004), *Tatuajes. Una mirada psicoanalítica*, Buenos Aires: Paidós, p. 24

tatuaje se prolongaba durante años hasta cubrir todo el cuerpo. Para tatuar los genitales y el ano, el tatuador era asistido por ayudantes.

Naturalmente, los hombres cocodrilo de Nueva Guinea y los samoanos no son los únicos que emplean el tatuaje como parte crucial del rito iniciático; también en las ceremonias de iniciación de los jóvenes varones *mundurucu* del río Tapajoz, en la zona oeste del Amazonas brasileño, las cuales comienzan a los 8 años y concluyen a los 20 años cuando el iniciado ya se ha convertido en un hombre-guerrero. Para tal objetivo emplean también el tatuaje; en este caso, las marcas corporales se centran en el rostro y la parte superior del torso, pero cabe señalar que a raíz de una expedición austriaca dirigida por el Johann Baptist von Spix y Carl von Martius entre 1817-1820 y gracias a las ilustraciones que han llegado hasta nuestros días, en aquella época los *mundurucu* se tatuaban el cuerpo completo. Asimismo, Karl Gröning²² explica que la apariencia de los indígenas brasileños y sobre todo los dibujos que retrataban a los hombres exhibiendo las cabezas de sus víctimas como trofeos de caza produjeron un gran rechazo en la sociedad europea del siglo XIX. Ahora bien, después de hacer esta aclaración, también pensamos que ambas prácticas se han visto notoriamente mermadas debido al proceso de aculturación²³. En relación al tatuaje facial y pectoral la antropóloga Branislava Susnik relata una minuciosa descripción: “El



Hombre mundurucu con cabeza trofeo
(Archivo Spix y Martius, 1817-1820)

Fuente: Gröning, Karl, (1997)

²² Gröning, Karl, (1997), *Decorated skin, a world survey of body art*, London: Thames and Hudson Ltd, p.66

²³ La publicación de Karl Gröning data del año 1997, según el texto, por aquellos años el grupo *munducuru* no superaba las dos mil personas y su aspecto físico no difería demasiado de los habitantes rurales de la zona, seguramente debe estar refiriéndose a un tiempo anterior a la presente edición.

tatuaje facial se caracteriza por líneas alrededor de la boca, líneas en las mejillas convergentes a las orejas o ya losanges, y sobre cada ojo una marca elíptica (...) da la impresión de una 'piel alterada', una piel 'desnaturalizada' y en cierto sentido 'transformada'; la parte superior del pecho es cubierta con losanges, líneas paralelas horizontales y verticales; (...) el motivo de losange, frecuente en la ornamentación general, interpreta, no obstante su identificación con 'lo concreto' zoomorfo, esencialmente el concepto de una 'vitalidad cerrada', una 'vitalidad segura y protegida' »²⁴.

Por otra parte, también en el continente americano, con respecto al uso de la pintura corporal en las ceremonias de iniciación podemos citar las realizadas por los *Yámanas*²⁵, en Tierra del Fuego, llamadas *Shejáus* para ambos sexos y *Kina* exclusivamente para los varones.

Durante los rituales masculinos los hombres encargados de alejar a las personas ajenas a la iniciación de la Gran Cabaña donde se llevaba a cabo, se pintaban todo el cuerpo de blanco con rayas rojas de aproximadamente tres centímetros. Hipólito Bolcatto explica el cambio que esta pintura experimentó con la aculturación: "Sin embargo, cuando hubieron tomado los atuendos europeos, éstos se pintaban una gruesa raya roja por debajo de la nariz y desde el borde inferior de la misma, una serie de rayitas verticales blancas que llegaban hasta el borde del rostro"²⁶. De este modo, podemos deducir que el uso de ropas occidentales indujo la casi total desaparición de la práctica de pintura corporal como parte de un proceso que más tarde conduciría a la extinción de este grupo étnico sobre el que conservamos únicamente información etnográfica. Por ello, tenemos conocimiento que la última ceremonia *shejáus* se realizó en 1925. Igualmente, sabemos que una vez que los ancianos les transmitían los mitos y tradiciones, los iniciados se pintaban en

²⁴ Susnik, Branislava, (1995), *Interpretación etnocultural de la complejidad sudamericana antigua. El hombre, persona y agente ergológico*, vol. II, Museo etnográfico Andrés Barbero, Asunción (Paraguay): Ediciones Fundación La Piedad, pp.9-10

²⁵ Grupo indígena *Yámanas* -también llamados *Yaganes*- habitaban el litoral sudoeste de la Isla Grande de Tierra del Fuego, tanto de la zona argentina como chilena. Tuvieron su primer contacto con los europeos (Charles Darwin) en 1832. Actualmente están extinguidos [datos extraídos de Chapman, Anne, [1982] (1986), *Los selk'nam. La vida de los onas*, Buenos Aires: Emecé, pp.26 y 32-33]

²⁶ Bolcatto, Hipólito, "El color en América", en VVAA, (1993), *Summarium 1*, Centro Transdisciplinario de Investigaciones de Estética, Universidad del Litoral, Santa Fe (Argentina): Editorial Fundación Banco Bica, p.136

los párpados inferiores rayas blancas. El ritual llamado *Kina* era similar en características a los *klóketen* de los *selk'nam* que desarrollaremos a continuación, para llevar a cabo las ceremonias *kina* los hombres *yámana* se pintaban de acuerdo al espíritu que representaban y utilizaban máscaras cónicas, con las cuales asustaban a las mujeres e imponían la supremacía masculina, aunque es oportuno señalar que inicialmente los *klóketen* eran personificados por las mujeres, quienes ostentaban el dominio matriarcal establecido en la mitología de los *yámanas* y *selk'nam*²⁷.

Asimismo, en Tierra del Fuego se encontraban los *Selk'nam*²⁸ cuyas ceremonias iniciáticas, llamadas *Hain*, también personificaban a los espíritus. Para ello, se pintaban todo el cuerpo de un color y diseño según el cielo que representaban, utilizando también máscaras cónicas (denominadas *tolon*), que solían estar fabricadas de corteza de árbol, medían setenta centímetros y las sostenían con las manos. También empleaban máscaras de piel de guanaco a modo de capuchas denominadas *asl* que cubrían toda la cabeza. Con dicho atuendo asustaban a las mujeres, como comenta Hipólito Bolcatto: “Esta ceremonia duraba dos o tres meses y representaba no sólo una verdadera escuela para los jóvenes, sino también la ocasión para reafirmar el rol dominante del hombre en la sociedad”²⁹.

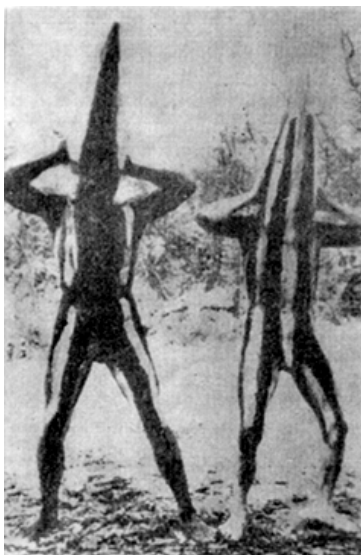
²⁷ Las ceremonias masculinas *Kina* (*Yámanas*) y *Klóketen* (*Selk'nam*) tienen su origen en un mito de reminiscencias matriarcales, pues inicialmente eran las mujeres quienes tenían el dominio absoluto sobre los hombres, para mantener el matriarcado, la mitología relata que ellas se disfrazaban encarnando a los espíritus que se aparecían ante los hombres, quienes vivenciaban esta aparición con gran terror pues ellos creían que realmente se trataba de seres sobrenaturales. Un día los hombres descubrieron el engaño y mataron “a garrotes” a todas las mujeres que los habían humillado (excepto a las niñas de 2 años de edad). Obviamente, a partir de este exterminio femenino comienza el patriarcado y las ceremonias se convierten en exclusivamente masculinas. [datos extraídos de Pessagno Espora, Mario A., (1971), *Los fueguinos*, Buenos Aires: Departamento de Estudios Históricos Navales, Cultura Náutica General (Serie A, N°2)]

²⁸ Grupo indígena *Selk'nam* -también llamados *Onas*- habitaban casi la totalidad de la Isla Grande de Tierra del Fuego, tanto la zona argentina como chilena. Eran cazadores, tuvieron el primer contacto con los europeos (español Pedro Sarmiento de Gamboa) en 1580. Actualmente como grupo étnico han desaparecido debido en gran parte a la ocupación del territorio por los europeos (sucesivos contactos: Capitán Cook en 1769, Charles Darwin en 1832, hasta que en 1880 se produce la colonización definitiva) y por otra parte, a las enfermedades que los expedicionarios trajeron a la región. La última *selk'nam* se llamaba Ángela Loij y falleció en 1974 [datos extraídos de Chapman, Anne, [1982] (1986), op. cit., pp.25-29]

²⁹ Bolcatto, Hipólito, [en VVAA, (1993), op. cit., p.156]

Es evidente que se trataba, al igual que los *yámanas*, de una sociedad patriarcal, aunque ya hemos observado que inicialmente estos pueblos se regían bajo el poder del matriarcado, en este caso a través de este ritual se invertía la dominación.

Para el joven iniciado –que representa a los espíritus *klóketen*– la iniciación consistía en enfrentarse en el *Hain* (la casa ceremonial de los hombres que simbolizaba el cosmos y cuya entrada estaba orientada al este y nunca daba a un espacio abierto sino a una zona boscosa) al espíritu *Short*, el más temido; quien durante dicha pelea tira y aprieta los genitales del iniciado mientras éste intenta quitarle la máscara, la iniciación concluye cuando el joven disipa el miedo hacia el espíritu y demuestra su valentía. Durante la ceremonia, que duraba meses o más de un año dependiendo de las provisiones alimenticias, los *selk'nam* podían trasladarse de la zona de asentamiento varias veces y al dar por concluida la iniciación escondían las máscaras para utilizarlas en la próxima ocasión. El último *Hain* se celebró en 1923³⁰.



Espíritus Klóketen
Fuente: Pessagno Espora, Mario (1971)

Otro tipo de iniciación era la destinada a las niñas *selk'nam* en la pubertad, ellas eran aisladas en sus viviendas durante cinco días mientras

³⁰ Chapman, Anne, (1986), op. cit., cap.4

recibían la instrucción de las mujeres mayores. Hipólito Bolcatto explica el ritual como sigue: “Cada mañana de los primeros cinco días, la madre o una vecina pintaban su cara con dibujos de finas líneas blancas que partían desde debajo de sus ojos y se extendían por sus mejillas como rayos”³¹, la niña debía quitarse la pintura cada día y pintar su cuerpo de rojo.

Además, para los *Selk'nam*, la pintura corporal cumplía la función de vestimenta y protección, con tal fin mezclaban el pigmento con grasa animal, luego esta pasta se transformaba en instrumento de higiene, ya que una vez que la pintura secada al sol o al fuego era desprendida de la piel a través de la fricción, de esta forma arrastraba la suciedad del cuerpo³².

Los grupos *guaycurús*³³, indígenas que habitan mayormente la región selvática de Paraguay, como explica Branislava Susnik “Durante el Festival del Tambor, la tercera fase del rito iniciático guaykurú, que constituye el momento superior y guerrero de la ceremonia, los jóvenes son frotados en sus cuerpos con grasa de pescado o untados con cera derretida, base sobre la cual se aplica luego el emplumado de pelusas de aves de rapiña; posteriormente serán violentamente rasgados con huesos de jaguares, peinados con el rígido estilo del hombre socialmente integrado, ornados con pinturas multicolores y marcados en sus espaldas con el signo blanco de la estrella”³⁴.

Dirigiendo la mirada hacia África, los jóvenes *Mesakin Quissayr*, pertenecientes a los grupos *Nuba* de Sudán, durante sus iniciaciones el cuerpo

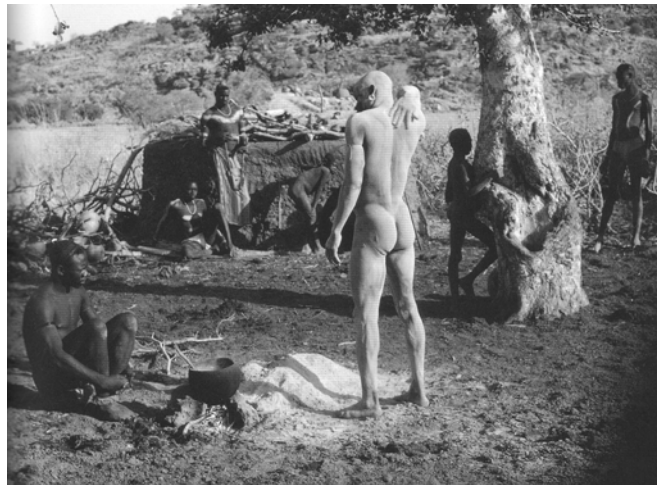
³¹ Bolcatto, Hipólito, [en VVAA, (1993), op. cit., p.159]

³² *Ibidem*, pp.142-147

³³ “Guaicurús o Mbayás, familia de pueblos amerindios que viven en el Gran Chaco y que comprende unos 20 grupos, de los cuales el guaicurú es el más notable. Voz guaraní, es el nombre genérico que los españoles dieron a los indígenas que habitaban la margen derecha del río Paraguay, desde la zona de Corumbá, frente a la actual capital, Asunción, hasta su confluencia con el río Paraná. (...) La población se vio drásticamente reducida tanto por las guerras como por las epidemias. A partir del siglo XVIII se llamó guaicurús a todos los indígenas del Gran Chaco que compartían su lengua, e incluso a los que hablaban dialectos similares, como los abipones, agaces, mocovíes, pilagás y tobas”. [Microsoft® Encarta® 2006 [CD]. Microsoft Corporation, 2005. // El nombre *Guaycurú* fue otorgado por los españoles; con anterioridad, este grupo indígena se denominaba *Eyiguayeguis*, pero sus vecinos guaraníes les llamaron *Guacurú-ygua* (que significa los que beben del agua del *Guacurú*). Los españoles intercambiaron las sílabas dando lugar al nombre de *Guaycurú* [datos extraídos de Sánchez Labrador, José, (1910), *El Paraguay Católico*, Tomo II, Parte Tercera, Buenos Aires: Imprenta Coni Hnos., p.58]

³⁴ Susnik, Branislava, (1990), *Guerra. Tránsito. Subsistencia (ámbito americano)*, Museo Etnográfico Andrés Barbero, Asunción: Ediciones Fundación La Piedad, pp.54-6 y 84 [citado en Escobar, Ticio, (1993), *La belleza de los otros -arte indígena del Paraguay-*, Asunción: R. P. Ediciones, p.155]

se cubre con cenizas y el cabello con una pasta de ceniza y crema (obtenida en zonas comerciales). Antes de la ceremonia, que consiste en luchar con oponentes de otras villas *Nuba*, los futuros iniciados se preparan en la *zariba*, lugar exclusivo para los hombres, donde las mujeres tienen prohibido el acceso³⁵. Debemos hacer la salvedad, de que este ritual debido a la aculturación y las guerras de la región, posiblemente no se practique con la misma intensidad o casi haya dejado de realizarse.



Jóvenes Mesakin Quissayr en la Zariba preparándose para la iniciación
Fuente: Riefenstahl, Leni [1973] (1978)

2.3 Rituales, fluidos corporales y construcción simbólica de roles y relaciones de género

El desarrollo de este apartado resulta necesario porque los fluidos corporales como la sangre y el semen además de intervenir como componentes fundamentales del proceso ritual de iniciación, también tienen un papel primordial en la constitución física del cuerpo y la construcción simbólica de los roles y relaciones de género en las diferentes culturas objeto de este estudio. Asimismo, como explicaremos a medida que avance esta investigación, la simbología atribuida al tatuaje y al *piercing*, del mismo modo

³⁵ Riefenstahl, Leni, [2002] (2005), *África*, Köln: Taschen GMBH, p. 514

que la elección de las regiones corporales donde se instala la marca son impuestas desde una mirada preferente masculina y la imagen o el objeto pasan a ser elementos de seducción femeninos. Este grado de fetichismo refleja al mismo tiempo una desigual apropiación de las prácticas rituales investigadas por parte de hombres y mujeres pertenecientes a sociedades occidentales. Por otro lado, a partir de nuestro análisis hemos observado que en diversos grupos étnicos la marca corporal por escarificación; es decir, el tipo de tatuaje cuya ejecución y cicatrización es extremadamente larga y dolorosa se realiza mayoritariamente en el cuerpo de las mujeres, especialmente de tez muy oscura. En algunos casos, los diseños tatuados están íntimamente asociados a roles femeninos como el matrimonio y la maternidad, que también se establecen bajo el dominio masculino occidental. De esta manera, este tipo de marcas aumentan su propio erotismo en función del desarrollo biológico de las mujeres, quienes potencialmente son percibidas como objetos sexuales.

Otra motivación que nos condujo a reflexionar acerca de los rituales estudiados bajo una visión de género es el hecho de que en el proceso de transculturación del tatuaje y el *piercing* en el ámbito artístico contemporáneo, también podemos observar indudables preocupaciones en torno a la construcción de identidades *generizadas*³⁶.

Inicialmente señalaremos que el simbolismo sobre la construcción física del feto en la tradición histórica de Occidente ha influido notablemente en el acuñamiento de conceptos como “sexo débil” y “sexo fuerte” asociados a la percepción de la masculinidad y la feminidad. En este sentido, Simone de Beauvoir³⁷ desarrolló un exhaustivo análisis sobre todo lo concerniente a esta problemática, cuya complejidad y extensión no puede acotarse en breves palabras. Lógicamente, el estudio sobre los roles y relaciones de género no conforma los objetivos de nuestra investigación, pero, dado que estas cuestiones tocan transversalmente ciertos aspectos inherentes a este trabajo creemos que importante esbozar una aproximación siempre centrado el enfoque a los intereses y objetivos pautados. Simone de Beauvoir efectúa una

³⁶ Martín Casares, Aurelia, (2006), *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*, Madrid: Ediciones Cátedra

³⁷ Beauvoir, Simone de, [1949] (1987), *El segundo sexo I. Los hechos y los mitos*, Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, p.33

interesante argumentación tomando de partida la filosofía griega que situó a las mujeres y a los hombres como componentes pasivos y activos respectivamente en la estructura sexual y reproductiva³⁸, un esquema que continúa hasta nuestros días en diversas culturas y sociedades.

Este planteamiento ha sido abordado por otros investigadores como por ejemplo Richard Sennett, quien observa la concepción aristotélica sobre aquellos fluidos corporales exclusivos de cada sexo: “Aristóteles relacionaba la sangre menstrual y el esperma, en la creencia de que la sangre menstrual era sangre fría mientras el esperma era sangre caldeada; el esperma era superior porque creaba nueva vida, mientras que la sangre menstrual permanecía inerte”³⁹. El establecimiento de esta dicotomía entre activo/masculino y pasivo/femenino en asociación con la reproducción humana ha regido la posición de Occidente en torno a las relaciones de género y la condiciones de inferioridad vivenciadas por las mujeres, un situación que como sabemos Pierre Bordieu ha dado en llamar “la dominación masculina”⁴⁰.

Por otro lado, en referencia a la construcción del cuerpo y la reproducción como dispositivos de las relaciones de género, Françoise Héritier-Augé comenta: “Las concepciones egipcias de la reproducción, tal y como aparecen en el papiro Jumilhac, sitúan el origen de los huesos en el principio masculino y el de la carne en el principio femenino. En un comentario de Plutarco, a propósito del desmembramiento de Horus, son la sangre y la médula lo que deriva de la semilla paterna, la grasa y las carnes que provienen de la madre”⁴¹.

También nos interesa particularmente el planteo desarrollado por los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes formulan el concepto de entidad molar (sólida/estable) para referirse a las categorías binarias masculino/femenino socialmente constituidas, con respecto a esta clasificación destacamos la siguiente definición: “Lo que nosotros llamamos aquí entidad

³⁸ Véase Martín Casares, Aurelia, (2006), op. cit., pp.84-96

³⁹ Sennett, Richard, [1994] (1997), op. cit., p.44

⁴⁰ Véase Bordieu, Pierre (2000), *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama

⁴¹ Héritier-Augé, Françoise, “El esperma y la sangre: en torno a algunas teorías antiguas sobre su génesis y relaciones”, [en Feher, Michel / Naddaff, Ramona / Tazi, Nadia (ed.) (1992), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Parte Tercera, Madrid: Taurus Ediciones, p.170]

molar es, por ejemplo, la mujer en tanto que está atrapada en una máquina dual que la opone al hombre, en tanto que está determinada por su forma, provista de órganos y de funciones, asignada como sujeto. Pues bien, devenir-mujer no es imitar esa entidad, ni siquiera transformarse en ella”⁴². Como vía de escape a esta codificación, los autores citados proponen “líneas de fugas”, cuya naturaleza es molecular (fluida); a raíz de ello, la mujer transmuta en entidad molecular, en devenir-mujer. Si bien, para forjar este cambio, “(...) es indispensable que las mujeres hagan una política molar, en función de una conquista que realizan de su propio organismo, de su propia historia, de su propia subjetividad”⁴³, también es innegable que las mujeres deben actuar desde otra configuración, según las afirmaciones de Deleuze y Guattari, mediante una “política femenina molecular, que se insinúa en los enfrentamientos molares y pasa bajo ellos, o a través de ellos”⁴⁴. A partir de esta idea, el cuerpo ya no se concibe como organización-máquina dual en función del sexo o género, como puntualiza Vicente Alliaga, “Este nuevo espacio es caracterizado como el *devenir femme*, y en él no hay identidades (ni de género ni de sexo), sino una suerte de fluir magnético incesante”⁴⁵.

Esta fluidez simbólica rompe con rígidas categorizaciones y se ajusta mejor a las diferentes concepciones e identidades presentes en otras sociedades y culturas. Según estudios antropológicos contemporáneos, la existencia en una gran cantidad de grupos amerindios de “roles de género múltiples”⁴⁶ es una realidad indiscutible. Las investigaciones de Will Roscoe confirman que tanto las identidades y los roles de género como las sexualidades no responden a un origen natural ni universal, pues su configuración depende de cada realidad social y política⁴⁷. Por otra parte, como hemos comentado en otros puntos, los europeos renombraban a los grupos étnicos según la particular interpretación fonética de las palabras o la

⁴² Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, [fr.1980] (1988), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Ediciones Pre-textos, p.277

⁴³ *Ibidem*, pp.277-278

⁴⁴ *Ibidem*, p.278

⁴⁵ Alliaga, Juan Vicente, (1997), *Bajo vientre, representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*, Valencia: Generalitat Valenciana [Colección Arte, Estética y pensamiento 5], p.133

⁴⁶ Martín Casares, Aurelia, (2006), op. cit.,pp.55-56

⁴⁷ *Ibidem*, p.56

aparición física de los indígenas conquistados, lo cual produjo un cambio simbólico sustancial en términos, costumbres y ritos, que impidieron una correcta valoración de los Otros. A este respecto Aurelia Martín Casares refiere lo siguiente: “Los términos amerindios para designar a personas no clasificables según nuestras categorías occidentales hombre/mujer y masculino/femenino son múltiples y variados: *tibasa* que significa “mitad mujer” en Hopi-Navajo; *mixu’ga*, literalmente “instruido por la luna” en lengua *Omaha*; *panaro* que se traduce como ‘dos sexos’, etc. Los conquistadores españoles, quienes no fueron capaces de comprender los valores positivos asociados a estos roles de género alternativos, emplearon el apelativo *Berdache* (del persa, *bardai*: compañero homosexual, pasivo y hermoso) para designar a estas personas habitantes del sudoeste de Norteamérica (...) cuyo significado dista mucho del término genérico *two spirits* (con dos espíritus), que estas culturas amerindias generalmente utilizan para referirse a estas personas (ya sean hombres o mujeres según los esquemas occidentales)”⁴⁸.

La designación despectiva en lo que atañe a la imagen del Otro también la hemos analizado cuando detallamos los discursos impuestos por Occidente sobre el concepto de lo exótico en la representación del cuerpo de la pintura inglesa del siglo XVIII, en las cuales el exotismo de hombres provenientes de tierras lejanas era representado con características femeninas. Esta analogía entre la idiosincrasia femenina y la apariencia exótica confirma la condición de inferioridad procurada a las mujeres, así como también la visión etnocéntrica y androcéntrica del poder imperante en la época colonialista⁴⁹. A esta reflexión podemos agregar las aclaraciones efectuadas por Susana Narotzky⁵⁰, en ellas esta antropóloga destaca que hasta la emergencia del feminismo en la Antropología, tanto el Otro como el Yo eran construidos por sujetos masculinos; según sus comentarios, este androcentrismo es dispuesto por hombres blancos y occidentales ratificando el monopolio de Occidente en la construcción simbólica de los roles de género.

⁴⁸ *Ibidem*, pp.56-57

⁴⁹ Véase Capítulo 1, “Otridad corporal: cuerpo, sexo y exotismo”

⁵⁰ Narotzky, Susana, (1995), *Mujer, Mujeres, Género. Una aproximación crítica al estudio de las mujeres en las Ciencias Sociales*, Madrid: R. B. Servicios Editoriales [Monografías 14, Consejo Superior de Investigaciones Científicas], p.37

Los estudios de la antropóloga mencionada en torno al género como construcción cultural apuntan lo siguiente: “La conciencia del sesgo androcéntrico nos señala que no sólo el Otro sino también la Otra son nuestros interlocutores. Nos advierte sobre todo de la necesidad de replantear la noción de diferencia que constituye el núcleo central de la antropología para que abarque no sólo las diferencias culturales sino también las diferencias de género (así como las de raza, etnia o clase). Y del mismo modo, nos incita a categorizar las semejanzas teniendo en cuenta que el género puede aparecer como factor diacrítico intra-culturalmente o como factor de similitud transculturalmente, pero también que puede no aparecer como concepto significativo y en cualquier caso que probablemente sea otro concepto y quizá no idéntico para todos los miembros de una misma cultura”⁵¹.

Como podremos suponer, el análisis pormenorizado de cuestiones relativas al género es excesivamente complejo ⁵² y está en constante reformulación, pues la idea tradicional de que el género es una construcción cultural enfrentada al sexo biológico ha sido retada por otras argumentaciones teóricas, como afirma Aurelia Martín Casares: “Este nuevo desafío enfatizó la idea de que la dicotomía sexo/género partía de la más amplia oposición binaria naturaleza/cultura, una matriz en absoluta descomposición”⁵³.

2.3.1. El semen: jerarquía simbólica en los rituales de iniciación

Si dirigimos la atención hacia el simbolismo de la sangre y el semen comprobamos que ambos son fluidos esenciales, fundamentalmente por conllevar un significado importantísimo en los ritos de diversas culturas como

⁵¹ *Ibidem*, p. 39

⁵² Consúltense Andrieu, R; Mozo, C. (coords.), (2005), *Antropología feminista y/o del género. Legitimidad, poder y usos políticos*, Sevilla: Ediciones El Monte // Butler, Judith, (1990), *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, Nueva York: Routledge // Héritier, Françoise, (1996), *Masculino/femenino. El pensamiento de la diferencia*, Barcelona: Editorial Ariel // Méndez, Lourdes, (2004), *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales*, Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer, Junta de Andalucía [Colecciones Hypatia] // Moore, Henrietta L., (1999), *Antropología y feminismos*, Madrid: Cátedra // Narotzky, Susana, (1995), *Mujer, Mujeres, Género. Una aproximación crítica al estudio de las mujeres en las Ciencias Sociales*, Madrid: R. B. Servicios Editoriales [Monografías 14, Consejo Superior de Investigaciones Científicas]

⁵³ Martín Casares, Aurelia, (2006), op. cit., p.63

dadores de vida, energía y renovación ritual. Precisamente, en rituales de iniciación amerindia y aborígen, tanto la sangre como el semen intervienen en la conformación orgánica y espiritual del cuerpo fijando los puntos fuertes y débiles del mismo. Esta concepción es similar a la desarrollada históricamente en Occidente en relación a la idea de debilidad o fortaleza de uno u otro sexo, como ya hemos reseñado.

Específicamente en lo que respecta al uso ritual del semen, según nuestro estudio observamos que en algunos grupos como los *Gebusi*, *Sambia* y *Papúas* de Nueva Guinea los rituales de iniciación masculina incluyen relaciones sexuales entre los varones adultos y jóvenes iniciados. Como comenta Bruce M. Knauff, "(...) el desarrollo de la masculinidad comenzaba con la inseminación homosexual"⁵⁴, permitidas y aceptadas por estos grupos exclusivamente en la ejecución de este tipo de iniciaciones; en este sentido, la homosexualidad masculina está institucionalizada a tales efectos. Por otra parte, la madurez completa de las mujeres, así como su preparación física y emocional para afrontar la maternidad y la lactancia también son consumadas ritualmente a través del semen, esto corrobora la jerarquía de este fluido en la estructura simbólica de estas sociedades y por supuesto, la superioridad de los hombres. Lógicamente, las mujeres reciben esta aportación ritual a partir de la relación sexual con el varón, por ejemplo, como comenta la antropóloga Susana Narotzky, entre los *sambia* de Melanesia "La fellatio heterosexual, con ingestión de semen, en los primeros tiempos del matrimonio, estimula la maduración definitiva de la mujer y la prepara a la procreación, además de constituir la materia prima para la producción de leche"⁵⁵.

Por otro lado, entre los *Gebusi* anteriormente mencionados, la iniciación masculina se completa haciéndole beber a los niños varones el semen del padre⁵⁶. Este tipo de iniciaciones paterno-filiales subrayan el sistema patriarcal y confirman la creencia –expresada al inicio de este apartado– de que el semen aportaría al feto la fuerza física y espiritual, al mismo tiempo que da forma a la

⁵⁴ Knauff M., Bruce, "Imágenes del cuerpo en Melanesia: sustancias culturales y metáforas naturales", [en Feher, Michel / Naddaff, Ramona /Tazi Nadia (ed.), [1989] (1992), op. cit., p.221]

⁵⁵ Narotzky, Susana, (1995), op. cit, p.86

⁵⁶ Knauff M., Bruce, "Imágenes del cuerpo en Melanesia: sustancias culturales y metáforas naturales", [en Feher, Michel / Naddaff, Ramona /Tazi Nadia (ed.),[1989] (1992), op. cit., p.221]

estructura ósea del cuerpo, es decir, los hombres contribuyen con las partes resistentes; mientras que las mujeres aportan los componentes que simbolizan debilidad como la sangre y la carne.

Según Susana Narotzky en todas las sociedades mencionadas, el niño desde los 7 años hasta que es iniciado en la pubertad es “receptor” de semen, desde ese momento y hasta su matrimonio es “donador” de semen en las ceremonias de “homosexualidad ritual” y por último, hasta su muerte inicia la etapa de heterosexualidad genital. En este sentido, la dominación masculina en las relaciones sociales se materializa mediante elementos simbólicos corporeizados en la sangre y el semen. En definitiva, el fin último de esta clase de prácticas rituales observado por diversos antropólogos y antropólogas es la simbolización del poder de los hombres y la opresión de las mujeres, quienes componen dentro de esta organización un elemento notablemente inferior y, por consiguiente, las sitúa en un esquema social y cultural extremadamente desigual⁵⁷.

Los rituales que evidencia jerarquías en relación al género se presentan en numerosas sociedades y en varios de los grupos étnicos investigados, como comprobaremos, la piel alcanza más que nunca una gran potestad como superficie simbólica, pero también como espacio público de las categorizaciones sociales, políticas y de género. Como afirma Aurelia Martín Casares: “La Antropología del Género investiga los distintos modelos de estratificación y jerarquía comparativamente para comprender los mecanismos que subyacen y comprometen el equilibrio del sistema sexo-género”⁵⁸.

En alguna medida, estos rituales proyectan “mental y socialmente” a los colectivos involucrados a estados de subordinación o de autoridad, pues las diferentes formas de marcar el cuerpo producen “texto y contexto” de unos/as integrantes con respecto a otros/as en la misma comunidad, con el objetivo de preservar la organización social y de género que cada cultura y sociedad concibe para sí misma.

⁵⁷ Consúltese Héritier, Françoise, (1996), op. cit, Cap. V y IX // Godelier, Maurice, [fr.1982] (1986), *La producción de grandes hombres. Poder y dominación masculina entre los baruya de Nueva Guinea*, Madrid: Akal

⁵⁸ Martín Casares, Aurelia, (2006), op. cit.,p.51

2.3.2 La sangre: la piel marcada de las mujeres como imagen del dolor

Antes de adentrarnos en el análisis específico de algunos procesos rituales donde el tatuaje es empleado como marca corporal, especialmente cuerpos femeninos, queremos señalar el grado de exclusión que vivencian las mujeres en numerosos rituales de iniciación masculinos, como los ejecutados en sociedades neoguineanas detalladas anteriormente u otras ceremonias de iniciación masculinas amerindias⁵⁹. Además, esta ausencia femenina en la participación de las ceremonias de iniciación se complementa con la prohibición de la presencia de las mujeres en la “Casa de los hombres”, lugar donde se llevan a cabo los ritos masculinos. De este modo, en los rituales de iniciación de los varones púberes la presencia femenina es considerada tabú, ya que la intención primordial del tatuaje en estas celebraciones, como hemos observado con anterioridad, consiste en la eliminación de la mayor cantidad factible de sangre materna, con el fin de “descontaminar” el cuerpo del niño del fluido sanguíneo aportado por la madre durante la gestación. Por tanto, para la concreción de dicho proceso, la separación y aislamiento del niño del seno materno es imprescindible. Este distanciamiento físico no se observa exclusivamente en rituales de iniciación donde se emplea el tatuaje, pues también se lleva a cabo en aquellos ritos simbolizados mediante la pintura u otro tipo de ornamento⁶⁰.

Esta marginación de las mujeres en la consumación de los rituales de iniciación masculina podemos apreciarla en las iniciaciones de los *iatmul* (hombres cocodrilo)⁶¹. Contrariamente, en el caso de los rituales de iniciación de las niñas púberes *iatmul* (mujeres cocodrilo) el ritual de marcado (que consiste al igual que en los niños en la eliminación de la sangre materna) se realiza públicamente, es decir, el acto no se lleva a cabo en un lugar privado y sagrado (como en el caso de la iniciación masculina) y por consiguiente, el ritual asume la presencia de toda la comunidad. Durante el proceso de tatuaje,

⁵⁹ Véase en este mismo capítulo: “LA VIDA: rituales de iniciación”

⁶⁰ Nos referimos a las ceremonias de iniciación masculinas de los guerreros Huli de Papúa, Nueva Guinea, detalladas en este mismo Capítulo en el apartado “Seducción y animalidad”

⁶¹ Véase en este mismo capítulo: “LA VIDA: rituales de iniciación”

la joven iniciada se ubica encima del cuerpo de una mujer mayor, quien simbólicamente absorbe el dolor producido por las escarificaciones.

En cuanto al marcaje corporal durante las ceremonias de iniciación *iatmul*, la distinción de los roles de género es impuesta doblemente debido a la duración del proceso ritual respectivo. Mientras las incisiones femeninas siguen un estricto y prolongado calendario determinado por la sexualidad, la maternidad y el estatus matrimonial impuesto por los hombres, las escarificaciones masculinas se completan en una única sesión.

La idea de “absorción” del dolor durante la ejecución del tatuaje por parte de otra persona planteado en las iniciaciones *iatmul* ha sido reflejada bajo otro punto de vista en el ámbito cinematográfico. Por ejemplo, en la película *Irezumi, la mujer tatuada*, dirigida por Yiochi Takabashi en el año 1983; la protagonista durante el transcurso de una prolongada sesión de tatuaje en la espalda recibe contra su voluntad “distracciones” sexuales proporcionadas por el ayudante del tatuador, quien se encuentra acostado debajo de ella. A pesar de tratarse de una historia de ficción, en la ejecución del tatuaje el rol de objeto sexual de la mujer queda claramente manifiesto.

Por otra parte, la indudable desigualdad de género en los actos rituales *iatmul* también se hace evidente en otro gran número de rituales de iniciación femenina, ya que el marcaje corporal se lleva a cabo mediante un proceso largo y doloroso de tatuaje o escarificación; ello implica que, de alguna manera, el dolor se instala predominantemente en el cuerpo de las mujeres.

Otra significativa diferencia de género en relación a los tatuajes y escarificaciones indígenas o aborígenes se refleja en el tipo de diseño y en la zona del cuerpo donde se realizan las marcas. Por ejemplo, mientras en la antigua Samoa la iniciación de los varones consistía en un tatuaje corporal completo (incluidos genitales y ano) como prueba de virilidad y coraje⁶², en las ceremonias de iniciación femenina, las mujeres eran tatuadas únicamente en las manos y en la parte inferior del cuerpo con diseños geométricos de flores⁶³. Si bien la diferencia sustancial en la cantidad de tatuajes aleja a las mujeres del sufrimiento que una mayor profusión de marcas implicaría, en alguna medida,

⁶² Véase en este mismo capítulo: “LA VIDA: rituales de iniciación”

⁶³ Reisfeld, Silvia, (2004), op. cit., p. 24

el prestigio que el cuerpo completamente tatuado adquiere en las iniciaciones masculinas demuestra el puesto de inferioridad que la mujer ocupaba en la estructura social de la antigua Samoa. Del mismo modo, de ilustraciones del siglo XIX, en la época colonial, también podemos observar que los hombres de familia noble en las Islas Marquesas llevaban el cuerpo totalmente tatuado, mientras que las mujeres únicamente tenían tatuajes faciales y en piernas o brazos⁶⁴. En el caso samoano, la sumisión femenina se advierte en los diferentes diseños, mientras los tatuajes masculinos reflejan “virilidad y fuerza”, los dibujos femeninos se refieren a “delicadeza y feminidad”.

Por lo que se refiere a la ubicación de las marcas corporales, Lourdes Méndez expresa que los tatuajes en el cuerpo de las mujeres habitualmente se hallan localizados en el pecho, el vientre, alrededor del ombligo, el pubis, las nalgas y la espalda; mientras que en el cuerpo de los hombres, las marcas se emplazan mayoritariamente sobre el rostro, la frente o los brazos. Es decir, como comenta la antropóloga mencionada, “El vientre para las mujeres, el rostro para los hombres. Es como si el cuerpo de las mujeres se considerase interculturalmente como una superficie privilegiada en la que inscribir signos y marcas visibles”⁶⁵. Precisamente, estas diferencias también pueden apreciarse en las mujeres *mundurucu* (establecidas en las márgenes del río Tapajoz, oeste del Amazonas brasileño) quienes exhiben extensos tatuajes en el abdomen⁶⁶. En este punto recordemos que el tatuaje de los varones *mundurucu* cubría el rostro y el pecho, e incluso antiguamente todo el cuerpo, pero sin hacer hincapié en el erotismo ni carácter sexual de la región tatuada; al contrario, el objetivo de la iniciación masculina era transformar al joven en un “hombre guerrero”, en definitiva, valiente y poderoso⁶⁷.

En algunos grupos amerindios ya extinguidos el tatuaje facial no era exclusivo de los hombres, por ejemplo, el que era ejecutado por las mujeres de los grupos *abipones* y *mocovíes* (ambos pertenecientes a la familia lingüística

⁶⁴ Gröning, Karl, (1997), op. cit., p.93

⁶⁵ Méndez, Lourdes, (2004), *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales*, Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer, Junta de Andalucía [colecciones Hypatia], p.87

⁶⁶ Susnik, Branislava, (1995), op. cit., p.10

⁶⁷ Véase en este mismo capítulo: “LA VIDA: rituales de iniciación”

de los grupos *Guaycurús*); los primeros habitaban la zona septentrional del río bermejo, Gran Chaco Central, Argentina y los segundos vivían inicialmente en la provincia de Tucumán, Argentina; pero luego también se establecieron en la misma región chaqueña mencionada. El tatuaje en el rostro obtenía una importante simbología; si bien el tatuaje no se producía en la zona abdominal (con un marcado objetivo erótico-sexual), las marcas corporales femeninas se realizaban quizás con mayor extensión que en el cuerpo de los hombres y eran el resultado de un prolongado y atormentado proceso.

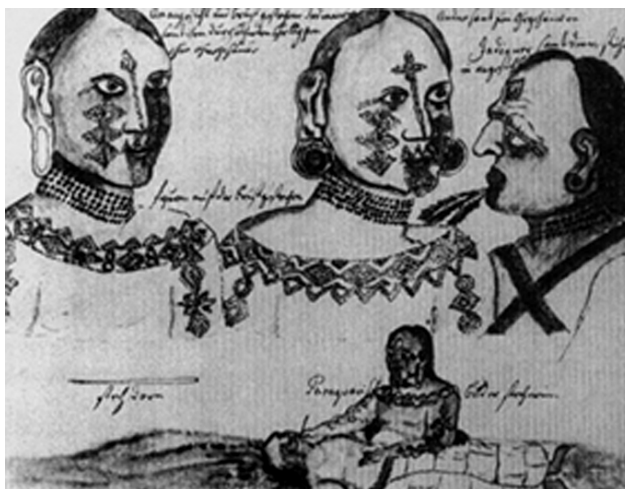
De acuerdo con el análisis de Hipólito Bolcatto⁶⁸, las sesiones de tatuaje ejecutadas a las mujeres *abipones* solían prolongarse durante meses y concretamente era un ritual realizado en el cuerpo de las mujeres de la elite local, quienes poseían gran cantidad de tatuajes en el rostro (delimitado en la frente por el diseño de una cruz), pechos y brazos, un trabajo especialmente minucioso y doloroso. Las heridas se frotaban con ceniza caliente, un método de cauterización que era similar al procedimiento aún utilizado en las escarificaciones africanas. Según los cánones estéticos locales, las mujeres consideradas más bellas y prestigiosas poseían en su cuerpo gran cantidad de tatuajes⁶⁹, esta escala de belleza y prestigio estaba establecida por los hombres de esa comunidad, lo cual enuncia obviamente el poder masculino presente en ese grupo étnico.

En cuanto a los tatuajes faciales de las mujeres *mocovíes*, el procedimiento demandaba una curación de 3 a 4 meses; el tatuaje en el resto del cuerpo (líneas que iban de axila a axila y triángulos en los brazos) estaba destinado exclusivamente a las mujeres de los caciques. En cambio, el tatuaje masculino era de menor proporción, por ejemplo, cuando los niños varones cumplían 12 años se les arrancaba el vello del bozo y la barba, que eran sustituidos por tatuajes⁷⁰. Si bien marcas en el cuerpo femenino abarcaba una superficie mayor acreditando un proceso más doloroso, la resistencia al dolor exclusivamente insumía poder simbólico y social a los iniciados varones.

⁶⁸ Bolcatto, Hipólito, [en VVAA, (1993), op. cit., pp208-209]

⁶⁹ *Ibidem*, p. 208

⁷⁰ *Ibidem*, p. 203



Tatuaje mocoví
Fuente: Serrano, Antonio (1947)

Las investigaciones de Branislava Susnik⁷¹ corroboran que las mujeres *toba* (Gran Chaco, Argentina-Paraguay) también portaban un importante tatuaje facial, si bien este grupo indígena pertenece al mismo grupo lingüístico de *mocovíes* y *abipones*, a diferencia de ambos, los *tobas* no están extinguidos, aunque en la actualidad se hallan completamente aculturizados, en un grado profundo de marginación social y cultural. Por consiguiente, los *toba* han dejado prácticamente de realizar los tatuajes faciales, con el único objetivo de lograr una mejor inserción en el mundo laboral occidental⁷²; en algunas ocasiones festivas, como ocurre en la mayoría de los grupos aculturizados las incisiones son reemplazadas por la pintura corporal.

Con anterioridad al proceso de aculturación (ocurrida principalmente durante el siglo XX), según los estudios de la antropóloga citada, en los grupos *tobas* “las mujeres manifestaban facialmente una verdadera ‘red romboide’, cubiertas todas las mejillas con rombos tatuados simétricos, a veces en combinaciones individuales algo variadas. En la raíz nasal se trazaba un simple rectángulo u óvalo, pero en la frente se tatuaba el motivo étnico distintivo: una flechilla o ya diseño en forma de un anzuelo”⁷³.

⁷¹ Susnik, Branislava, (1995), op. cit., p.12

⁷² Véase en este mismo capítulo: “Ritualidad y sociabilidad”

⁷³ Susnik, Branislava, (1995), op. cit., p.12

Como señala Ticio Escobar⁷⁴, otra cuestión crucial acerca del tatuaje facial femenino en la región de la selva chaqueña fronteriza entre Argentina y Paraguay responde a una distinción tribal. Las marcas en el rostro podrían constituir una identificación étnica ante el raptó de las mujeres chaqueñas por parte de otros grupos indígenas, una práctica común hasta bien avanzado el siglo XX.

En este sentido, Branislava Susnik⁷⁵ ha aportado datos determinantes sobre este tipo de secuestros en esa región limítrofe; según sus comentarios, los *Mataco* (oriundos del Gran Chaco, Argentina-Paraguay) raptaban mujeres de otras etnias; por otro lado, los *Maskoy* (habitantes de la zona selvática central de Paraguay) ejecutaban raptos infantiles; aunque ambas costumbres actualmente no se practican por ninguno de estos grupos. Acerca del tatuaje en el rostro de las mujeres, que era ejecutado especialmente por los hombres *mataco*, la antropóloga argumenta, que estas marcas faciales podrían responder a la creencia masculina de que mediante el acto de rasgar el rostro femenino compensaba retóricamente el peligro innato atribuido a la naturaleza del sexo femenino. En cierto modo, esta explicación suministrada por Susnik podría estar sustentada en la consideración por parte de numerosas culturas de que “el origen de la vulva es una herida”⁷⁶, que además sangra periódicamente, una pérdida sanguínea interpretada como tabú, pues una vez más señalamos que la sangre menstrual siempre ha sido clasificada como fluido contaminante. Esta analogía entre vulva y herida esclarecería en parte las razones que motivaban a los hombres *matacos* a efectuar esa traslación simbólica del sexo de la mujer al corte facial femenino.

Esta concepción mitológica indígena, que en algunos casos describe a la vagina como una boca caníbal⁷⁷, quizás podríamos asociarla al mito de la vulva dentada presente en la mitología de la cultura occidental, que representa a los genitales femeninos como una boca capaz de castrar a los “*hombres*

⁷⁴ Escobar, Ticio, (1993), op. cit., p.109

⁷⁵ Susnik, Branislava, (1990), op. cit. [en Escobar, Ticio, *Ibidem.*, p. 109]

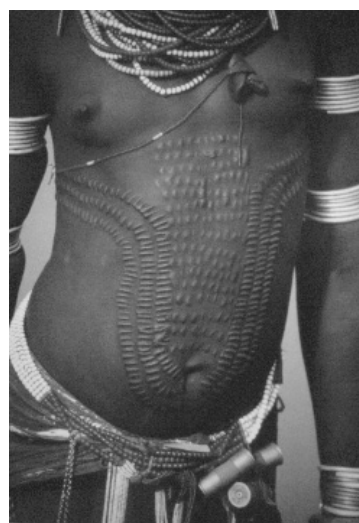
⁷⁶ Devereux, Georges, [1983] (1984), *Baubo. La vulva mítica*, Barcelona: ICARIA Editorial, p.54

⁷⁷ Consúltese “El hombre tubular y la mujer taponada”, en Devereux, Georges, [1983] (1984), *Ibidem*, pp. 180-185

*masculinos*⁷⁸; quienes perciben el sexo de la mujer como la representación de lo monstruoso o diabólico. Cabe recordar el artículo de Sigmund Freud “La cabeza de la Medusa”, publicado en 1922, donde se asocia la cabeza de la Medusa con la vagina de la madre, a la cual el hijo tiene prohibido mirar, esta cabeza-sexo mutilada simboliza la castración del sexo de la madre ejecutada por el padre. Como define José Miguel Cortés⁷⁹, las serpientes de la cabeza son símiles del pene y esta multiplicidad de símbolos fálicos simboliza para Freud la castración potenciando el terror hacia los genitales femeninos. Lógicamente, este tipo de concepciones han propiciado un alto grado de misoginia.

Retomando las observaciones proporcionadas por la antropóloga Branislava Susnik relativa a las marcas faciales de los *mataco*, éstas podrían inscribirse en la misma concepción mitológica de otros grupos indígenas americanos (como veremos más adelante, el caso de los *caduveo*, de la región selvática de Paraguay), concerniente a las potestades simbólicas atribuidas al tatuaje y la pintura corporal. Este atributo simbólico radica en la creencia indígena de que el marcaje corporal rectifica y compensa simbólicamente algunas falencias de la estructura social o protege contra determinados miedos surgidos a partir de los relatos míticos.

Por lo que respecta al tatuaje por escarificación, si bien éste se realiza en algunos casos en el cuerpo del hombre (como ocurre entre los hombres cocodrilo o entre los grupos amerindios que realizaban esta práctica ritual con fines funerarios, de



Escarificación vientre joven Karo
Fuente: Gröning, Karl (1997)

⁷⁸ “La utilización del término *hombres masculinos* tiene la pretensión de clarificar y enfatizar la importancia del género, *gender* (i. e. no todos los hombres por el hecho de serlo *físicamente*, sino aquellos que participan de una visión masculina del mundo), en la construcción de la visión de los genitales femeninos como monstruosos”, Cortés, José Miguel G., (1997), *Orden y Caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*, Barcelona: Editorial Anagrama, p. 44

⁷⁹ *Ibidem*, p. 48

cacería o guerra) encontramos más referencias etnográficas de su ejecución en el cuerpo de las mujeres, especialmente en África, como por ejemplo, entre los pueblos *Karo* y *Bumi*⁸⁰ (Etiopía), *Kaleri* y *Ga'anda*⁸¹ (Nigeria), *Yoruba*⁸² (Nigeria), *Tabwa*⁸³ (sudeste del Zaire) y *Nuba*⁸⁴ (Sudán) entre otros.

Las mujeres de los grupos étnicos mencionados se escarificaban gran parte del cuerpo: pecho, brazos, piernas, cuello, rostro, pero esencialmente el vientre y la espalda, lugares que simbolizaban belleza y fertilidad; también las marcas abrían el camino hacia el matrimonio, pues las primeras escarificaciones se realizaban preferiblemente con la primera menstruación. Los diseños de las incisiones adquieren diferentes nombres, por ejemplo, *Kulemba* (*Tabwa*), *Hleeta* (*Ga'anda*) o *kolo* (*Yoruba*), aunque específicamente este último grupo posee términos específicos para nombrar las líneas marcadas en la piel⁸⁵.



Mujer Tabwa, escarificación espalda, (c.1900)

Fuente: Gröning, Karl (1997)

⁸⁰ Los grupos étnicos *Karo* y *Bumi* habitan el valle del río Omo, al sudoeste de Etiopía y se dedican principalmente a la agricultura y ganadería, desde 1970 esta región ha sido arrasada por las sequías y el hambre, situación que provocó conflictos entre los pueblos de la zona. [datos extraídos de Gröning, Karl (1997), op. cit., p.128 y 130]

⁸¹ Estos grupos habitan la región sudoeste de Nigeria.

⁸² "Pueblo africano de habla sudanés que habita en el suroeste de Nigeria. (...) Hacia el siglo XVII consiguieron establecer un estado fuerte y floreciente, el reino de Oyo, en la región entre lo que entonces era Dahomey y el río Níger. Oyo se desintegró en multitud de reinos diminutos durante la primera mitad del siglo XIX. A finales de dicho siglo, los *Yoruba* quedaron bajo control inglés. En la actualidad constituyen un 21% de la población de Nigeria y viven en su mayoría en la ciudad de Ibadán. ". [Microsoft® Encarta® 2006 [CD]. Microsoft Corporation, 2005]

⁸³ Hoy en día los *Tabwa* abandonaron la práctica de las escarificaciones, en parte debido a la influencia de los padres misioneros establecidos a partir de 1880 y la administración colonial, que al igual que en otros grupos estuvo dedicada a erradicar este tipo de prácticas 'paganas' [datos extraídos Allen, F. Roberts, "Tabwa tegumentary inscription", p.49 (en Rubin, Arnold (ed.), (1988), *Marks of civilization. Artistic transformations of the human body*, Los Angeles: Museum of Cultural History, University of California)]

⁸⁴ En la región sur de Sudán habitan varias comunidades denominadas con el nombre genérico *Nuba*. En nuestro análisis nos referiremos específicamente a los grupos ubicados del sudeste.

⁸⁵ Véase Allen, F. Roberts, "Tabwa tegumentary inscription", pp.41-56; Berns, Marla C., "Ga'anda scarification: a model of art and identity", pp.57-76; Drewal, Henry John "Beauty and being aesthetics and ontology in Yoruba body art", pp.83-96 [en Rubin, Arnold (ed.), (1988), op.cit.]

En la actualidad este tipo de prácticas ya no se realiza en la mayoría de las etnias africanas (entre las mencionadas los *Tabwa* dejaron la práctica en las primeras décadas del siglo XX, los *Ga'anda* oficialmente por imposición del gobierno local en 1978, los *nuba* aproximadamente a partir de 1980, de los demás grupos no podemos precisar una fecha exacta), la extinción de este tipo de marcas corporales se ha debido a varios factores: a) la aculturación, b) la influencia de los misioneros católicos a partir de finales del siglo XIX, c) la diseminación social de los grupos en busca de trabajo y d) el uso de vestimenta occidental, la cual anula la exhibición del cuerpo desnudo y, en consecuencia, la simbología de las escarificaciones. Aunque esta merma de los tatuajes no quita que algún tipo de marca se efectúe aún en la intimidad de ciertas comunidades.

Dada la extensión y complejidad que este análisis requiere, únicamente describiremos las escarificaciones femeninas de los *Nuba*, debido al particular



Escarificación espalda mujer Nuba

Fuente: Gröning, Karl (1997)

interés que esta etnia adquiere en nuestra investigación, pues a diferencia de otros grupos africanos éstos poseían también un gran nivel de desarrollo en pintura corporal, cuyas características simbólicas reseñaremos en el capítulo siguiente.

Como señala Karl Gröning⁸⁶, las escarificaciones en Nigeria son practicadas en las niñas a partir de los 5 años y en los grupos *Nuba* las primeras marcas se ejecutan en el torso a los 10 años, luego el marcaje corporal continúa debajo del pecho cuando se desarrolla sexualmente, y en la espalda, brazos y

⁸⁶ Gröning, Karl, (1997), op. cit., p.135 y p.146

piernas cuando tiene su primer hijo. Según las investigaciones de James Faris⁸⁷, las cicatrices de la espalda de las mujeres de este último grupo citado eran consideradas por los amantes masculinos como símbolo de placer sexual.

La relación entre fecundidad y escarificación se pone principalmente de manifiesto en una práctica muy habitual ejecutada por los grupos *Nuba*, en la cual una mujer embarazada es escarificada en el vientre por su compañero, como signo de protección para su futuro hijo.

Es importante destacar que en los grupos *Nuba*, una costumbre que marca notorias diferencias de género en el proceso ritual es la particularidad de que la elaboración de las pinturas corporales, una práctica considerada más ociosa, lúdica y, por supuesto, sin ningún tipo de dolor físico, no es ejercida por las mujeres, siendo una actividad exclusivamente masculina⁸⁸.

Por otro lado, es muy interesante la división que establece el antropólogo James Faris⁸⁹ en relación al arte corporal de los *Nuba*, mientras las marcas femeninas son simples, acumulativas, fijas y estandarizadas, a través de las cuales se manifiestan las capacidades reproductivas de las mujeres y se refuerza el sistema patriarcal, las marcas masculinas son elaboradas, cambiantes e individualizadas utilizándose exclusivamente en actividades lúdicas y de producción.



Escarificación en el vientre de una mujer Nuba embarazada
Fuente: [s.l.]

⁸⁷ Faris, James, "Significance of differences in the male and female personal art of the Southeast Nuba" [en Rubin, Arnold (ed.), (1988), op. cit., p.35]

⁸⁸ Véase Capítulo 3: "La fugacidad de la pintura corporal"

En relación a los tipos de escarificaciones y su simbología sexual en otros grupos étnicos Pedro Duque escribe: “A los yao les fascinan los cortes en las nalgas de las mujeres; entre los nkundo el máximo interés se provoca cuando los diseños geométricos convergen en los órganos sexuales; las muchachas de Dahomey⁹⁰ son marcadas con doce tipos de escarificaciones diferentes, cada una con un particular significado sexual”⁹¹.

Para las mujeres de casi todos los pueblos mencionados (a pesar de las fuertes desigualdades de género que conllevan estas prácticas) –aún actualmente en aquellos grupos que continúan con la práctica– era casi inadmisibles concebir el cuerpo sin escarificaciones, ya que éstas poseen un importante significado de estatus social en su comunidad. Es muy difícil saber cuando estas marcas dejan de ser “texto del dolor” para transformarse a través del cuerpo como diría Michael Atkinson en “texto de su propia cultura”⁹².

Estas diferencias de género en relación a la práctica del tatuaje en grupos étnicos de América, África y Oceanía, que mayoritariamente tienden a reforzar el simbolismo en torno a la construcción de la masculinidad y la feminidad, así como los valores estéticos asociados a ambos modelos, también pueden advertirse en las sociedades occidentales contemporáneas.

Este significado del tatuaje en Occidente teniendo en cuenta la perspectiva de género es fundamental en el análisis de los apartados y capítulos subsiguientes, pues como iremos desglosando, en los años 60 y 70 del siglo XX las mujeres se apropiaron del tatuaje como una forma de modificar voluntaria y libremente su propio cuerpo y manifestar mediante estas marcas su oposición a los discursos patriarcales de la sociedad de aquellos tiempos. Como podremos observar avanzada la investigación, durante las mismas décadas el uso del cuerpo como espacio simbólico se transformó también para

⁸⁹ Faris, James [en Rubin, Arnold (ed.), (1988), op. cit., p.37]

⁹⁰ “Reino de Dahomey, monarquía de África Occidental (siglos XVII-XIX), en lo que actualmente es la parte sur de Benín; su capital es Abomey. (...) Durante los siglos XVIII y XIX se establecieron fortalezas comerciales francesas. (...) Dahomey se convirtió en protectorado francés en 1892 y en colonia en 1904. El nombre Dahomey se mantuvo tras la independencia del país en 1960, aunque fue sustituido por el de Benín en 1975”. [Microsoft® Encarta® 2006 [CD]. Microsoft Corporation, 2005]

⁹¹ Duque, Pedro, (1996), op. cit., p.93

⁹² Atkinson, Michael, (2003), *Tattooed: the sociogenesis of a body art*, Canada: University of Toronto Press Incorporated, p.11

determinadas creadoras en un arma muy potente de sus manifestaciones artísticas, las cuales se adscribían en un contexto de carácter político.

No obstante, a pesar de estos inicios provocadores del tatuaje femenino especialmente en el ámbito social, en la actualidad las mujeres utilizan imágenes tatuadas que se adaptan a los estereotipos de género imperantes y, por tanto, este tipo de marca corporal es fácilmente admitida. Esta realidad se manifiesta en los diseños que habitualmente las mujeres eligen en el momento de realizarse un tatuaje, pues la mayoría de ellas marcan el cuerpo con imágenes conformes a la construcción occidental de la feminidad; como por ejemplo: flores, delfines, soles, lunas, estrellas, etc.⁹³. A esta elección, podemos añadir el hecho de que las zonas del cuerpo seleccionadas por gran parte de las mujeres donde ubicar el tatuaje, también suelen ser lugares socialmente codificados como zonas corporales de placer y/o seducción.

En definitiva, el empleo del tatuaje como un mecanismo conducente a seducir a los varones consolida los roles tradicionales de género socialmente asignado.

2.4 Concepción del dolor: diferencias con Occidente

En numerosas sociedades el sufrimiento y el dolor tienen un valor ritual, por ello, en diversos rituales de iniciación, el dolor y el placer se complementan mutuamente. A veces, el tránsito del dolor al placer es extremadamente sutil, la línea que marca el límite es casi imperceptible; por lo general, este traspaso se produce en el mismo proceso ritual o con posterioridad. En relación a las ceremonias de iniciación, el placer surge, como ya hemos dicho, con la inclusión del iniciado/a al ámbito adulto de la propia comunidad.

La experiencia del dolor es prueba fehaciente de nuestra existencia como afirma el filósofo francés Gilles Deleuze⁹⁴, pero, además, como hemos venido glosando en los apartados anteriores, en numerosas culturas ha persistido hasta nuestros días la valoración de que la resistencia al dolor

⁹³ *Ibidem*, p.203

⁹⁴ Deleuze, Gilles, (1989), *El pliegue - Leibniz y el Barroco*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, p. 123

proporciona mayor poder y fuerza espiritual al ser humano. Es decir que vulnerar la exterioridad física del cuerpo robustece los valores, aptitudes y espiritualidad.

Deleuze dice: “Experimento un dolor; este dolor semeja el movimiento de algo afilado que nos hurgaría la carne en círculos centrífugos (...) el dolor no semeja los movimientos de un alfiler, pero puede semejar perfectamente los movimientos que este alfiler causa en nuestro cuerpo, y representa esos movimientos en el alma”⁹⁵.

Desde el punto de vista psicoanalítico, según los comentarios de Silvia Reisfeld⁹⁶, la característica masoquista del tatuaje constituye un modo de procesar gran parte de los conflictos internos personales, estados de tensión o angustia, que se manifiestan a través del cuerpo. Según esta psicóloga, el tatuaje actuaría como un proceso de drenaje del dolor psíquico, contribuyendo, al mismo tiempo, al equilibrio libidinal y psíquico. Asimismo, como veremos más adelante, para algunos grupos sociales el dolor experimentado durante la realización de un tatuaje cumpliría una función de catarsis psíquica de procesos inconscientes.

Refiriéndonos específicamente al proceso ritual indígena, especialmente para los *mundurucu*,⁹⁷ el pasaje del dolor al placer suele prolongarse en los ritos de iniciación durante varios años, desde la pubertad hasta la edad adulta aproximadamente avanzados los 18 años.

En el caso de las escarificaciones es muy difícil aislar el dolor de la imagen cuando precisamente ésta es la propia herida. Como señala Merleau Ponty⁹⁸ el dolor siempre señala su lugar; constituye un espacio doloroso y se instala en el cuerpo. Por todo ello, debemos preguntarnos ¿Se trata de cicatrices que intimidan o imágenes que seducen cuando dejan de ser memoria del dolor?

En las sociedades industrializadas, podríamos indicar que el dolor torna en placer cuando es sublimado mediante la cirugía estética, el trance

⁹⁵ *Ibidem*, p.123

⁹⁶ Reisfeld, Silvia, (2004), op. cit., p.113

⁹⁷ Véase en este mismo capítulo “LA VIDA: rituales de iniciación”

⁹⁸ Merleau Ponty, Maurice, (1957), *Fenomenología de la percepción*, México: Fondo de Cultura Económica, p.100

traumático de una intervención quirúrgica se amortiza e inclusive el beneficio de más juventud anula y justifica el padecimiento; de este modo, la sensación de dolor es relegada por el firme deseo de ser incluido/a en un universo inmortal⁹⁹.

La resistencia al dolor en la ejecución de cualquier tatuaje en el contexto de las sociedades occidentales contemporáneas es muy diferente al sufrimiento experimentado en la realización de un tatuaje en el ámbito de las sociedades orientales o en los procesos rituales de grupos indígenas u aborígenes; en parte, esta disímil sensación del dolor se debe al hecho de que la mayoría de culturas no occidentales confieren a las experiencias dolorosas del cuerpo un lugar simbólico esencial en los procesos de iniciación en los cuales interviene el marcaje corporal. Por otro lado, en esta clase de ritos el tatuaje está estrictamente enlazado al mundo espiritual y mítico, que proporciona el valor suficiente para enfrentar y vencer al dolor.

Conjuntamente a la opinión generalizada de que el procedimiento mecánico del tatuaje occidental es bastante menos doloroso, pues es “sólo ruido”¹⁰⁰; desde el punto de vista simbólico, también podríamos apuntar que los tatuajes en Occidente son “más carnales”, ya que, mayoritariamente, no gozan de una conexión vital con aspectos espirituales, de alguna manera, ello dificulta que una persona que decide tatuarse pueda dominar el miedo y resistir mejor el dolor. Aunque, como afirma David Le Breton¹⁰¹, en las sociedades occidentales el tatuaje es una elección personal ampliamente meditada, que ayudaría a controlar y soportar el sufrimiento.

Bruce Goldstein en su análisis sobre las diferentes formas de percepción del dolor desarrolla “la teoría del control de puerta” propuesta por Robert Melzak y Patrick Wall en 1965, según la cual cada individuo podría vigilar y reconocer el acceso del dolor al cuerpo. Con respecto a esta posibilidad, este autor aporta la siguiente explicación: “La concepción que subyace a este circuito (*neural*) es que las señales que producen la percepción del dolor deben pasar a través del sistema de control de puerta antes de transmitirse al

⁹⁹ Véase Capítulo 5: “El rostro más allá de sus límites: la cirugía estética como recurso artístico”

¹⁰⁰ Mc. Pyo (Profesional tatuaje y *piercing*), entrevista personal realizada en septiembre de 1996, Buenos Aires

¹⁰¹ Le Breton, David, (2002), op. cit., pp. 97-98

cerebro”¹⁰². En cierto sentido, este puesto de vigilancia en relación al efecto causado por el dolor en el cuerpo se tiene en cuenta en la práctica de la acupuntura, una técnica de medicina oriental que tiene como finalidad disminuir los dolores y las afecciones corporales gracias a la inserción de agujas en puntos neurálgicos del cuerpo. Según la concepción oriental, estos centros de energía se hallan situados en los meridianos o canales que recorren el interior corporal. Goldstein detalla el procedimiento de la siguiente manera: “Cuando se giran rápidamente estas agujas o cuando se hace pasar corriente eléctrica a través de ellas, se puede lograr una profunda *analgesia* (eliminación del dolor sin pérdida de la conciencia)”¹⁰³. También, este recurso era explotado en la práctica de *electroshocks*, habitualmente provocados a pacientes psiquiátricos con el fin de aplacar cualquier tipo de comportamiento violento; la descarga eléctrica actuaba como un sedante muy potente y eficaz.

La filósofa Elaine Scarry en relación al dolor afirma: “Aunque la capacidad de experimentar dolor físico es un dato tan fundamental del ser humano como la capacidad de oír, de tocar, de desear, (el dolor es diferente) de cualquier otro hecho corporal y psíquico, porque no cuenta con ningún objeto en el mundo exterior”¹⁰⁴. Esta incapacidad de aprehensión real del dolor y, en alguna medida, el grado de abstracción implícito en la concepción del dolor es quizás una de las razones principales que acentúa el temor al sufrimiento. Por lo tanto, la sensación de dolor está exenta de cualquier razonamiento; según Eugenio Trías “El dolor es, precisamente, esa experiencia radical y estructural de algo opaco que resiste y que no puede ser concebido, apropiado ni dominado: algo que reta y amenaza con aplastar al pensar-decir, al logos, que en esta tesitura comprende su raíz estructuralmente escindida y desgarrada, o trágica”¹⁰⁵.

A pesar de esta dificultad en la apropiación real y simbólica del dolor, contra esta falta de razón ante el dolor, la conexión indisoluble entre sufrimiento y el tatuaje es tan concluyente que transfiere el dolor al mundo real y tangible.

¹⁰² Goldstein, Bruce E., [1988], (1992), *Sensación y Percepción*, Madrid: Debate, p. 101

¹⁰³ *Ibidem*, p. 102

¹⁰⁴ Scarry, Elaine, (1985), *The Body in Pain: The making and Unmaking of the World*, Nueva York: Oxford University Press, p.161 [en Sennett, Richard, [1994] (1997), op. cit., p. 400]

¹⁰⁵ Trías, Eugenio, (1991), op.cit., p. 415

Susan Benson aporta la siguiente reflexión: “Pain, like the tattoo itself, is something that cannot be appropriated; it is yours alone; it stands outside the system of signification and exchange that threatens the autonomy of the self. And, of course, like the flesh itself, pain is conceived of as really ‘real’; it speaks its own truth (...)”¹⁰⁶.

En la realización de un tatuaje, específicamente cuando se emplea la técnica manual utilizada en Japón o en pueblos indígenas y aborígenes, como señalamos con anterioridad, la resistencia al dolor es el eje de la acción ritual simbolizando ímpetu y coraje; al contrario, la intolerancia al dolor es interpretada como signo de debilidad y cobardía. En conclusión, el dolor exterioriza la verdadera personalidad del sujeto y reconstruye la identidad integral del Yo.

2.5 Tatuaje y fetichismo bajo la percepción occidental

El vínculo que se establece entre sexo, tatuaje y fetiche resulta sumamente interesante en una investigación de las presentes características. Comenzaremos por introducir el término “fetiche” según la etimología reseñada por Juan Carlos Pérez Gauli, quien plantea que fetiche “es un objeto decadente; la palabra viene del portugués *feitico*, “artificial”, contracción de la palabra latina *facticius*, hecho por el arte. Aquello que está hecho es contrario a lo elaborado por la naturaleza. El fetiche puede desempeñar funciones de objeto mágico y simbólico”¹⁰⁷.

Por otra parte, Sigmund Freud en *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad* [1905] desarrolla el concepto de fetichismo de la siguiente manera: “El fetichismo es la proyección sobre un objeto del deseo sexual. El fetiche es

¹⁰⁶ “El dolor, como el propio tatuaje, es algo que no puede ser apropiado; es tuyo; se sitúa fuera del sistema de significación e intercambio que amenaza la autonomía del yo. Y, por supuesto, como la propia carne, el dolor es concebido realmente como ‘real’; habla su propia verdad (...)”, Benson, Susan, “Inscriptions of the Self: Reflections on Tattooing and Piercing in Contemporary Euro-America” [en Caplan, Jane (ed.), (2000), *Written on the body, the tattoo in European and American History*, London: Reaktion Books Ltd, p. 251]

¹⁰⁷ Pérez Gauli, Juan Carlos, (2000), *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, Madrid: Ediciones Cátedra [Cuadernos Arte Cátedra, Antonio Bonet Correa (dir.)], p.268

un objeto no-genital usado como una parte del acto sexual sin la cual la gratificación sexual no puede ser obtenida”¹⁰⁸.

Si tenemos en cuenta los preceptos de Freud el fetichismo es esencialmente masculino, pues el niño al no poder asumir la falta de pene en su madre reemplaza esta ausencia con un objeto: el fetiche¹⁰⁹, bajo esta visión, el fetichismo femenino básicamente no existe, como es de suponer, esta concepción de corte netamente misógina ha sido extensamente rebatida. La castración física se sublima en el símbolo, los estudios de Jacques Lacan apuntan lo siguiente: “La castración es un drama simbólico, donde el fetiche que significa el pene es siempre sustituto, ya sea través de la metáfora o de la metonimia”¹¹⁰.

En otro orden del discurso, Severo Sarduy¹¹¹ en sus ensayos establece una sugestiva unión entre tatuaje y fetiche, despliega la idea del fragmento tatuado como la zona erecta que se contrapone al resto del cuerpo, como un signo que remite a otro: el falo¹¹². En este sentido, dice: “Con el dolor o con la tinta se delimita una parte del cuerpo y, a fuerza de ‘trabajo’, se la separa de la imagen del cuerpo como totalidad”¹¹³.

Si bien el tatuaje como fetiche conformaba un proyecto corporal androcéntrico del espacio social y cultural, el actual concepto de fetichismo más plural y desplazado hacia los cambios políticos y sociales en torno al feminismo y los estudio de género vacía de contenido los tradicionales parámetros binarios masculino/femenino.

¹⁰⁸ Freud, Sigmund (1905), *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad* [en Pérez Gauli, Juan Carlos, (2000), *Ibidem*, p.268]

¹⁰⁹ Pérez Gauli, Juan Carlos (2000), op. cit., p.270

¹¹⁰ *Ibidem*, p.276

¹¹¹ Sarduy, Severo, (1987), *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, p.87

¹¹² “El psicoanálisis en su nacimiento manifiesta una concepción masculina sobre las relaciones sexuales. Fruto de esta concepción, el fetiche es definido como la sustitución del falo por un objeto. Lacan plantea el falo (desprovisto de su referente anatómico) como la proyección del deseo, y a partir de los postulados lacanianos algunas teorías recientes han extendido el concepto de fetichismo a la mujer. De este modo, no sólo aparece una imagen fetichista cuando un objeto asume el papel del pene, sino del falo (en términos lacanianos), esto es, cuando un objeto asume la representación del deseo”, Pérez Gauli, Juan Carlos (2000), op. cit., p.268

¹¹³ Sarduy, Severo, (1987), op. cit., p.87

Por otra parte, además del lazo inseparable entre seducción y tatuaje-fetiche, también el erotismo se pone de manifiesto en el proceso mismo de tatuar; nos referimos al tipo de química que se establece entre el/la tatuador/a y el tatuado/a, pues el acto de marcar el cuerpo en sí mismo es un acontecimiento erótico. En la realización de un tatuaje intervienen innumerables aspectos, pero el mecanismo más destacado del rito contemporáneo, tanto manual o mecánico, que se pone en funcionamiento es el intercambio de energías entre el/la tatuador/a y el sujeto tatuado, es decir, entre quien “marca y posee simbólicamente” la piel y quien decide entregarse al ritual. Muchas personas afirman que con posterioridad al acto de tatuarse se crea una relación especial con el/la profesional que los ha “marcado”, siendo habitual que los próximos tatuajes sean ejecutados por el mismo/a tatuador/a. Antiguamente y aún hoy se mantiene en el imaginario colectivo de personas afines al mundo del tatuaje de que la zona tatuada deja de pertenecer simbólicamente al propio cuerpo, el cual durante el proceso es vulnerado y penetrado por las agujas. De este modo, como si habláramos de un sacrificio, el fragmento de piel es cedido simbólicamente al tatuador/a. Como señala David Le Breton¹¹⁴, las marcas corporales traen a escena la desnudez, pues el acto de marcar se traduce, a veces, como un contacto sexual sublimado.

Como ejemplo del erotismo suscitado en el trato profesional/cliente podemos citar un fragmento de la película *Irezumi. La mujer tatuada*, dirigida por Yiochi Takabashi en 1983, donde el tatuador *Kyogoro* queda extasiado ante la piel blanca y pura de *Akane*, una tersa superficie que simboliza para él “la piel de la nieve”. Debido a este sentimiento, el tatuador se siente un pecador al insertar las agujas y traspasar esa piel tan virginal. Según la psicóloga Silvia Reinfeld¹¹⁵ los punzones adquieren un notorio simbolismo fálico y el acto de tatuar equivale al acto sexual. Además, en la película de Yiochi Takabashi, la protagonista, una vez que ha finalizado las sesiones de tatuaje, no puede continuar con su vida sentimental anterior y abandona a su pareja.

¹¹⁴ Le Breton, David, (2002), *Signes d' identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*, París: Éditions Métailié, p.188

¹¹⁵ Reinfeld, Silvia, (2004) op. cit., p.102

El fetiche es un objeto de deseo, Juan Carlos Gauli señala a este respecto: “No sólo su posesión, sino su uso ritual es esencial. En todo acto fetichista, la fantasía sexual desempeña un valor esencial, puesto que es a partir de esta fantasía cuando se construye el fetiche”¹¹⁶.

De alguna manera, como apunta Lacan¹¹⁷, esta fantasía fetichista en cuanto al tatuaje occidental se construye cuando el dolor de la marca transmuta en placer mediante la mirada del Otro, quien se apropia visual y eróticamente de la imagen. En cierta medida, el tatuaje se instaura como enlace entre las relaciones personales del sujeto y, por ende, el dibujo obtiene una gran sensualidad. En este sentido, David Le Breton¹¹⁸ afirma que tanto el tatuaje como el *piercing* se transforman en espejo de quien contempla las marcas; de modo que, según el análisis de este antropólogo, las imágenes construyen una “estética de la presencia”, debido a que la piel adquiere simbólicamente el estatus de pantalla y reclama continuamente espectadores/as.

En las sociedades occidentales contemporáneas, este sentido erótico del tatuaje será un dispositivo clave para los circuitos de la moda y la publicidad, conformando un engranaje más del sistema fetichista de consumo.

¹¹⁶ Pérez Gauli, Juan Carlos (2000), op. cit., p.269

¹¹⁷ Lacan, Jacques, (1986), *Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires: Ediciones Paidós, p.241[citado en Salamone, Luis Darío, “El tatuaje una mirada encarnada”, *La Prensa*, Suplemento Profesional, Buenos Aires, 6 de Diciembre de 1994,p.14]

¹¹⁸ Le Breton, David, (2002), op. cit., p.131

“Abrió la mano. En la mano se veía una rosa recién cortada,
con unas gotas de agua cristalina entre los suaves pétalos rojizos.
Extendí la mano para tocarla, pero era sólo una ilustración”.

El hombre ilustrado¹¹⁹.

2.6 LA SEDUCCIÓN: ritos, sociedad y moda

En correspondencia con el punto anterior, durante el tránsito ritual y después se activan diversas formas de seducción, pues como acertadamente afirma Jean Baudrillard: “La ley de la seducción es, ante todo, la de un intercambio ritual ininterrumpido”¹²⁰, este autor opina que el cuerpo es el primer engranaje en ese proceso ritual de la seducción y afirma que no es del orden de lo real y que su estrategia es la de la ilusión. Una táctica que le proporciona características mágicas tan presentes en el rito.

La seducción, por ende, tanto quien seduce como quien es seducido/a, forman parte de las diferentes mitologías. Desde el mito cristiano de Adán y Eva, la víbora se presenta como un elemento que seduce y “envenena”; en ese juego de seducción el hombre y la mujer son seducidos y, por ello, expulsados del paraíso. Con respecto a esa “expulsión” Mircea Eliade¹²¹ señala que muchos pueblos indígenas creían haber perdido un paraíso original y, en cierta medida, de forma similar a lo acontecido en la mitología cristiana, ellos se consideraban en “estado de caída” con respecto a una situación primigenia increíblemente feliz. En cuanto al envenenamiento social en el proceso de seducción, Lévi-Strauss plantea lo siguiente: “El uso del veneno aparecerá como un acto cultural, directamente engendrado por una propiedad natural (...)

¹¹⁹ Bradbury, Ray, [1955] (1993), *El hombre ilustrado*, Buenos Aires: Minotauro

¹²⁰ Baudrillard, Jean, (1994), *De la seducción*, Madrid: Cátedra, p.28

¹²¹ Eliade, Mircea, (1961), op. cit., p.41

Este ser natural que se manifiesta sin mediador en el proceso de la cultura, pero para alterar su curso, ofrece la imagen misma del seductor”¹²². De este modo, la persona seductora se plantea como alguien que subvierte el rumbo del mundo, como un/a envenenador/a del orden social.

No cabe duda que la seducción como estrategia es utilizada en el rito para atraer a una persona, ya sea por medio de la mirada, del cuerpo o la imagen, con el fin de conseguir su distracción. Jean Baudrillard señala: “Ser seducido es ser desviado de su verdad. Seducir es apartar al otro de su verdad”¹²³.

La idea de seducción aparece tanto en las pinturas corporales y tatuajes de culturas extinguidas como actuales de África, América, Oceanía y Asia. Uno de los objetivos durante el transcurso de algunos rituales indígenas es seducir a los dioses o espíritus con el fin de vencerlos, pues siempre en la mitología el seducido/a sucumbe y muere en manos del/la seductor/a. En determinados ritos de iniciación indígenas, el chaman o el brujo –en algunos grupos llamado “el mago”– es el mediador, el que tiene la misión de trasladar los conocimientos míticos a los/as iniciados/as y si pensamos la seducción como un desvío en la vida de los/as jóvenes, su misión es la de atraerlos/as y desviarlos/as del estado púber, marcándole el rumbo hacia el mundo adulto.

En la actualidad y centrándonos específicamente en el aspecto seductor del tatuaje, estamos de acuerdo con Luis Darío Salamone cuando expone la siguiente reflexión: “Encontramos en la práctica del tatuaje un punto en común: se trata de una imagen encarnada, hecha ella carne, y que sirve de carnada a la mirada del otro”¹²⁴.

No obstante, la multiplicidad de características simbólicas del tatuaje puede ser analizada desde otras disciplinas que aportan elementos complementarios para una mejor interpretación. En este sentido, Silvia Reisfeld enumera una serie de aspectos del tatuaje a partir de un riguroso estudio psicoanalítico. Reisfeld plantea que el tatuaje en el mundo contemporáneo constituye una forma de determinismo de la mirada y subraya que “Es el sujeto

¹²² Lévi-Strauss, Claude, (1968), op. cit., p.273

¹²³ Baudrillard, Jean, (1994), op.cit., p.79

¹²⁴ Salamone, Luis Darío, “El tatuaje una mirada encarnada”, op. cit., p.14

quien busca exponerse a la mirada del otro para ser descubierto”¹²⁵. Por otra parte, respecto a la experiencia subjetiva de llevar un tatuaje, la autora explica que “la mirada contempla el interjuego de tres movimientos: la posibilidad de mirar(se) el propio tatuaje (placer de autocontemplación), ser mirado (placer de exhibirse) o mirar otros tatuajes (placer de ver). Aún cuando forman parte de una misma dinámica –el componente erótico subyace a los tres–, cada uno de ellos revestirá distintas significaciones”¹²⁶.

Por todo ello, según las apreciaciones vertidas, podemos concluir que desde el punto de vista psicológico, el tatuaje forma parte de la constitución del Yo.

Esta conexión entre seducción, tatuaje e identidad va a entrar en juego en el contexto occidental contemporáneo, tan condicionado y estructurado por los discursos de la moda. Por consiguiente, la vinculación entre seducción y ritual experimenta una transformación, pues como bien afirma Gilles Lipovetsky, la seducción se ha desprendido del orden inmemorial del ritual para formar parte del mundo moderno¹²⁷. Paradójicamente, lo efímero de la moda va a ser determinante en la proyección definitiva de prácticas como el tatuaje, la pintura corporal y el *piercing* en el ámbito contemporáneo de las sociedades occidentales.

2.6.1. Seducción y animalidad

En diversos ritos, el sujeto adquiriría y aún sigue asumiendo la apariencia del animal que desea cazar, de esta forma, el ser humano invoca mágicamente a la presa. Es decir, que su propia morfología, los atuendos y las danzas que ejecuta afianzan la eficacia del ritual¹²⁸.

Precisamente, en los rituales donde interviene la representación animal, para acentuar aún más el juego de seducción, la pintura corporal va

¹²⁵ Reisfeld, Silvia, (2004), op. cit., p.62

¹²⁶ *Ibidem*, p.62

¹²⁷ Lipovetsky, Gilles, [fr.1987] (1990), *El imperio de lo efímero - La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona: Anagrama, p.73

¹²⁸ Baudrillard, Jean, (1994), op. cit., p.87

acompañada de tocados y texturas logradas a partir del agregado de piedras o plumas que embellecen el cuerpo.

Jean Baudrillard¹²⁹ establece una importante asociación entre seducción y animalidad al manifestar que en los animales la seducción adquiere la forma más pura. Generalmente es el macho el que seduce a la hembra, como por ejemplo el cortejo que realizan las aves del paraíso o el pavo real cuando despliegan su plumaje. Algo parecido a este despliegue es el que realizan los guerreros *Huli*, habitantes de la región de Tari, en Papúa Nueva Guinea, cuyos tocados son un derroche de color y belleza. Los *Huli* utilizan las plumas como signo de poder y habilidad cazadora, pintándose con los mismos colores –rojo, amarillo, blanco y azul– de las aves del Paraíso, con las cuales se sienten mágicamente unidos, por ello, en sus danzas representan los movimientos que estos animales realizan al aparearse.



Guerrero Huli – Nueva Guinea

Fuente: Saura Ramos, Pedro A., "Papúa y Nueva Guinea. Los ritos del color", *National Geographic* (2003)

Los guerreros *Huli* utilizan la belleza de los pájaros del Paraíso machos para simbolizar la dominación sobre las mujeres; de este modo, ellos toman

¹²⁹ *Ibidem*, p.86

prestados elementos de dichas aves, los cuales al ser transferidos a la cultura *Huli* manifiestan la superioridad de los varones. Así, los hombres *Huli* interiorizan el poder y la belleza de las aves; al tiempo que invocan la peligrosidad de las mujeres. Por otra parte, sabemos que evitan tener contacto con ellas durante la menstruación y que no comparten nunca la misma casa, además de que las relaciones sexuales tienen lugar en los bosques, lo que implica un alto grado de jerarquía de género y discriminación del grupo femenino.

Los *Huli* son conocidos como los hombres cabellera, debido a los tocados de pelo humano que usan, denominados *manda*. Los niños son separados de sus madres y trasladados a vivir con sus padres para recibir una educación como guerreros y hombres. A los 16 años son aislados en una cabaña en el bosque por 18 meses, durante este período uno de los varones mayores del grupo les revela los secretos de la vida. Cada mes se les corta el cabello y al final del aislamiento se les permite ponerse el tocado fabricado con su propia cabellera, lo cual significa que ha concluido la iniciación pasando a ser un integrante más de los hombres adultos. Podemos constatar a través de las investigaciones de Pedro Saura que, en ocasión de las ceremonias rituales, el tocado *manda* se adorna con flores siemprevivas y plumas¹³⁰.

La seducción de las pinturas corporales y ornamentos, tanto de los *Huli* como de otros grupos étnicos de Papúa Nueva Guinea que describiremos más adelante, es de una gran magnitud; cada etnia impone su poderío guerrero a través del color y los tocados; la cantidad de plumas, conchas marinas, cabello humano, etc. produce un efecto de camuflaje increíble y el cuerpo se fusiona con la naturaleza.

2.6.2. Ritualidad y sociabilidad

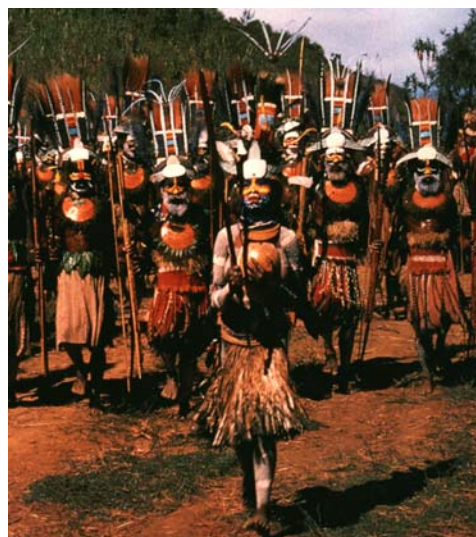
A continuación reseñaremos las transformaciones que experimentan los rituales en las sociedades occidentales contemporáneas, en las cuales interviene el cuerpo, la pintura corporal y el tatuaje como elementos básicos de

¹³⁰ Saura, Pedro, "Papúa y Nueva Guinea. Los ritos del color", *National Geographic*, Edición Especial, España, 2003, p.97

las ceremonias y, en alguna medida, cómo esa ritualidad deviene en sociabilidad, una acción que debilita la potencia simbólica inicial de los ritos. Asimismo, analizaremos cómo en algunas regiones dichas ceremonias se mimetizan con las fiestas populares, en un intento por sobrevivir a la aculturación.

Si consideramos que el cuerpo es al mismo tiempo rito y construcción social, como bien dice David Le Breton, “las sociedades pueden elegir entre colocarlo a la sombra o a la luz de la sociabilidad”¹³¹.

Jean Baudrillard define las incompatibilidades entre ritualidad y sociabilidad como sigue: “La ritualidad es un sistema mucho más vasto, que engloba a los vivos y a los muertos, y a los animales, que ni siquiera excluye a la “naturaleza” cuyos procesos periódicos, recurrencias y catástrofes, hacen las veces espontáneamente de signos rituales. En contraste, la sociabilidad se muestra muy pobre, sólo consigue crear solidaridad de una manera: bajo el signo de la ley”¹³². Un ejemplo de dicho traslado de la ritualidad hacia la sociabilidad lo proporcionan las ceremonias rituales, danzas y guerras intertribales de las etnias Papúas de Nueva Guinea (*Mendi, Huli, Melpa, Minj*), que fueron “socializadas” por el gobierno en el espectáculo de *Mount Hagen*, donde el intercambio simbólico se desarrolla únicamente como un intercambio turístico-social. Sin embargo, Pedro Saura comenta: “El *moga* es la más grande de las fiestas papúas: una fiesta de



Grupo Mendi, ceremonia Mok (Papúa Nueva Guinea, 1968)
Fuente: Gröning, Karl, (1997)

¹³¹ Le Breton, David, [fr.1990] (1995), *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión [Colección Cultura y sociedad, Carlos Altamirano (dir.)], p. 122

¹³² Baudrillard, Jean, (1994), op.cit, p.87

armisticio donde tiene lugar el consiguiente intercambio de regalos entre dos grupos”¹³³.

Otra circunstancia de socialización se produce en la celebración del *Debylyby*, ceremonia de iniciación de los *chamacocos*¹³⁴ de Paraguay, especialmente entre los *tomáraho*, donde los gemelos *poheyuvo* que simbolizaban la oposición mítica entre los clanes *chamacoco* y originariamente se representaban con los colores rojo y negro, en las ceremonias actuales aparecen personificados en color rojo y azul. Precisamente, en Paraguay estos últimos colores son representativos de los partidos políticos Colorado y Liberal respectivamente. Según las investigaciones de Ticio Escobar¹³⁵ los gemelos *poheyuvo* son los custodios ceremoniales de los *wãtern* (los jóvenes iniciados) mientras se ejecutan en el *tóbich* las rigurosas pruebas iniciáticas necesarias para convertirse en varones adultos y, por consiguiente, bajo la visión *chamacoco* en poseedores de la palabra. Por lo tanto, la politización que experimenta en la actualidad la ceremonia ritual de los *chamacoco*, resulta una estrategia hábilmente aprovechada por los partidos políticos locales, ya que sus representantes, simbólicamente convertidos en “protectores y poseedores de la palabra”, al cambiar los colores utilizados en dicha celebración por los colores partidarios, justamente se valen de la importancia simbólica que posee el ritual en la estructura social de este grupo étnico con el único fin de conquistar el voto político de los ciudadanos *chamacoco*.

Las transformaciones en las ceremonias rituales indígenas de Paraguay, como en la mayoría de las culturas, suelen percibirse como positivos dado que permiten camuflar y continuar con la tradición. Este camuflaje se manifiesta, según Ticio Escobar, en las danzas y máscaras de los *chiriguano*s, indígenas

¹³³ Saura, Pedro, (2003), op. cit., p.96

¹³⁴ Los *chamacocos*, pertenecientes a la familia lingüística de los zamucos, se dividen en dos grupos los *ebytosos* y los *tomáraho*. Los *ebytosos* llamados los *ribereños*, debido a la presión religiosa de la secta fundamentalista norteamericana Misión A Nuevas Tribus abandonaron las prácticas rituales en 1958-1959. Los *Tomáraho*, llamados los *selváticos*, las conservaron, pero como resultado de la explotación que sufrieron por las empresas de tanino su población se redujo de 1500 en 1930 a tan sólo 87 personas en 1980; en 1986 fueron trasladados a una reserva, no sabemos exactamente cuantos sobreviven en la actualidad. [datos extraídos de Escobar, Ticio, (1993), op. cit., pp.291-292]

¹³⁵ *Ibidem*, p. 229

pertenecientes a los guaraníes¹³⁶ y establecidos en la región chaqueña del Paraguay, cuya ceremonia *Arete Guasu* continúa practicándose mimetizada con el carnaval, circunstancia que ayuda a rescatarla del olvido a pesar de que los ciclos de la naturaleza sean reemplazados por el calendario católico y el inicio de la cuaresma. No obstante, dichos cambios no pueden leerse en términos positivos, ya que evidencian un alto grado de aculturación.

Otra situación donde el ritual se desvanece en lo social es la vivida desde hace varios años por los pueblos indígenas de la provincia del Chaco en Argentina, especialmente los *toba*, dado que el tatuaje tiende a desaparecer y según Escobar, ello podría estar relacionado con el hecho de que: “Los chaqueños deambulan por campamentos de trabajo y no necesitan más del sello de la diferencia: sus propios rasgos de indio ya le identifican”¹³⁷.

Refiriéndonos a otra región geográfica, en Níger, los pastores *Wodaabe*, nómadas de la región central del río Níger, enlazan en su ritual del cortejo los tres aspectos que estamos analizando: ritualidad, seducción y sociabilidad.



Danza *yaake* de los jóvenes *Wodaabe*
Fuente: El País Semanal (2000)

¹³⁶ “Pueblo amerindio formado por numerosos grupos que hoy viven en zonas de Brasil, Paraguay, Uruguay y Argentina. Los grupos guaraníes comparten una cultura y una lengua común derivada de la rama lingüística tupí. (...) Antes de la conquista española, los guaraníes se encontraban en toda la zona central y meridional de Sudamérica, ya que se extendieron desde los Andes hasta la costa del Atlántico y desde las Guayanas hasta la región del Río de la Plata. (...) Durante la primera mitad del siglo XVI, los españoles llegaron a territorio guaraní en busca de oro y, como oían a los indígenas decir la palabra *guaraní*, que en su idioma significa ‘guerra’, les dieron ese nombre, aunque en realidad se llamaban a sí mismos carios. Más tarde, los jesuitas, que establecieron durante más de dos siglos las llamadas misiones jesuíticas, los convirtieron al cristianismo”. [*Microsoft® Encarta® 2006* [CD]. Microsoft Corporation, 2005]

Debido a que el territorio donde viven sufre grandes sequías, ejecutan la fiesta de *Geerewol* después del período de lluvias¹³⁸. Se trata de una celebración en la que los jóvenes varones eligen pareja, realizando la danza *yaake* en donde por medio de sus muecas faciales –que según la estética occidental afearían el rostro– seducen a su futura compañera. Dado que no existe para las mujeres otra ceremonia de características similares, podemos afirmar que ellas, en el juego de seducción y concreción de la futura pareja, intervienen como elementos pasivos.

Otro ritual que guarda cierta similitud con el anterior es el que realizan los jóvenes varones del pueblo *Surma*, de Etiopía, que celebran la pelea *donga*, generalmente celebrada en el mes de noviembre, durante la época de cosechas. Karl Gröning¹³⁹ explica que para esta ocasión, los integrantes de varias villas se enfrentan en una lucha con palos de no más de dos metros de longitud, lógicamente los vencedores obtienen un gran respeto.



Niña-adolescente Surma (con disco lobular) y jóvenes Surma, ambos pintándose para el *donga*

Fuente: Gröning, Karl, (1997)

Específicamente en esta celebración los jóvenes gracias a la valentía

¹³⁷ *Ibidem*, p.110

¹³⁸ Gröning, Karl, (1997), *op. cit.*, p.125

¹³⁹ Gröning, Karl, (1997), *op. cit.*, p.126

demostrada en el *donga* atraen y seducen a las jóvenes solteras, el cuerpo masculino se cubre de una pintura color blanco calizo y el diseño es delineado con los dedos, el cual representa el origen y linaje de cada joven. La pintura corporal de las niñas-adolescentes ocupa una menor extensión y suele destacar los ojos y los pechos, como hemos visto en otros análisis, elementos esenciales del rito de seducción. A pesar de que intervienen ambos sexos, esta ceremonia prenupcial posee un fuerte carácter masculino, ya que es el joven el que elige a su futura esposa y luego él negociará la dote con el padre de ella.

Por otra parte, en las sociedades occidentales contemporánea, los elementos utilizados en otras culturas dentro del espacio de la ritualidad transforman radicalmente su sentido cuando atraviesan el espacio de la sociabilidad. Esta alteración podemos evidenciarla en casos puntuales, como la perforación de la piel para la colocación de aros o pendientes, un ritual que en otros ámbitos culturales, ya sea que nos refiramos a culturas antiguas o actuales, está unívocamente asociado al sangrado y la purificación, no como sucede en Occidente donde simboliza un evidente marcaje de género¹⁴⁰.

En cuanto a otro tipo de adorno corporal, para algunos pueblos como los *Padaungs*, quienes habitan al norte de la península de Indochina entre Myanmar (ex-Birmania) y Tailandia, el uso de collares –anillos metálicos– está estrictamente condicionado al estatus social o matrimonial de las mujeres (conocidas despectivamente como mujeres “jirafa”) y al mismo tiempo, este tipo de ornato es signo de belleza y prestigio. Ya nos referiremos más adelante al dominio masculino que esta costumbre conlleva¹⁴¹. Evidentemente, este ornamento está acompañado de una significación más profunda y dramática que el simple hecho estético.

En las sociedades occidentales contemporáneas los adornos corporales procedentes de otras culturas, al igual que el tatuaje y la pintura corporal, son transculturalizados en instrumentos estéticos, usados comúnmente como instrumentos de seducción.

¹⁴⁰ Véase Martín Casares, Aurelia, (2006), op. cit., p.41

¹⁴¹ En este mismo capítulo: “Rituales de modificación corporal en culturas no occidentales”

2.6.3. Percepción del tatuaje y la pintura corporal indígena: su transformación social hacia el maquillaje

De la misma forma que sucede con los adornos corporales; tanto el tatuaje como la pintura corporal –hoy denominada mayoritariamente “maquillaje corporal”–, también son traspasados por un esteticismo que amortiza el efecto y le produce otro sentido. Como en todo proceso de transculturación son transferidos a un nuevo espacio cultural, social e histórico.

Situándonos dentro del contexto que impera actualmente en Occidente, podemos afirmar que las sociedades occidentales conforman un sistema cultural y social donde la marca en la piel significa, de alguna manera, lo mismo que una marca de ropa, algo que identifica a cuerpos jóvenes, bellos y perfectos. Como señala Estrella de Diego¹⁴² este tipo de cuerpos se encuentran arraigados en ritos narcisistas.

Dentro de los rituales de embellecimiento, las mujeres del pueblo *caduveo*, que habitaban la región amazónica de Paraguay-Brasil, utilizaban los signos tatuados en el cuerpo como un elemento de erotismo; pero a partir de la evangelización estas marcas permanentes se transformarían en símbolos pintados. Según la mirada occidental, los tatuajes femeninos *caduveo* simulaban una piel cubierta de encajes, una imagen muy sugerente y atractiva para los españoles que colonizaron aquellas tierras.

No cabe duda que los *caduveo* utilizaban la piel como instrumento de seducción, Lévi-Strauss posiblemente no se equivocó cuando expresó: “Sin duda, el efecto erótico de los afeites jamás ha sido tan sistemática y conscientemente explotado”¹⁴³. Por ello, este antropólogo cuando tuvo contacto con este pueblo en 1935 (previamente, el misionero jesuita Sánchez Labrador había vivido con ellos de 1760 a 1770 y un siglo más tarde el antropólogo italiano Boggiani vivió y estudió la cultura de los *caduveo*) llegó a la conclusión de que, debido a la gran reputación que los cuerpos tatuados de las mujeres *caduveo* habían adquirido en ambos márgenes del río Paraguay,

¹⁴² Diego, Estrella de, (1992), *El andrógino sexuado, eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid: Ediciones Visor, p.124

¹⁴³ Lévi-Strauss, Claude, (1970), *Tristes trópicos*, Buenos Aires: EUDEBA, Editorial Universitaria de Buenos Aires, p.178

numerosos mestizos e indígenas de otros grupos se instalaban y casaban con ellas¹⁴⁴. Resulta obvio, a partir de estas reflexiones, que los tatuajes convertían el cuerpo femenino *caduveo* en objeto sexual, pues, según los comentarios de Lévi-Strauss¹⁴⁵, las marcas se realizaban, mayoritariamente, en el cuerpo de las mujeres, ya que en los jóvenes se aplicaban en raras ocasiones y los hombres no adoptaron la costumbre con regularidad. Si bien es cierto que, originariamente, los signos eran símbolos de belleza y prestigio, que representaban un mundo oculto cuya trascendencia era mucho más profunda que el simple hecho de generar una apariencia seductora, implícitamente se convirtieron en un notorio símbolo de dominación masculina.

Nunca la pintura corporal, el tatuaje o los ornamentos se separan de su inserción en la sociedad indígena, por eso Lévi-Strauss cuando estudia la simbología de la pintura *caduveo* decide investigar primero la estructura social del grupo. No obstante, como analiza Aurelia Martín Casares¹⁴⁶, este antropólogo estudia la sociedad *caduveo* desde un punto de vista androcéntrico, es decir, centrándose fundamentalmente en el estudio de los varones y tomando el punto de vista de los mismos por el de la sociedad en su conjunto. De este modo, establece una división social de dicha etnia claramente enfocada en los hombres, así señala que los hombres *caduveo* estaban divididos en tres estamentos sociales: los nobles de nacimiento; los capitanes por méritos guerreros y los plebeyos entre los que se hallaban los cautivos. Según las conclusiones del mencionado antropólogo, dado que estas diferencias amenazaban el equilibrio social de la comunidad, los *caduveo* intentaron resolver simbólicamente esta desigualdad social, es decir, tatuando en la piel diseños asimétricos. Esta asimetría utilizada como recurso simbólico compensaría las diferencias de clase en la sociedad *caduvea*¹⁴⁷.

Por lo tanto, los diseños de los tatuajes eran asimétricos, para los cuales utilizaban imágenes de espirales, eses, cruces, rombos, grecas y volutas, pero

¹⁴⁴ *Ibidem*, p.178

¹⁴⁵ *Ibidem*, p.177

¹⁴⁶ Martín Casares, Aurelia, (2006), *op. cit.*, pp.150-158

¹⁴⁷ Lévi-Strauss, Claude, [en Escobar, Ticio, (1993), *op. cit.*, p.112]

la combinación se realizaba espontáneamente, de tal manera que cada trabajo era original¹⁴⁸.

Nos parece pertinente comentar que los diseños de las mujeres *caduveo* se vieron afectados, como es de suponer, por la colonización española (a tal punto que tan sólo se mantuvo el tatuaje exclusivamente alrededor de la boca), pero es importante subrayar que aunque la combinación de imágenes pertenecientes a ambas culturas se produjo en todo el cuerpo, no se produjo en el rostro. Al respecto de dicha excepción, Ticio Escobar puntualiza: “Si los ingredientes diferentes no pueden ser integrados, se los separa: lo propio es resguardado en el centro y en el fondo, lo ajeno, destinado a primera línea. El rostro es asiento de identidad, el lugar en donde se sella lo propio; allí no hay lugar para volutas entrelazadas ni para caprichos barrocos”¹⁴⁹. El rostro, como veremos más adelante, constituye el lugar de identificación por excelencia, por lo que se trata de una decisión clave en lo que a la identidad cultural del grupo se refiere.



Pintura facial mujer caduveo (Proceso de aculturación)
Fuente: Lévi-Strauss, Claude (1970)

De la información etnográfica aportada por Lévi-Strauss podemos señalar que ya iniciado el proceso de aculturación, únicamente persiste la

¹⁴⁸ Lévi-Strauss, Claude, (1970), op. cit., p.177

¹⁴⁹ Escobar, Ticio, (1993), op. cit., p.112

pintura, este antropólogo describe el método de la siguiente manera: “La cara en 4 partes, seccionada o también dividida al sesgo, es entonces decoraba libremente con arabescos que no reparan en la ubicación de los ojos, la nariz, las mejillas, la frente o el mentón, y se desenvuelven como en un campo continuo”¹⁵⁰. Esta forma de utilizar la pintura corporal en el rostro por parte del pueblo *caduveo*, similar a la empleada por otros grupos indígenas o aborígenes, se diferencia notoriamente del maquillaje facial femenino impuesto por los circuitos de la moda occidental contemporánea, cuya función es destacar formas, contornos y mejorar facciones. De este modo, el maquillaje del rostro en Occidente, específicamente el delineado negro de los ojos, “vuelve la mirada más profunda y más singular”¹⁵¹, según Severo Sarduy¹⁵² este señalamiento cosmético transforma los orificios del rostro en lugares de placer. En este sentido, Jean Baudrillard llega a la siguiente conclusión: “El artificio no aliena al sujeto en su ser, lo altera misteriosamente”¹⁵³.

Resulta innegable señalar que la práctica de la pintura corporal en numerosas etnias se ve afectada por el contacto con las sociedades occidentales. Además del caso *caduveo*, otro ejemplo de influencia occidental en las pinturas corporales indígenas podemos observarlo en los trabajos realizados por otros grupos del Paraguay, como explica Ticio Escobar: “En su nuevo hábitat cercano a Asunción, las mujeres mak’a suelen vincular su propia pintura facial con la utilizada por las mujeres de la sociedad envolvente e incluyen el lápiz labial y otros elementos del maquillaje femenino occidental en una práctica nueva, básicamente estética y festiva, que genera curiosos diseños crecidos a medio camino entre la tradición tribal y la sensibilidad suburbana”¹⁵⁴.

De los argumentos reseñados advertimos que la ritualidad inherente a la pintura corporal indígena experimenta una visible transformación simbólica y su percepción social deriva en una nueva interpretación como maquillaje.

¹⁵⁰ Lévi-Strauss, Claude, (1970), op. cit., p.177

¹⁵¹ Baudelaire, Charles [en Baudrillard, Jean, (1994), op. cit., p.90]

¹⁵² Sarduy, Severo, (1987), op. cit., p.95

¹⁵³ Baudrillard, Jean, (1994), op. cit., p.90

¹⁵⁴ Escobar, Ticio, (1993), op. cit., p. 110

2.6.4. Tatuaje, pintura y maquillaje en el cuerpo: aspectos mágicos, supersticiosos y religiosos

La seducción siempre se manifiesta rodeada de un carácter mágico. La magia se asocia tanto a los rituales de pintura corporal y tatuaje como al rito cotidiano de maquillarse. En la época medieval europea, en numerosas recetas de maquillaje a las palabras cosmética y magia se les atribuía un mismo significado.

En determinadas ocasiones se asoció el maquillaje con el esoterismo, asociación que produjo la prohibición del empleo de cosméticos por parte de las religiones; también el acto de maquillarse se percibía como obsceno y pecaminoso, entendido esto como aquello que subvierte la naturaleza divina. Por lo tanto, cualquier modificación, transformación o incisión realizada en el cuerpo, en cierta medida, aún hoy en día continúa bajo la condenada del cristianismo y de otras formas de religiosidad institucional.

Contrariamente a este carácter negativo, para los egipcios, romanos y griegos, el maquillaje era un instrumento mágico y de seducción e incluso en algunos casos, de prestigio, además los afeites podían ser exhibidos tanto por las mujeres como por los hombres. Principalmente, en el Antiguo Egipto el ritual de maquillarse era un proceso de suma importancia, con una gran variedad de tintes, cosméticos e instrumentos que proporcionaban al maquillaje un avanzado nivel de ejecución.

En cuanto a lo referente a la magia atribuida a la pintura corporal indígena, puntualmente para aquellos grupos que habitaban la zona del Gran Chaco (Argentina, Paraguay, Bolivia y Brasil) esta influencia mágica era trascendental, especialmente en las ceremonias religiosas. Por ejemplo, como comenta el antropólogo Rafael Karsten¹⁵⁵ los *tobas* de Bolivia, durante la danza mágica *nohót dónnaran* se untan totalmente la cara con pintura roja o ennegrecida con carbón. Estas decoraciones faciales tienen diseños específicos, que proporcionan protección espiritual mientras los bailarines

¹⁵⁵ Karsten, Rafael, (1923), *Los indios Tobas del Gran Chaco boliviano*, Jujuy (Argentina): Biblioteca de historia y antropología 1, Universidad Nacional de Jujuy, CEIC (Centro de Estudios Indígenas y Coloniales), p.97

entran en contacto con espíritus malignos en el transcurso de la ceremonia y así, este escudo pictórico beneficia el conjuro.

Otra referencia mágica de la pintura corporal se expresa en el uso habitual en período de guerras, ya que para los pueblos indígenas el color funciona en general como talismán protector.

La magia también está presente en la configuración de todo lo que rodea a la práctica del tatuaje; según señala Jennipher Allen Rosecrans¹⁵⁶, en los primeros escritos modernos, la subcultura que se interesaba por las filosofías y las prácticas de inscripción corporal fue la de los practicantes de las artes ocultas; tintar la piel formaba parte de la acción mágica y su procedimiento era muy bien documentado. Si bien el análisis desarrollado por esta historiadora se encuadra en los inicios del período moderno en Inglaterra, esta fusión de magia y tatuaje era una creencia común a los demás países europeos, pues el tatuaje en otras regiones también estaba asociado a funciones mágicas propiciatorias.

Por otro lado, refiriéndonos a la concepción del tatuaje, ésta siempre ha estado acompañada de consideraciones supersticiosas, como por ejemplo, la idea de que el inicio de la primera guerra mundial en Sarajevo se debió a la circunstancia de que la bala que asesinó al archiduque Francisco Fernando había penetrado en su cuerpo justo a través de la cabeza de una serpiente, que él tenía tatuada¹⁵⁷. Esta superstición se basaba en la simbología de la serpiente, cuya imagen en el ámbito del tatuaje significa traición.

Otro aspecto supersticioso del tatuaje reside en su estrecha relación con la cábala, pues, tanto la cantidad de tatuajes que se realizan en el cuerpo como el número de agujas sujetadas a la máquina o al instrumento manual deben ser impares; igualmente, las marcas terapéuticas encontradas en cuerpos momificados y cuya finalidad mágico-medicinal se sigue implementando en la actualidad por diversas culturas, siempre se han basado en una cifra impar de puntos tatuados.

Desde épocas medievales el ritual de tatuarse la piel ha sido interpretado por la religión católica como un hecho satánico, de magia o

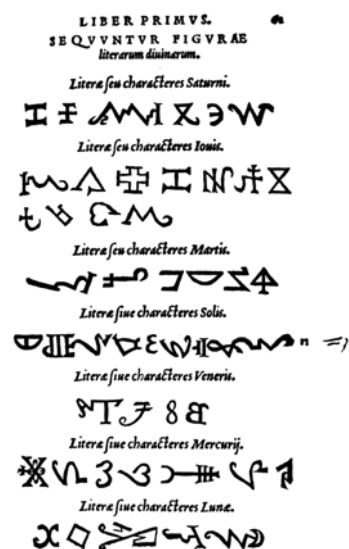
¹⁵⁶ Allen Rosecrans, Jennipher, "Symbolic markings in early modern England", [en Caplan, Jane (ed.), (2000), op. cit., p.50]

¹⁵⁷ Verna, Orlando, "La eterna seducción de los tatuajes", *La Capital*, 2ª sección, Rosario (Argentina), 9 de Julio de 1995, p.16

brujería; en consecuencia, la marca en el cuerpo se solía percibir como un símbolo blasfemo y supersticioso. En los siglos XVI y XVII la iglesia católica persiguió cualquier tipo de acto mágico, Jennipher Allen Rosecrans realiza el siguiente comentario: “The Catholic Church forbade the magical arts because they placed the power to manipulate the divine in the hands of ordinary men. The Protestant Church assailed magic, with its relics and icons, as a form of popery”¹⁵⁸. Sin embargo, la autora explica que, mientras el catolicismo y el protestantismo absorbían el control de la iglesia en Inglaterra, en la sociedad de la época renació el interés por la magia popular medieval. En el mismo período, esta prohibición de las artes ocultas se produjo también en otros países de Europa, donde el poder de la Iglesia católica pretendía imponerse como incuestionable; de hecho, la Inquisición combatió las prácticas de magia, que eran asociadas a la brujería.

En 1535 Henricus Cornelius Agrippa Von Nettesheim publicó *Three Books of Occult Philosophy*, donde proponía tres tipos de magia: 1) la terrestre, 2) la celestial y 3) la angelical o intelectual. Para Agrippa, la primera era la recopilación y codificación de la filosofía neoplatónica, cuya aplicación se basaba en las cosas terrenales; en la segunda se utilizarían los símbolos o caracteres y la tercera difiere de las anteriores, porque no conjura su poder para acciones terrestres, sino para provocar un cambio en ambos mundos: el terrestre y el celestial. Más tarde, Agrippa publicó *Filosofía oculta o ceremonias mágicas: el cuarto libro*;

con respecto a su contenido J. A. Rosecrans comenta: “In this book, the basic corporal recipes of Agrippa’s terrestrial and natural celestial magic, where



Caracteres divinos de los planetas
(Agrippa Von Nettesheim, Henricus
Cornelius, *Three Books of Occult
Philosophy*, 1535)
Fuente: Caplan, Jane (ed.), (2000)

¹⁵⁸“La iglesia católica prohibió las artes mágicas porque ellas situaron el poder de manipular lo divino en manos de los hombres comunes. La iglesia protestante atacó la magia, con sus reliquias e íconos, como una forma de papismo”, Allen Rosecrans, Jennipher, *Ibidem*, p.52

correspondent virtues were absorbed through the flesh, were applied to the occult aims of angel magic”¹⁵⁹. De este modo, la marca corporal adquiría poderes mágicos especiales, pues la magia ángel ejercía su influencia en cambios trascendentales, en consecuencia, la piel se convertía en una de las superficies preferidas para grabar dictámenes astrológicos. Aunque, en algunos casos, los productos y soportes utilizados podían ser otros, por ejemplo, como señala Rosencrans: “Ink and paint were not the only media used to inscribe astrological characters on the flesh, on holy linens, or on parchment. Many ceremonies (...) relied on holy oils, blood or perfumes for these purposes”¹⁶⁰.

Así como en los siglos XVI y XVII la Iglesia Católica condenó cualquier tipo de práctica de magia o brujería, prohibición que había provocado, como comentamos anteriormente, un interés por parte de la población europea en la ejecución de ritos relacionados con las ciencias ocultas; del mismo modo, en los siglos XVIII y XIX, mientras en el seno de las comunidades amerindias el control social y la evangelización por parte de los colonizadores era cada vez más innegable, secretamente se conservaron prácticas rituales de orden mágico y/o chamánico. Por ejemplo, como hemos comentado, la presencia de la magia y la superstición podemos apreciarla en la ejecución de numerosos tatuajes mágicos-propiciatorios, que estaban estrechamente ligados al éxito en la cacería, la agricultura o la fertilidad. En la actualidad, estas facultades mágicas y supersticiosas atribuidas a la marca corporal permanecen en la simbología indígena y aborígen.

En algunos grupos árabes, según Henry Field¹⁶¹, también es común el tatuaje con cualidades mágicas; por ejemplo, para facilitar la concepción, las mujeres se tatúan un punto en el abdomen debajo del ombligo y otro en la espalda a la misma altura; para una mayor eficacia, el tatuaje debe realizarse el segundo o tercer día de la menstruación. Además, el tatuaje de tres puntos en

¹⁵⁹ “En este libro, la básica receta corporal de la magia terrestre y celestial de Agrippa, donde las virtudes correspondientes eran absorbidas a través de la carne, fueron aplicadas a los objetivos ocultos de la magia ángel”. Allen Rosecrans, Jennipher, *Ibidem*, p.54

¹⁶⁰ “Tinta y pintura no eran los únicos medios usados para inscribir caracteres astrológicos sobre la carne, sobre telas sagradas, o sobre pergaminos. Muchas ceremonias (...) dependían de óleos santos, sangre o perfumes para estos propósitos”. Allen Rosecrans, Jennipher, *Ibidem*, p.54-55

¹⁶¹ Field, Henry, (1958), *Body marking in South western Asia*, Cambridge, Massachusetts (U.S.A.): The Peabody Museum, pp.79-80

la palma de la mano derecha atrae el amor; por el contrario, en la palma izquierda aleja a cualquier pretendiente. El autor citado enuncia varios aspectos que hay que tener presentes para la ejecución del tatuaje, a los efectos de que la función mágica o terapéutica de la marca corporal sea más eficaz, a saber: en primer lugar, la elección del día de la semana para efectuar la operación; segundo, el momento del día, es decir, si el tatuaje se confecciona al mediodía o por la noche y, por último, la estación del año¹⁶².

Otro análisis que consideramos pertinente desarrollar es la transformación histórica que experimenta la práctica del tatuaje por motivos religiosos; como hemos comentado con anterioridad, las distintas formas de marcaje corporal han sido proscritas sistemáticamente por la religión católica.

Esta proscripción por parte de los antiguos hebreos se encuentra claramente detallada en el Levítico 19:28, “No haréis incisiones en vuestra carne por un muerto, no os haréis tatuajes”¹⁶³. Según la psicóloga Silvia Reisfeld, este verso ha merecido distintas interpretaciones y propone la siguiente explicación: “Algunos consideran que se refiere específicamente a la prohibición de llevar a cabo ritos de duelo asociados al paganismo. Otros entienden que el tatuaje no habría sido prohibido de no ser ésta una costumbre ampliamente practicada por los judíos, lo cual es muy probable”¹⁶⁴.

Por otra parte, Mark Gustafson¹⁶⁵ refiere que la práctica del tatuaje es vedada en el vigésimo séptimo derecho canónico de Basilea, de la mitad del siglo IV; esta decisión se sustentaba en la creencia de que el proceso de tatuar la piel era un acto pagano, en consecuencia, el cuerpo tatuado se declaró como propio de los seguidores de Satán. Sin embargo, a pesar de esta consideración, los cristianos utilizaban usualmente el tatuaje como marca de identificación; como veremos más adelante, la cruz fue empleada por los hombres que participaron en las cruzadas y la imagen del santuario de

¹⁶² *Ibidem*, p.79-83

¹⁶³ *Nueva Biblia de Jerusalén*, (1998), Bilbao: Ed. Desclée de Brouwer [en Reisfeld, Silvia, (2004), op. cit., p.23]

¹⁶⁴ *Ibidem*, p.23

¹⁶⁵ Consúltese: Gustafson, Mark, “The tattoo in the later Roman Empire and beyond”, en Caplan, Jane (ed.), (2000), op. cit., pp17-31

Jerusalén era un tatuaje comúnmente portado por los peregrinos; ésta última marca fue muy frecuente en Europa en los siglos XV, XVI y XVII¹⁶⁶.

Ya en la Antigua Roma, a pesar de la prohibición que en el siglo IV se había impuesto a la práctica del tatuaje, como comenta Silvia Reisfeld, “Cuando Constantino declaró al cristianismo religión oficial del Imperio Romano en el 325 d.C., decretó que sólo quien fuera condenado a pelear como gladiador o a trabajar en las minas debía ser tatuado en las piernas o en las manos pero no en la cara, dado que eso suponía mancillar una creación hecha a imagen de la belleza divina”¹⁶⁷. Como podemos observar, el rostro marca el límite de permisividad; más adelante iremos viendo que en la historia y evolución social del tatuaje, el rostro tatuado ha sido percibido como signo de perversión y blasfemia. Por consiguiente, es lógico suponer porqué el tatuaje facial se practicaba en la Antigua Grecia y Roma exclusivamente para marcar a los esclavos y criminales como castigo por sus delitos¹⁶⁸.

Con posterioridad a las disposiciones en relación al tatuaje del emperador Constantino, durante el Concilio Católico en Roma, según señala Orlando Verna: “El Papa Adriano I decretando la inviolabilidad del cuerpo humano, prohibió en el año 787 (d.C.) la ilustración corpórea”¹⁶⁹.

Esta idea de no vulnerabilidad del cuerpo propuesta por la Iglesia Católica acompaña el transcurso de las subsiguientes épocas históricas en Occidente. Por ejemplo, durante el proceso de evangelización de los indígenas en América, España prohibió toda práctica del tatuaje y con dicha prohibición consiguió al mismo tiempo modificar la religión indígena y la vida simbólica de cada pueblo. Esta doble metamorfosis fue posible dado que en la cotidianeidad de los grupos indígenas el mundo simbólico estructuraba, en gran medida, el mundo real y el tatuaje aparecía tanto en los objetos como en los cuerpos; en definitiva, la marca corporal constituía una forma propia de escritura, signos que únicamente cada comunidad podía descifrar. Con el avance de la evangelización, poco a poco, las imágenes se fueron eliminando del cuerpo para quedar impresas exclusivamente en los objetos como testimonios

¹⁶⁶ Véase en este mismo capítulo: “La marca corporal como instrumento de identificación”

¹⁶⁷ Reisfeld, Silvia, (2004), op. cit., p.22

¹⁶⁸ Véase en este mismo capítulo: “Estigmas y exclusión social”

¹⁶⁹ Verna, Orlando, “La eterna seducción de los tatuajes”, op. cit., p.16

etnográficos. Por ejemplo, los cuerpos bellos y cubiertos de signos y arabescos de las mujeres *caduveo* se fueron vaciando de diseños, hasta el límite de conservar pequeños tatuajes alrededor de la boca; posiblemente, como un talismán protector, como un sello simbólico que impide develar los secretos de su cultura¹⁷⁰.

En relación a la prohibición del tatuaje en los pueblos musulmanes, Clare Anderson proporciona el siguiente comentario: “Koranic law reflects the idea that the marked body cannot be exposed before the sacred. Purely decorative tattooing is therefore taboo amongst Muslims”¹⁷¹. No obstante, como puntualiza David Le Breton¹⁷², la prohibición respecto al tatuaje en las culturas musulmanas adquiere una cierta ambigüedad; ya que con anterioridad al Islam, el uso del tatuaje era tradicional y una vez impuesto el Corán algunos pueblos, como los Bereberes y los Beduinos¹⁷³, no tenían intención de suprimir el atractivo personal que los diseños en la piel les proporcionaban.

Desde un punto de vista simbólico, en innumerables ocasiones se ha considerado al tatuaje como una forma de religión en sí misma y a la iniciación mediante la marca corporal como la concreción de algún tipo de sacramento. En 1994, Amy Krakow desarrolla una investigación sobre el tatuaje y en el transcurso de la misma decide tatuarse; la psicóloga Silvia Reinfeld efectúa el siguiente comentario teniendo en cuenta las consideraciones personales de Amy Krakow detalladas en su trabajo: “Para ella, la tinta es más espesa que el agua, con lo que posiblemente quiera significar que la tinta –el tatuaje– otorga una identificación y una identidad que perduran y protegen. No deja de ser

¹⁷⁰ Véase en este mismo capítulo: “Percepción del tatuaje y la pintura corporal indígena: su transformación social hacia el maquillaje”

¹⁷¹ “La ley coránica refleja la idea de que el cuerpo marcado no puede exponerse delante de lo sagrado. El tatuaje puramente decorativo es, por lo tanto, tabú entre los musulmanes”, Anderson, Clare, “Godna: Inscribing Indian convicts in the nineteenth century”, [en Caplan, Jane (ed.), (2000), op. cit., pp. 103-104]

¹⁷² Le Breton, David, (2002), op. cit., pp.26-27

¹⁷³ Los bereberes constituyen un gran porcentaje de la población de Marruecos, Argelia y en pequeña proporción la de Túnez. Mayoritariamente han adoptado la lengua y cultura de los árabes y por ende, su religión es el islam; pero la práctica religiosa es menos ortodoxa y sus ritos, algunos animistas, provienen de religiones preislámicas y paganas. Los Beduinos son de origen árabe, habitantes nómadas o seminómadas de los desiertos de Oriente Próximo y del Norte de África. [Microsoft ® Encarta ® 2006. [CD] Microsoft Corporation, 2005]

llamativa esta analogía entre la tinta y el agua, que sugiere la idea de un bautismo, del cual renace con una nueva identidad o una nueva religión”¹⁷⁴.

Como hemos podido determinar en este apartado tanto el maquillaje como el tatuaje estuvieron condicionados desde tiempos remotos por componentes mágicos, supersticiosos y religiosos; los cuales, como resumiremos a lo largo de esta investigación son estructurales y esenciales en la evolución social de ambas prácticas. La prohibición del tatuaje, la delimitación inicial del maquillaje corporal a determinados círculos sociales y la relación de ambos rituales con acontecimientos paganos o de brujería evidenciaban, puntualmente, que los heterogéneos sistemas de poder presentían un peligro, desde una mirada social y política, la liberación y autodeterminación corporal de los individuos. Por ello, las autoridades religiosas advertían a la población el riesgo de tal osadía, pues al estar dichas prácticas asociadas a las ciencias ocultas, quien decidiera desobedecer sería condenado al castigo divino.

De esta manera, los poderes sociales, políticos y religiosos decretaban la completa dominación del cuerpo; aunque este dominio, especialmente en lo que respecta al tatuaje, no es una realidad exclusiva de la antigüedad o de la época medieval; prácticamente, las distintas religiones continúan imponiendo los mismos códigos estipulados en aquellos períodos. A pesar de todo, la interpretación que se ha hecho de los textos religiosos, en cuanto a la proscripción o no del tatuaje, no ha sido constante y ha provocado confusión en el seno de las diferentes sociedades acerca de la forma en que dichas prohibiciones deben cumplirse.

Contrariamente a este tabú religioso en sociedades occidentales o musulmanas, en las sociedades indígenas o aborígenes el conocimiento de la técnica del tatuaje era transferido por las divinidades a quienes ejecutaban el proceso ritual, estas mismas deidades también regían la vida de cada comunidad. Para estos grupos étnicos la trabazón simbólica entre magia, superstición, religión y pintura corporal o tatuaje es imprescindible para la consumación del rito. De hecho, igualmente las pinturas corporales

¹⁷⁴ Krakow, Amy, *The Total Tattoo Book*, (1994) [en Reisfeld, Silvia (2004), op. cit., p.85]

representaban el mundo mítico, el cual estaba organizado por los dioses, quienes determinaban los diseños y, en algunas ceremonias, los diseños pintados en el cuerpo personificaban una total transformación del ser humano en icono de la divinidad. Esta mutación ya se planteaba en los rituales ejecutados por culturas precolombinas; por ejemplo, según Karl Gröning¹⁷⁵, los Aztecas consideraban a la pintura corporal como el médium a través del cual los dioses se exhibían a sí mismos.

2.6.5. El rostro pintado: metamorfosis física y emocional

En este apartado analizaremos la significativa transformación física y emocional que experimenta una persona a través del maquillaje corporal, especialmente en lo referente al rostro. Puntualmente, nos interesa reflexionar acerca de los aspectos simbólicos que estructuran el ritual del maquillaje en el teatro oriental, específicamente el utilizado en Japón y los códigos asociados a la construcción de los roles de género.

El maquillaje utilizado en el teatro se asocia con la pintura corporal ritual, ya que recupera su fuerte poder de caracterización. Según Jean Baudrillard¹⁷⁶, el maquillaje puede reflejar, en algunos casos, aspectos psicológicos y ocultos de la persona que lo exhibe. Por ello, la función del maquillaje ritual, del teatral o del cotidiano es, en gran medida, la de “cambiar o alterar el aspecto normal para realizar algo especial, ya sea para actuar en un escenario, participar de una ceremonia ritual o asistir a un acto social”¹⁷⁷.

En las representaciones de la Ópera de Pekín, si bien la dramaturgia se basa, como en el teatro *Kabuki*, en la mitología tradicional, el desarrollo de la obra responde a diferentes disciplinas, ya que confluyen elementos de diversas áreas artísticas, como el teatro, la música, la danza, las técnicas circenses, todas ellas sumadas a un exhaustivo trabajo de maquillaje. Karl Gröning¹⁷⁸ comenta que la Ópera de Pekín se origina en el siglo III a. C., con danzas de

¹⁷⁵ Gröning, Karl, (1997), op. cit., p.27

¹⁷⁶ Baudrillard, Jean, (1994), op. cit., p.36

¹⁷⁷ Fernández Arenas, José (coord.), (1988), *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona: Anthropos Ediciones., p.248

¹⁷⁸ Gröning, Karl, (1997), op. cit., pp.201-203

pantomima asociadas al exorcismo de los demonios, las invocaciones religiosas y la veneración de los ancestros; aunque no fue hasta el siglo VIII que se estableció una escuela de formación para los actores por precepto del emperador T'ang Xuan Zong.

A pesar de las diferencias escénicas, los personajes femeninos, al igual que como analizaremos en el *Kabuki*, son actualmente representados por hombres ¹⁷⁹, quienes deben trasladar el rol de género asignado en la representación a su vida privada. Los estereotipos del ideal de belleza femenina de la sociedad tradicional china (cara estrecha, ojos almendrados) están tan cuidadosamente simbolizados a través del maquillaje que se produce una transformación sorprendente. Esta extrema caracterización, junto al rol femenino que deben asumir los actores en la vida real proporciona al sujeto una nueva identidad social y de género.

En este sentido, es muy interesante la propuesta fílmica que hace el director Chen Kaige, con la película *Adiós a mi concubina*, realizada en 1993; en ella refleja, de una manera bastante ajustada, todos los aspectos que rodean a la representación de una obra de la Ópera de Pekín. El guión argumental, que se desarrolla en el período anterior a la invasión japonesa de 1937, destaca la rigidez de la Academia donde se lleva a cabo la enseñanza de las técnicas escénicas y, también, el *film* exhibe la importancia del cambio de género,



Personaje femenino
Ópera de Pekín



Maquillaje facial femenino
Ópera de Pekín

Fuente: Gröning, Karl (1997)

¹⁷⁹ En la actualidad como en el siglo XIX es impropio que hombres y mujeres aparezcan juntos sobre el escenario. *Ibidem*, p.201

pues el actor que personifica a la concubina, debe negar su sexo biológico y su rol social masculino con el fin de asumir su identidad femenina.

Karl Gröning¹⁸⁰ explica, que la aplicación de los colores en el maquillaje sigue los siguientes códigos simbólicos: 1) rojo: significa fidelidad, honestidad y firmeza, este color se utiliza para representar el dios de la guerra; 2) negro: simboliza una persona impetuosa y que respeta las leyes, por consiguiente, esta tonalidad se emplea para maquillar al actor que personifica al juez; 3) oro: es el símbolo de los seres sobrenaturales, por lo tanto, el rey dragón (lidera el ejército de los dioses contra el reino del mono) y el tigre blanco (en la mitología china simboliza el rey de las bestias) por su jerarquía en el drama se maquillan con este tono. Generalmente, la cara se cubre previamente con una base de aceite o clara de huevo para que brille aún más sobre el escenario; 4) blanco: simboliza brutalidad y depravación; sin embargo, también este color se emplea en la personificación del tigre blanco, el cambio simbólico del maquillaje radicaría en la inclusión del tono dorado alrededor de los ojos como signo sobrenatural 5) azul: representa crueldad; 6) amarillo: significa ironía; 7) verde: es un color utilizado para maquillar a diablos y demonios. Como comentamos al inicio, uno de los fines de la dramaturgia china surgió con el fin de atemorizar a los espíritus malignos, por ello, en aquella época el maquillaje básicamente se



Personajes Tigre blanco y Rey Dragón (Pekín, 1951-52) / Personaje Gral. Guan Yu (Taiwan, 1970)
Fuente: Gröning, Karl (1997)

¹⁸⁰ *Ibidem*, pp.203-205

estructuraba sobre la base del color blanco y negro.

Como señala Gröning¹⁸¹, uno de los métodos en la confección del maquillaje es extremadamente original, el mismo se denomina *hook* y consiste en sostener el pincel apenas rozando la piel; seguidamente, en lugar de mover la mano, el maquillador efectúa unos rápidos movimientos de la cabeza del actor.

Por otra parte, brevemente nos gustaría mencionar el teatro *Kathakali*, que es ejecutado en el estado de Kerala al sur de India, por la espectacularidad del maquillaje y vestuario. Este tipo de teatro, originario del siglo XVII, combina las antiguas danzas tribales a espada y las danzas clásicas indias, ricas en lenguaje corporal y gestual, los personajes de las representaciones teatrales (*kali*) surgen de relatos mitológicos (*katha*), principalmente de dos epopeyas: *Mahabharata* y *Ramayana*. A pesar de tratarse de dramatizaciones seculares, todo el proceso ritual despliega el renacimiento simbólico de la comunidad y, por ende, socialmente alcanza una gran veneración religiosa¹⁸². El maquillaje facial, los adornos, los tocados y el enrojecimiento de los ojos, ocasionado por una semilla colocada bajo el párpado, que absorbe la humedad ocular y aumenta el tamaño de los mismos, le confieren al actor un aspecto extraño y tridimensional, pues el rostro se transforma en objeto, en una auténtica máscara.



Personajes masculinos del Teatro Kathakali
Fuente: Gröning, Karl (1997)

¹⁸¹ *Ibidem*, p.205

¹⁸² *Ibidem*, p.184

También es interesante destacar que en la filosofía hindú, el hombre posee en su personalidad la mezcla de tres tendencias fundamentales: a) *satvik*: puro, b) *rajasic*: agresivo, activo y enojado, c) *tamasic*: aburrido y débil. Estas cualidades estructuran la simbología de los colores empleados en el maquillaje del teatro *kathakali*. La particularidad más elevada del ser humano es la pureza, el personaje que posee esta característica suele emplear maquillaje dorado para los papeles femeninos y verde para los masculinos. El carácter agresivo es representado con tonos rojos y la debilidad en negro¹⁸³. Aunque, los tres tipos de condiciones pueden estar entremezcladas o dar lugar a otras emociones y sentimientos, que también se reflejan en el maquillaje. Otro dato importante en la concepción de estas máscaras pintadas es el empleo de diseños ornamentales contruidos con un papel blanco especial denominado *chutti*, originalmente estaba fabricado de pasta de arroz y piedra caliza. Esta mezcla se modelaba por capas directamente sobre la cara del actor, lo cual demandaba varias horas. Antiguamente, cuando aún no existía luz eléctrica y la iluminación del recinto teatral era a base de lámparas de aceites, este elemento se colocaba alrededor de la barbilla y mejillas de los actores para iluminar sus caras y gestos, tan importantes en la ejecución de este tipo de obras. A pesar de este origen, su uso se incorporó definitivamente como recurso expresivo del maquillaje facial¹⁸⁴.

El nivel en la dramatización gestual es primordial, pues los actores no relatan ningún texto, únicamente interpretan a



Personaje femenino, la cazadora Kattalati
Fuente: Gröning, Karl (1997)

¹⁸³ "Costumes and Make-up in Kathakali", [en línea], disponible en web <<http://www.keralakendram.org>>

¹⁸⁴ *Ibidem*

través de la danza y los gestos la historia, que al mismo tiempo es recitada o cantada¹⁸⁵. Al igual que otras formas dramáticas ejemplificadas en este apartado, los personajes femeninos son representados por actores varones, aunque en la actualidad pueden participar mujeres.

En cuanto a las personificaciones femeninas, en el teatro japonés *Noh* (s. XIV), más clásico y originario de las cortes aristocráticas de Kyoto, y el teatro *kabuki* (s. XVII) inspirado en el drama lírico chino; también eran interpretadas por hombres debido a que las mujeres tenían prohibido participar en la actuación. Paradójicamente, según los comentarios de Karl Gröning¹⁸⁶, hacia el año 1600 el teatro *Kabuki* (su nombre significa, *ka*: canción, *Bu*: danza y *ki*: artística) fue inicialmente caracterizado por mujeres, concretamente por bailarinas y sacerdotisas del Templo *Okuni* (en la ciudad de Kyoto), que junto a sus compañeros religiosos y círculos cortesanos montaban las obras teatrales. Por cuestiones morales, debido al erotismo de las dramatizaciones y el deseo sexual que ello producía en el plantel profesional, el gobierno prohibió la



Teatro Kabuki – *Onnagata*
Fuente: VVAA, [1984] (1985)
Kabuki. Eighteen traditional dramas

¹⁸⁵ Sankaran Namboodiri, M. P., "Kathakali: dance-drama of Kerala", [en línea], disponible en web: <www.indembassyhavana.cu/culture/Danza/Kathakali/Kathakali.htm>

¹⁸⁶ Gröning, Karl, (1997), *op. cit.*, p.216

participación de las mujeres en el teatro tradicional japonés; ellas fueron reemplazadas por niños de 12 a 16 años, pero esta sustitución ocasionó comportamientos pedófilos. Por lo tanto, la prohibición también se extendió a los niños y, a partir de mediados del siglo XVII, los actores varones adultos eran los únicos que podían actuar en el teatro *Kabuki*; una tradición que continúa hasta la actualidad.

La representación de los personajes femeninos por parte de los actores, como explica José Miguel Cortés, dio lugar “a la figura del *Onnagata*, término utilizado como personificación de lo femenino, de manera simbólica, lejos de las contingencias cotidianas de las mujeres. El rol del *Onnagata* tenía como función construir y representar el ideal simbólico del comportamiento de la mujer y la imagen del misterio de la metamorfosis y la androginia. Su apariencia física está claramente codificada (cara blanca, fina y ovalada con una pequeña boca y delgadas cejas), sus gestos y actitudes (forma de vestirse, maquillarse o comportarse) netamente delimitados y codificados”¹⁸⁷.

Esta estricta codificación se traslada a la vida cotidiana del actor que representa al *Onnagata*. Según el investigador del teatro japonés Georges Banu ¹⁸⁸, el *Onnagata* debe vivir como una mujer en su vida normal; comportarse según los códigos patriarcales de la sociedad japonesa, no abandonar las responsabilidades matrimoniales y, primordialmente, olvidar su sexo biológico con la única finalidad de asumir “la ficción de su sexo” y afianzar su identidad femenina.

Como podemos apreciar, en el teatro tradicional japonés la transformación de la persona a través del maquillaje se proyecta fuera del escenario. En este sentido, el cambio psicológico y físico que experimenta el actor excede lo estrictamente artístico y evidencia una estructura social de dominación masculina y sumisión femenina en la organización de la sociedad tradicional de Japón.

Por otro lado, en las obras del teatro tradicional japonés, los argumentos de las representaciones están basados en la mitología japonesa, donde el

¹⁸⁷ Cortés, José Miguel G. [en Catálogo de la exposición: *El rostro velado, Travestismo e identidad en el arte*, Centro Cultural Koldo Mitxelena, Donostia / San Sebastián: Edición Diputación Foral de Guipúzcoa, del 12 de junio al 6 de septiembre de 1997, pp. 32-33]

¹⁸⁸ Banu G., (1996), *L'acteur qui ne revient pas*, París: Gallimard, p.53

héroe es el personaje principal y los demás protagonistas del relato heroico son, mayoritariamente, hombres. Además, los colores, tanto del vestuario como del maquillaje, están estrictamente codificados y marcan también estatus sociales. Por ejemplo, cada *kimono* usado por los actores tienen bordado un dibujo específico, perteneciente al estatus social del héroe que ellos mismos personifican; por ello, el actor debe utilizar ese mismo diseño en su vida privada.



Correspondencia entre héroes de la mitología japonesa y personajes Teatro Kabuki

Fuente: VVAA, [1984], (1985), *Kabuki. Eighteen traditional dramas*

La simbología de los colores está en función del rol, la personalidad y las emociones del personaje, dicha significación se divide de la siguiente manera:

- a) rojo: este tono es utilizado para los personajes fuertes, respetables y jóvenes,
- b) azul y negro: estos colores demuestran debilidad, aunque los suelen utilizar para representar a seres sobrenaturales,
- c) el marrón es utilizado para los personajes grotescos y
- d) blanco: es el color principal para maquillar el rostro de los actores que representan personajes femeninos, simbolizando la pureza y la amabilidad. Por ello, para denotar la suavidad de los rasgos, el maquillaje facial femenino utiliza una base de color blanco sin ningún tipo de líneas, que difiere del maquillaje facial masculino. Esta base también se utiliza para ocultar las arrugas y cualquier otro tipo de marca que posea el rostro del

actor; de esta manera, los personajes de mujeres jóvenes pueden ser representados por actores de mayor edad. Otros dos aspectos importantes del maquillaje facial femenino son, por un lado, el delineado de las cejas, cuyo diseño responde al rol que dramatice el actor y, por otro, el delineado de los labios, cuya forma debe ser pequeña como símbolo de feminidad. Por último, el actor se coloca el *kimono* y se maquilla los brazos y las manos¹⁸⁹.



Proceso maquillaje personaje femenino (onnagata)
Fuente: VVAA, [1984], (1985), *Kabuki. Eighteen traditional dramas*

Además de la caracterización de los héroes y personajes femeninos, existen en el desarrollo de las obras otros tres personajes importantes; éstos son: la araña, el mono y el *clown*. Pero, debido a que nuestro análisis se centra en el maquillaje como elemento de transformación de los roles de género, no profundizaremos en dichas caracterizaciones ni en la dramaturgia específica del teatro tradicional japonés.

Fuera del ámbito teatral y operístico, el maquillaje ocupa un lugar clave en la metamorfosis del rostro de las mujeres que trabajan como *geishas*. Karl Gröning¹⁹⁰ explica que, inicialmente, la cara maquillada de color blanco fue símbolo de belleza en las mujeres aristocráticas de la corte imperial de Kyoto, durante el período *Heian* desde el año 794 al 1185 d.C.; cuando Edo (actual

¹⁸⁹ VVAA, [1984], (1985), *Kabuki. Eighteen traditional dramas*, USA: Chronicle Books

¹⁹⁰ Gröning, Karl, (1997), op. cit., p.210

Tokio) emergió como capital en el siglo XVII el rostro blanco se convirtió en signo distintivo de las mujeres cultas y dedicadas al entretenimiento de los hombres: las *geishas*.

A pesar de que la formación de las *geishas* ha cambiado a lo largo de los siglos, continúa formando parte de la tradición en la sociedad japonesa contemporánea. Las mujeres que deciden ser *geishas* -aunque en algunos casos son obligadas a continuar la tradición familiar- reciben una educación completa, que incluye conocimientos de idiomas, música y todo lo relacionado a la cultura tradicional de Japón. Además, mientras ejercen la profesión, que consiste en entretener fundamentalmente a los hombres japoneses que acuden a las Casas de té -aunque en la actualidad las *geishas* se han convertido en un componente exótico y turístico, casi en extinción-, ellas deben guardar los modales femeninos y el respeto hacia el hombre, representante del patriarcado y de la supremacía masculina.



Geisha
Fuente: Gröning, Karl, (1997)

Esta función de entretenimiento y seducción ejercida por las *geishas*, en el inconsciente colectivo occidental es asociada con la prostitución de lujo, a pesar de que ellas son las primeras en defender su trabajo y la verdadera simbología de este particular arte tradicional. Sin embargo, en algunos casos, las *geishas* han sufrido abusos sexuales, los cuales han sido denunciados en numerosas ocasiones. Está claro que existen evidentes desigualdades de

género en la concepción de este personaje femenino, que guarda cierta similitud con el *onnagata* del teatro *Kabuki*, pues si bien el actor debe transferir la ficción a su vida personal y las *geishas* deben hacer el proceso inverso, la vida real de ambos se construye y adquiere sentido a partir de la escenificación. En definitiva, resulta bastante significativo que estos modelos de mujer del esquema social nipón operen en el espacio público como construcciones ficticias, creadas a partir del deseo y pensamiento masculino. Bajo esta perspectiva, estos estereotipos de mujeres únicamente poseen existencia real mediante el maquillaje y la caracterización.

Dado que no es objetivo de nuestra investigación el complejo mundo de las *geishas*, nos limitaremos a comentar que el maquillaje facial consiste en una base blanca, que según las interpretaciones de Karl Gröning¹⁹¹, desde el punto de vista simbólico transforma el rostro en un escenario, donde el cliente proyecta sus deseos; la boca se delinea más pequeña y de color rojo intenso, del mismo modo que en el *kabuki* simboliza el ideal de belleza femenino japonés; el atuendo se completa con un lujoso kimono y una peluca negra de grandes dimensiones. El rostro blanco de la *geisha* está tan arraigado como símbolo de la sociedad japonesa contemporánea, que el maquillaje actúa como condicionante y nombra a la *geisha* socialmente.



El rostro de la geisha: proyección del deseo

Fuente: Gröning, Karl (1997)

¹⁹¹ *Ibidem*, p.213

En los ejemplos que hemos analizado, podemos observar claramente las características de metamorfosis que posee el maquillaje y las posibilidades que ofrece como instrumento de transformación respecto a las fronteras social y culturalmente establecidas de los roles de género¹⁹².

2.6.6. Del ritual tradicional a la moda occidental

En este punto nos interesa reflexionar acerca de los cambios sociales y simbólicos que, desde comienzos del siglo XX hasta la actualidad, experimenta la técnica del maquillaje como instrumento de embellecimiento y seducción, guiada por las directivas de los circuitos de la moda occidental impuestas en cada época.

Según la antropóloga Lourdes Méndez: “La idealización del cuerpo y del rostro de las mujeres tendrá su correlato en las prácticas de maquillaje vigentes a lo largo de estos siglos. El maquillaje, entendido como una práctica con finalidad estética que habitualmente difunde, sustenta y se nutre de los cánones de belleza dominantes en cada época, sirve también para inscribir corporalmente en lo social la hipotética especificidad de lo femenino”¹⁹³. Este significado social y de los roles de género inherentes al maquillaje se impuso en la sociedad europea a partir del período renacentista; como señala la antropóloga citada: “Quizás uno de los aspectos más interesantes en lo que al uso del maquillaje se refiere es el de constatar cómo, a partir del Renacimiento, éste servirá tanto para mostrar públicamente y acentuar estéticamente la diferencia sexuada entre hombres y mujeres como para plasmar un ideal erótico de atracción sexual entre ambos sexos”¹⁹⁴.

Esta asociación con lo estrictamente femenino que se le ha otorgado al ritual de maquillarse, especialmente en Occidente, va a manifestarse inicialmente en el ámbito de la moda y los desfiles.

¹⁹² Véase también Capítulo 4: “El rostro como objeto escultórico o pictórico”

¹⁹³ Méndez, Lourdes, (2004), *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, reconstrucciones feministas y artes visuales*, Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer, Junta de Andalucía [colecciones Hypatia], p.43

¹⁹⁴ *Ibidem*, p.43

Gilles Lipovetsky, cuando analiza la sociedad occidental contemporánea, puntualiza que ésta se encuentra “reestructurada en todos sus aspectos por la seducción y lo efímero, por la lógica misma de la moda”¹⁹⁵. De este modo, según este autor, el cambio constante se impone como una regla permanente de placer; es decir, que “lo fugaz funcionará como una de las estructuras constitutivas de la vida humana”¹⁹⁶.

En Europa, a partir de mediados del siglo XIX, el significado moral y social del maquillaje evidenció una notoria transformación. Como explica Lourdes Méndez: “Mientras que las mujeres burguesas optarán por maquillarse de un modo apenas perceptible, natural, acorde con su intachable moralidad, con sus normas de higiene, con su vida doméstica y hogareña; el maquillaje que mediante el uso de cosméticos subrayará en exceso el color de labios, mejillas y ojos, así como los abundantes adornos y complementos, serán los signos visibles de las mujeres de mala vida: prostitutas, bailarinas y, a veces, actrices”¹⁹⁷. Posteriormente, a comienzos del siglo XX, mientras que en Inglaterra los afeites sólo formaban parte del mundo de las prostitutas, en Francia la moda de maquillarse hizo furor en todos los ámbitos sociales. Por ello, en 1922, la moda de la piel pálida del siglo XIX cedió el puesto a la piel bronceada impuesta por Cocó Chanel. Debido a este nuevo estamento en la tonalidad de la piel, como señala Victoria Lescano: “Por primera vez pintarse en público fue un sinónimo de elegancia”¹⁹⁸.

Por otra parte, el auge de los salones de belleza proporcionó a la práctica del maquillaje un ámbito más cotidiano y menos teatral e impuso una nueva moda en la década de los años ‘30, especialmente para el colectivo femenino.

Durante la segunda guerra mundial se retomó el uso del maquillaje como elemento de camuflaje, ya que éste se transformó en un recurso militar para evadir al enemigo; también por esta misma época, que ante la escasez del

¹⁹⁵ Lipovetsky, Gilles, [fr.1987] (1990), op. cit., p.12

¹⁹⁶ *Ibidem*, p.31

¹⁹⁷ Méndez, Lourdes, (2004), op. cit., p.63

¹⁹⁸ Lescano, Victoria, “La historia del maquillaje”, *La Maga*, Buenos Aires, 3 de Julio de 1996, p.36

nylon, las mujeres europeas se maquillaron las piernas¹⁹⁹. En gran parte a partir de este momento, ya a mediados del siglo XX, los movimientos sociales que vaticinaban la liberación de las mujeres jugaron un papel clave en la inserción del maquillaje como instrumento de moda, este hecho produjo un distanciamiento de la marginalidad que había experimentado dicha práctica, ya que, como hemos referido en otras ocasiones, el acto de maquillarse comúnmente era un ritual amoral asociado a la prostitución. Sin embargo, esta nueva dirección no impidió que tanto el maquillaje como el tatuaje continuaran percibiéndose como instrumentos de seducción bajo normas masculinas.

En la década de los años 60, Paco Rabanne impuso en sus desfiles maquillajes inspirados en las culturas africanas y aborígenes; asimismo, el maquillador Pablo Manzoni creó diseños fantásticos para maquillar los ojos utilizando plumas, diamantes y pétalos de flores²⁰⁰.

Hasta avanzados los años 60, el uso del maquillaje en la sociedad occidental era netamente femenino, a excepción de su uso en el mundo del teatro y la danza. Posteriormente, en los años 70, diversos músicos –entre ellos Boy George, David Bowie y Mick Jagger– actuaron en los conciertos con el rostro maquillado²⁰¹, a raíz de estos sucesos, el ritual de maquillarse se afianzó en la vida cotidiana de los hombres; una costumbre que también fue absorbida por el movimiento *hippie*.

Ya en los años 90, el diseñador francés Jean Paul Gautier realizó su colección inspirada en la estética *punk* y el diseñador japonés Issey Miyake incorporó el diseño de los tatuajes *yakuza* a la creación de su nueva



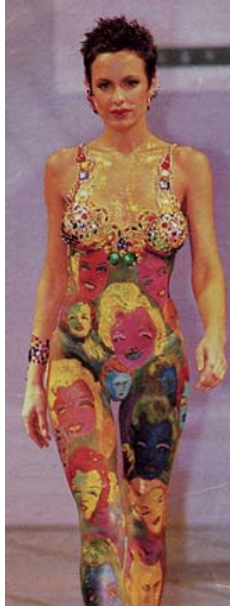
Diseño Issey Miyake - tatuaje yakuza
Fuente: [s.l.]

¹⁹⁹ *Ibidem*, p.37

²⁰⁰ *Ibidem*, p.37

²⁰¹ *Ibidem*, p.37

indumentaria. Debido a ello, el tatuaje y los ornamentos impuestos por las tribus urbanas son estratégicamente cautivados por el circuito de la moda.



Maquillaje artístico
Modelo Daniela Cardone
(Buenos Aires, Argentina)
Fuente: [s.l.]

Desde hace varios años, en los desfiles observamos una mayor presencia del maquillaje corporal con resoluciones más artística, pues los cosméticos no se utilizan exclusivamente para delinear y embellecer el rostro. En este sentido, el maquillaje ya no se aplica en función del diseño y color de la ropa, sino que obtiene autonomía e incluso sustituye a la vestimenta; en cierto modo, el arte de la cosmética recupera la fuerza pictórica y efectista del ámbito teatral. En definitiva, en este tipo de eventos el desfile se define como una puesta en escena, aunque dicho efecto responda a la propuesta creativa de cada diseñador, a veces, su lectura bajo parámetros sociales y políticos es inevitable. Por ejemplo, podemos mencionar uno de los desfiles de los últimos años del diseñador

español David Delfín, quien en una de sus presentaciones las/los modelos desfilaban con los rostros transformados en calaveras gracias al maquillaje y, en otra ocasión, las/los modelos recorrieron la pasarela con la cabeza encapuchada. Quizás, en un intento por alejarse de encasillamientos políticos, el creador quiso dejar en claro que estos recursos fueron concebidos como eje conceptual de su colección, ya que generalmente sus diseños abordan la problemática social. No obstante, estas innovaciones artísticas produjeron una importante reacción en la opinión pública, particularmente porque la denuncia implícita sobre la violencia machista se expresaba vulnerando -rostro cadavérico o encapuchado- el cuerpo de las propias víctimas, en este caso encarnadas por las modelos. Lógicamente, esta interpretación eclipsó la trasgresión que ambos desfiles supusieron en un evento social y cultural con pautas universalmente fijadas. En un ámbito donde el rostro constantemente se

exhibe como el ideal de belleza; este acto de ocultamiento también cuestionaba la identidad modélica de las sociedades occidentales.

Este cambio en el tratamiento del maquillaje en los circuitos de la moda occidental contemporánea incorpora una nueva denominación para la pintura corporal: “maquillaje corporal”; por lo tanto, la mayoría de los profesionales, son considerados “maquilladores”, formando parte de un ámbito ajeno al de las artes plásticas. Sin embargo, dependiendo de la calidad artística del trabajo que realicen, se le llama “pintores/as de cuerpos”.

La artista norteamericana Joanne Gair, pintó en 1992 a la actriz Demi Moore para la portada de la revista *Vanity Fair* y en 1999, por encargo de la revista *Sport Illustrated Swimsuit* dibujó bikinis sobre el cuerpo de algunas modelos. Tras el éxito de estos trabajos, en el año 2002, la revista *Marie Claire* le propuso a Joanne Gair que desafiara las propias posibilidades de la pintura: pintar ropa en el cuerpo de una modelo con el principal objetivo de que, una vez concluido el trabajo, la modelo recorriera las calles de Nueva York con la ropa pintada y, de esta forma, comprobar el efecto que causaba entre la gente²⁰².



Proceso de maquillaje corporal creado por Joanne Gair
Fuente: Marie Claire (2002)

La realización de la pintura corporal se completó después de 13 horas de trabajo, gracias a la asistencia de cuatro ayudantes; para ello, la modelo fue sometida a una depilación extrema, también se cubrieron los pezones con látex y el pubis con una tanga. En el cuerpo se recreó un traje de *Dolce & Gabbana*,

²⁰² Wenger, Ty, “Esta chica va desnuda”, *Marie Claire*, [s. l.], noviembre 2002, p.88

con una innumerable cantidad de cristales *Swarovski*, en sustitución de los botones, el cinturón, el reloj, los bolsillos y las cremalleras. Todos los profesionales que intervinieron en el trabajo creían que el engaño provocaría alguna reacción, quizás extrema; pero, para sorpresa de todos, únicamente llamó la atención de algunos transeúntes²⁰³.



Maquillaje corporal terminado y en acción
Fuente: Marie Claire (2002)

Debido al auge del maquillaje corporal surgen los concursos de *Bodypainting* (Arte corporal, San Petersburgo, 2006 / Camelarte, España, 2003-2004 / Maquillaje, Pekín 2007) en los cuales hay una predominancia de maquilladores profesionales, expertos/as en efectos especiales o caracterización y en su mayoría relacionados al maquillaje teatral o de fantasía y externos al circuito artístico contemporáneo. Por lo tanto, algunas de las propuestas de *bodypainting* presentadas exhiben una resolución material que refuerza la caracterización, debido al empleo de diversos accesorios (peluca, purpurina, vestuario, calzado) transformando el cuerpo pintado en un “personaje” o en parte de un montaje escénico. Este tipo de trabajos producen una acabado visual muy diferente al planteado por algunos/as artistas plásticos que puntualmente han participado de dichos concursos.

Esta diferencia tanto conceptual como visual en el tratamiento del cuerpo pintado es tomada en cuenta en algunos certámenes, ya que la intención comercial, tanto de los organizadores como de los patrocinadores es evidente y, por consiguiente, uno de los objetivos finales es la posible difusión y

²⁰³ Wenger, Ty, “Esta chica va desnuda”, *Marie Claire*, [s. l.], noviembre 2002, pp.87-89

comercialización de los productos cosméticos empleados en la ejecución del *bodypainting* ganador. Por supuesto que las empresas o escuelas de maquillaje participantes en este tipo de exhibiciones tienen presente estas cuestiones de marketing.

Los/as “maquilladores/as” seleccionados desarrollan el trabajo de *bodypainting* en vivo, de modo que el evento se convierte en un *happening* donde el público es imprescindible en la votación final para elegir el mejor trabajo, al mismo tiempo, los/as espectadores/as se convierten en potenciales consumidores/as de los cursos y productos ofrecidos solapadamente en este tipo de encuentros artísticos.

Por otra parte, el Primer Encuentro Internacional de Arte Corporal realizado en Venezuela en el año 2005 fue multidisciplinar. Durante el desarrollo del mismo se presentaron en distintos puntos geográficos de Caracas propuestas heterogéneas: *performances*, proyecciones de cine, música, actuaciones, estatuas vivientes, tatuaje, *bodypainting*, venta de artesanía étnica, etc. Si bien en esta oportunidad participó una mayor proporción de artistas provenientes de las artes visuales, quienes fueron invitados para la ocasión, el ambiente de festival que estructura esta clase de encuentros promueve el *bodypainting* como una disciplina lúdica y festiva, situación que a nuestro criterio resta relevancia a esta técnica pictórica.



Finalistas Premio Camelarte *body painting*, España (2003-2004)



Concurso de arte corporal San Petersburgo (2006)



Concurso Maquillaje Pekín
Fuente: La revista 20 minutos, 22-03-2007

Del mismo modo, este interés por el *bodypainting* ha suscitado el uso de esta técnica como instrumento publicitario y de seducción; para ello, la publicidad se ha valido preferentemente de cuerpos femeninos desnudos y pintados para promocionar un determinado acontecimiento o el consumo de algún producto comercial.

Del desarrollo planteado en este apartado podemos apuntar que la moda establece indudablemente las pautas principales en cuanto a cambios simbólicos reveladores tanto de la pintura corporal como del tatuaje. Nos interesa puntualizar que en las sociedades occidentales contemporáneas, el auge del tatuaje como proyecto corporal de moda condiciona y avala la aceptación social de la marca, especialmente en el cuerpo femenino. No obstante, según Susan Benson, cuando el tatuaje es expresado en términos de consumo el cuerpo se considera “as a thing to be customized by the subject”²⁰⁴; es decir, a pesar de la masificación, cualquier tatuaje se transforma en algo único y personal.

²⁰⁴ “una cosa a ser customizada por el sujeto”, Benson, Susan, “Inscriptions of the Self: Reflections on Tattooing and Piercing in Contemporary Euro-America”, [en Caplan, Jane (ed.), (2000), op. cit., p.245]

“¿Qué es entonces, el cuerpo? ¿Es o no es el saber del uno?
El saber del uno resulta que no viene del cuerpo.
El saber del uno, por lo poco que cabe decir de él,
viene del significante uno. Viene, acaso, el significante Uno
de que el significante como tal nunca es más que ‘uno entre otro’
referido a esos otros, no siendo sino la diferencia con los otros?”²⁰⁵.

Jacques Lacan

2.7 LA DIFERENCIACIÓN: de lo biológico a lo simbólico

En los siguientes apartados analizaremos diversos rituales, particularmente aquellos donde intervienen el tatuaje y la perforación o manipulación corporal considerando, por un lado, la transformación de los componentes biológicos del discurso simbólico y, por otro, las diferencias simbólicas que existen entre culturas no occidentales y occidentales de la contemporaneidad. Además, también creemos importante reflexionar en torno a la construcción de la identidad a través del marcaje corporal y cómo dichas marcas son apropiadas por las tribus urbanas, grupos sociales emergentes en los años 70, que se instalan primeramente en las grandes ciudades con la intención de imponer sus propias reglas, contrarias a los códigos sociales establecidos. La elección de los rituales expuestos a continuación responde a criterios investigativos en función de la magnitud y, en alguna medida, la universalidad de dichas prácticas, pero al mismo tiempo, porque la mayoría de ellas intervienen en el proceso de transculturación en ámbitos artísticos contemporáneos.

Para comprender mejor estos disímiles mecanismos de diferenciación, opinamos que es fundamental pensar “todo proceso de significación como un

²⁰⁵ Lacan, Jacques (1975), *Libro 20, Aún 1972-73*, Buenos Aires: Paidós, p.172

juego formal de diferencias”²⁰⁶, como afirma el filósofo Jacques Derridá. En definitiva, “ser un cuerpo” es estar marcado por las diferencias; es personal y único, pues las cicatrices, las huellas dactilares y el ADN señalan su especificidad. Si bien las partes óseas conforman una estructura, un patrón que se repite en todos los cuerpos, como dice Estrella de Diego, cada cuerpo es un “elemento que separa por antonomasia”²⁰⁷. Como hemos planteado en el capítulo anterior, otras diferencias del ser humano se fundan a partir de la coloración de la piel, una característica biológica que puede encubrir intenciones raciales y de dominación.

Del mismo modo que el lenguaje escrito y oral, el lenguaje corporal funciona como un instrumento que instauro diferencias. Sin embargo, la interpretación del cuerpo simbólico varía según cada sociedad y cultura.

Charles Peirce, a partir del análisis de la estructura de los sistemas lingüísticos, establece una relación triádica entre el signo, el significado y el signo que activa la interpretación, este último engranaje de la cadena significativa podría ser el sujeto; de este modo, este autor concluye afirmando: “Como cualquier otra realidad, también el hombre es un signo”²⁰⁸. Es decir, que la significación aplicada a las pinturas corporales, los tatuajes y cualquier otra modificación corporal depende, en gran medida, de estos tres pasos en la estructura hermenéutica. Por lo tanto, como señalamos anteriormente, la piel tatuada o pintada como lenguaje simbólico es descodificada según cada cultura. Es innegable que un diseño tribal tatuado en el cuerpo de un indígena o aborígen, no sugiere ni simboliza los mismos códigos que el mismo dibujo fijado en el cuerpo de un/a joven en las sociedades occidentales contemporáneas; tanto las características simbólicas de los tatuajes como la elección de la región corporal elegida son construidas bajo pautas simbólicas particulares.

Numerosos grupos étnicos se pintaban, tatuaban o manipulaban el cuerpo para diferenciarse de los/as otros/as integrantes del grupo, de otros

²⁰⁶ Derridá, Jacques, (1977), *Posiciones*, (entrevistas con Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean Louis Hudeline y Guy Scarpetta), Valencia: Ediciones Pre-textos, p.35

²⁰⁷ Diego, Estrella de, (1992), op. cit., p.124

²⁰⁸ Peirce, Charles, [en Sini, Carlo, (1985), *Semiótica y Filosofía*, Buenos Aires: librería Hachette, p.34

grupos dentro de la misma comunidad, de otras agrupaciones indígenas o aborígenes y también mediante la intervención corporal pretendían establecer diferencias con los dioses. En la actualidad, estas diferenciaciones en el campo simbólico ritual aún existen en la mayoría de las etnias.

El tatuaje y la pintura corporal eran utilizados por los *caduveo* como acto de diferenciación con el animal “estúpido e irracional”. Según Lévi-Strauss: “Esa cirugía pictórica opera una especie de injerto del arte sobre el cuerpo humano”²⁰⁹. Contrariamente a la opinión de los misioneros jesuitas quienes valuaban especialmente al tatuaje como un acto de barbarie, las investigaciones del antropólogo mencionado confirman que estos rituales actuaban en la estructura simbólica del grupo como “proceso de cocción, de culturalización y de socialización”²¹⁰. De esta manera, el cuerpo se aleja de lo biológico para entrar al mundo simbólico e insertarse en otro espacio y, como un *ready made*, el cuerpo obtiene una nueva piel, que se erige como superficie simbólica.

2.7.1 Rituales de modificación corporal en culturas no occidentales

La posibilidad de manipular los contornos corporales, según los gustos particulares o sociales, primordialmente se presenta ante el ser humano como una forma corporal artificial, que le permite decidir sobre la apariencia del propio cuerpo. Generalmente, en las diversas culturas, la manipulación corporal continúa siendo una estrategia para dominar las superficies del cuerpo; en este sentido, cada cultura redefine los contornos y texturas originales confrontando las leyes de la naturaleza y explotando la flexibilidad del cuerpo, con el fin de crear una personal concepción de la belleza. Por lo tanto, los rituales de manipulación de culturas occidentales y no occidentales son otro signo de diferenciación corporal entre los distintos grupos humanos y, también, un marcado instrumento de cambio en la construcción social del cuerpo.

Según los dictámenes estéticos de las sociedades occidentales actuales, las modificaciones corporales de culturas no occidentales –tanto antiguas como

²⁰⁹ Lévi-Strauss, Claude, (1970), op. cit., p.178

²¹⁰ Lévi-Strauss, Claude, (1968), op. cit., p.146

contemporáneas— como el agregado de plumas a la piel en pueblos amerindios, la incrustación de piedras en la dentadura y el limado de los dientes de los rituales aztecas, la deformación del cráneo en etnias africanas, la disminución del tamaño de los pies de las mujeres chinas, el alargamiento del cuello de las mujeres *padaungs*, etc., no pueden ser razonadas como estéticamente bellas y, en el caso de las manipulaciones ejecutadas en el cuerpo femenino por imposición masculina, éstas se perciben como retrógradas y aberrantes. No obstante, como veremos más adelante, los rituales de manipulación corporal en las sociedades occidentales contemporáneas podrían ser interpretados en el mismo sentido.

El alargamiento del cráneo fue una práctica que se realizaba como distinción social y como signo de valentía; por ejemplo, en la cultura *olmeca* (Mesoamérica) se practicaba la manipulación craneal a los luchadores. La práctica ritual de comprimir y alargar el cráneo en diversas culturas no está en función, únicamente, de modificar la forma y el ritmo del crecimiento óseo con el fin de obtener otro estatus social en la comunidad; además, esta alteración del cuerpo propone otra idea de la belleza corporal, contrapuesta a los parámetros estéticos históricamente impuestos por Occidente. En la actualidad, determinados grupos étnicos que continúan ejerciendo esta práctica, el cráneo deformado es signo de jerarquía y belleza.



Reina Mutubani, Mangbetu
Detalle de alargamiento craneal (1910)
Fuente: Gröning, Karl, (1997)

En el continente americano, existen dos tipos de alargamiento craneal: 1) Forma tabular o frontal-occipital: la dirección del crecimiento puede originar un estiramiento recto u oblicuo; 2) Tipo anular: el cambio se concreta con vendas y elásticos. En África, en las proximidades del río Congo y el Nilo, es practicado por los *mangbetu*; quienes ejecutan la compresión del cráneo, únicamente en niños/as de la élite por medio de trozos planos de corteza o maderas²¹¹.



Alargamiento del cráneo [Detalle respaldo asiento y vasija – Zaire]
Fuente: Leiris, Michel; Delange, Jacqueline, (1967)

A pesar de que en algunos casos el estiramiento craneal puede producir epilepsia y disminuir el espesor de los huesos, según los comentarios de Germán Vázquez Chamorro²¹², los estudios realizados en el siglo XIX a personas que practicaban esta costumbre en Normandía y otras regiones galas no relacionan científicamente esta práctica con enfermedades como la locura o algún tipo de retraso mental.

Otra manifestación intencional de manipulación corporal es el alargamiento del cuello, cuya longitud puede alcanzar, en algunos casos, los 40 centímetros; como por ejemplo, los cuellos de las mujeres *Padaungs* [Unión de Myanmar (ex-Birmania)], como ya hemos mencionado con anterioridad. La cantidad de anillos que rodean y dilatan el cuello simbolizan el estado civil y la

²¹¹ Leiris, Michel; Delange, Jacqueline, (1967), *África Negra. La creación plástica*, Madrid: Ediciones Aguilar, p.118

²¹² Vázquez Chamorro, Germán, "Coquetería ritual, deformaciones intencionales en la América prehispánica", *Historia 16*, Madrid: Editorial Héroe, año IV, Nº 39, Julio 1979, p. 44

clase social de la portadora, éstos son colocados cuando la potencial esposa es aún una niña. El uso de los anillos metálicos marca un claro poder patriarcal en esa sociedad, dado que ante la mínima sospecha de infidelidad el marido puede retirarlos del cuello de su mujer provocando en la mayoría de los casos la muerte instantánea. En definitiva, este tipo de modificación corporal se transforma en un cepo mortal femenino²¹³.

Por otro lado, la disminución del tamaño de los pies en las mujeres chinas es una costumbre especialmente arraigada desde el siglo XVII al XIX que sustenta su base simbólica en la idea de que la belleza del pie femenino radica en su pequeñez. Sin embargo, esta finalidad también establece la sumisión de las mujeres con respecto a los hombres, ya que, debido a la deformación del pie, ellas, únicamente, pueden dar pasos “cortos” y, por consiguiente, esta forma de caminar las sitúa por detrás del hombre.

En otro sentido, los *Onges*, aborígenes de las islas Andamán (Golfo de Bengala, Sur de Birmania) poseen los pies prensiles, es decir, similares a las extremidades del mono. Esta característica, que les permite trepar a los árboles, posiblemente es una adaptación natural al medio. Además, tienen las nalgas “abovedadas”, una deformación intencional que destaca con exageración



Mujer Padaung
Fuente: El País Semanal, 16-07-2006



Anónimo
Lotus de oro, zapato de mujer
(S XVIII –XIX, China)
Fuente: *El Jardín de Eros* (1999)

²¹³ *Ibidem*, p. 42

su redondez y es considerada por este pueblo como ideal de belleza. Para llevar a cabo dicha distorsión, las mujeres portan a sus hijos/as con una correa sujeta a la frente y rodeando por detrás las nalgas del niño/a; de este modo, este tipo de sujeción va deformando progresivamente el contorno corporal. Es de suponer que los fines estéticos de esta práctica no impiden que este sistema ocasione problemas de columna a las mujeres. Otra particularidad corporal de los *onges* es la falta de vello, con excepción del cabello.

En numerosos grupos indígenas amazónicos es frecuente el uso de brazaletes, tobilleras e incluso ligaduras desde rodillas a los tobillos; éste último recurso tiene la finalidad de afinar las piernas y es utilizado como signo de belleza para los *Aimoré-Botocudos* o como linaje social por los *Caribes*. Estos vendajes tienen dos formas diferentes de colocación: 1) cuando su fabricación es a partir de fibras vegetales, las ligaduras se atan al cuerpo; 2) cuando se utilizan vendas de algodón, éstas se tejen directamente sobre la pantorrilla; debido a la complejidad de esta forma de ajuste, la renovación de las ligaduras se realiza, únicamente, cuando éstas se desgastan²¹⁴.

Otra forma de modificación corporal, que tiene semejanza con la anteriormente descrita, es el uso de ceñidores desde la cintura hasta las axilas; algunos, como los utilizados por los *Caribes*, tienen una altura de 35 centímetros, están fabricados con la corteza de algunos árboles y pintados con colores obtenidos a partir de la planta *Bixa Orellana*; otros ceñidores, como los utilizados por los hombres *Bororo*, del *Matto Grosso*, con una anchura de 25 centímetros, producen la deformación y elevación de la zona iliaca; este tipo de encorsetamiento proporciona al portador protección mágica²¹⁵.

La deformación de los labios se efectúa de diversas maneras, en grupos étnicos como los *Aweikoma*, que habitan la región oriental del Amazonas brasileño, la dilatación se produce mediante el reemplazo paulatino de un disco de madera, colocado en la zona interna del labio, por uno de mayores dimensiones; la medida del disco puede alcanzar los 6 o 7 centímetros de diámetro y los 2,5 centímetros de espesor. Esta forma de dilatar los labios, como explica Branislava Susnik, suele ocasionar serios inconvenientes en la

²¹⁴ Susnik, Bratislava, (1995), op. cit., pp.31-32

²¹⁵ *Ibidem*, p.32

zona bucal; ello se debe al uso frecuente de estos discos y a su inserción en los dientes incisivos, que produce “dislocamiento de los incisivos inferiores, frecuente pérdida de alvéolos, quedando la musculatura elastizada y colgante, dificultando el comer y dando a la voz un tono particular”²¹⁶. En África, esta costumbre es usual en las mujeres *Sara*, de la región de Chad.

Las modificaciones dentales se producen de varias formas: 1) corte o fractura de los dientes, también dicha alteración de la dentadura puede completarse con algunas extracciones, 2) limado con piedras pequeñas o arena que elimina el esmalte dental, por ejemplo, en los *fang* (Brazzaville, República Democrática del Congo), los incisivos inferiores están biselados, mientras que los superiores están limados en punta²¹⁷ y 3) incrustación de piedras preciosas, esta práctica era muy usual en la América precolombina, especialmente en las culturas *Maya*, *Zapoteca* y *Totonaca*. Además, según estudios etnográficos, las extracciones dentarias voluntarias podrían simbolizar una señal de luto²¹⁸.

En lo que respecta a la deformación intencional de los ojos, consistente en modificar la mirada, ésta era realizada exclusivamente por los *mayas*, que provocaban estrabismo en los niños/as mediante una pequeña bola situada entre las cejas²¹⁹.

Por otro lado, la depilación continúa siendo una modificación corporal muy frecuente, algunos grupos amerindios eliminan en su totalidad las cejas y pestañas; otros, como los grupos *guaycurús* dedicaban buena parte del tiempo en depilarse el vello de todo el cuerpo²²⁰. En el caso de los *selk'nam* este proceso depilatorio, a excepción de las pestañas, se realizaba con una pinza fabricada con la valva del mejillón.

El crecimiento excesivo de las uñas es una modificación corporal que entorpece y, en algunos casos, impide el desarrollo de determinadas actividades cotidianas; debido a ello es una práctica muy poco recurrente.

²¹⁶ *Ibidem*, pp.17-18

²¹⁷ Leiris, Michel; Delange, Jacqueline, (1967), op. cit., p.119

²¹⁸ Vázquez Chamorro, Germán, “Coquetería ritual, deformaciones intencionales en la América prehispánica”, op. cit., p.45

²¹⁹ *Ibidem.*, p.40

²²⁰ Sánchez Labrador, José, (1910), *El Paraguay Católico*, Tomo II, Buenos Aires: Imprenta Coni Hnos., p.246

Por último, a pesar de no tratarse de una manipulación corporal permanente, nos interesa mencionar la realización de algunos tocados, especialmente en grupos étnicos africanos, que transforman la cabeza en objeto escultórico. Para la ejecución de estos trabajos, el cabello es sujetado con elementos del entorno natural, como ramas, fibras vegetales o espinas, que facilitan la creación de los diseños o incluso utilizando pelo de mono como en el caso de los *silluk* (Sudán).



Tocados femeninos africanos / Tocado masculino Silluk
Fuente: Leiris, Michel; Delange, Jacqueline (1967) / Riefenstahl, Leni, [2002] (2005)

Otra forma de modificar los peinados era la realizada por los indígenas *abipones* y *mocovíes*, habitantes del noroeste argentino y pertenecientes a los grupos *guaycurús*. Los primeros eran conocidos como “los frentones”; este apelativo se debía al tipo de rasurado exhibido por sus integrantes, que ampliaba el ancho de la frente en aproximadamente unos cinco centímetros. En el caso de los segundos, el diseño se completaba marcando un surco hacia la mitad de la cabeza y untando el cabello con aceites o cera. En cambio, en los grupos *guaraní* el peinado consistía en una tonsura circular; los *Mbayá-guaycurú* utilizaban para la coloración de la cabellera el tinte rojo extraído de la planta *Bixa Orellana*²²¹. En la actualidad, las modificaciones del peinado continúan siendo fundamentales en la construcción simbólica del cuerpo para comunidades indígenas y aborígenes, ya que los tocados son un gran distintivo social y tribal. Además, el cabello tiene una simbología mágica muy particular,

²²¹ Susnik, Bratislava, (1995), op. cit., pp.27-29

pues determina una parte esencial de la personalidad y por ello, las cabelleras cortadas no deben caer en manos enemigas.

Del análisis de estas formas de metamorfosis corporal y de otros ritos desarrollados en otros puntos, indudablemente podemos deducir que el cuerpo en numerosas culturas no occidentales es el instrumento simbólico por excelencia. Como comentamos al comienzo de este apartado, la manipulación del cuerpo proporciona la posibilidad de decretar el modelo de belleza e incluso, en algunos casos, estas intervenciones desafían las intrínsecas leyes de la naturaleza y, desde un punto de vista simbólico, el poder de los dioses.

2.7.1.1 Ritos de mutilación

Los rituales de mutilación son la separación violenta de una parte del cuerpo; asimismo, el acto de amputación también puede ser considerado un acto de deformación, perforación y/o flagelación.

Los estudios de Germán Vásquez Chamorro²²² indican que la circuncisión, tanto para los pueblos amerindios como eurasiáticos, constituye la principal mutilación sexual masculina. Por otro lado, en África la circuncisión tiene una simbología ritual trascendental, los niños púberes sufren al mismo tiempo una iniciación y una prueba; durante el período postoperatorio son aislados del contacto con sus madres e incluso separados de otros niños que no han sido aún circuncidados. Esta operación ritual es acompañada de objetos que cumplen una función mágica de protección; al respecto Michel Leiris y Jacqueline Delange realizan la siguiente descripción: “Bonetes de circuncisos *wolof* (Senegal) decorados con motivos pintados que constituyen blasones familiares; cascos de mimbres, guarnecidos de largas puntas de madera de los circuncisos *dan* (Costa de Marfil); piedras pintadas sobre las que los circuncidados *dogon pignari* (Mali) se sientan inmediatamente después de la operación (...)”²²³.

²²² Vásquez Chamorro, Germán, “Coquetería ritual, deformaciones intencionales en la América prehispánica”, op. cit., p.41

²²³ Leiris, Michel; Delange, Jacqueline, (1967), op. cit., pp.122-125

Como señala Vázquez Chamorro, en diversas ocasiones se ha considerado que “la excisión o clitoridectomía es el símil femenino de la circuncisión”²²⁴; sin embargo, en la actualidad, la similitud con la circuncisión masculina es discutida y rebatida por numerosos/as investigadores/as²²⁵ y grupos sociales, diversas corrientes del movimiento feminista y agrupaciones políticas de izquierdas. Esta oposición con respecto a la comparación entre la mutilación sexual de la niña y la circuncisión del varón responde al hecho de que la intervención realizada a las niñas púberes consiste en la extirpación total o parcial del clítoris y en algunos casos, de los labios vaginales menores y/o mayores, anulando, por consiguiente, uno de los centros fundamentales del placer sexual femenino. Además, la similitud simbólica entre las iniciaciones masculinas y femeninas de este tipo se distancia aún más si pensamos que ocasionalmente, esta operación quirúrgica se completa con la amputación de los pezones o, en algunas ocasiones, con la escisión total de los pechos, mutilación que anulaba la posibilidad de lactancia y produce trastornos físicos y psicológicos irreparables.

Otra mutilación sexual es la infibulación, que puede realizarse tanto en hombres como mujeres; la operación masculina consiste en atravesar el glande y el prepucio con una argolla y la intervención femenina radica en coser los labios genitales externos durante la ausencia del marido para impedir las relaciones sexuales. La infibulación masculina formaba parte de rituales religiosos *olmecas* y *aztecas*, durante los cuales el excesivo sangrado simbolizaba la purificación del iniciado; no obstante, en determinados casos, el ritual finalizaba con la castración²²⁶. Obviamente, los rituales de mutilación sexual modifican o anulan las relaciones sexuales y, en los casos de infibulación femenina, evidencian una patente dominación del hombre, quien se erige en poseedor del cuerpo de su esposa, resguardando su virginidad y decidiendo el momento preciso del acto sexual. Aunque ambas prácticas se

²²⁴ Vázquez Chamorro, Germán, “Coquetería ritual, deformaciones intencionales en la América prehispánica”, op. cit., p.41

²²⁵ Véase Méndez, Lourdes, (1995), op. cit., p.152 // Mathieu, Nicole-Claude, “Relativismo cultural, ablación del clítoris y violencia contra las mujeres”, *Arenal*, Granada: Universidad de Granada, Vol.4, nº1, enero-junio 1997, pp. 77-94 // Martín Casares, Aurelia, (2006), *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*, Madrid: Ediciones Cátedra

²²⁶ Vázquez Chamorro, Germán, op. cit., p.42

denominen infibulación, tampoco son simétricas en su simbolismo, al igual que la circuncisión y clitoridectomía, cuando se ejecuta en hombres y mujeres. En la actualidad, la infibulación femenina continúa practicándose en diversos grupos étnicos, como los *Nuba* (Sudán). Como analizaremos más adelante, la perforación y anillado del glande es una costumbre muy utilizada por las sociedades occidentales contemporáneas.

Otro clase de mutilación es la amputación, total o parcial, de los dedos de las manos o los pies; esta práctica es muy habitual entre los miembros de la agrupación japonesa *yakuza*, quienes la implementan como sistema de castigo o venganza. Por otro lado, la amputación como castigo ha sido una práctica muy frecuente en diversas culturas; ejemplo de ello, es la escisión de los pies por un intento de fuga; la disección de las manos a ladrones y la extirpación de la lengua a delatores. Asimismo, este tipo de amputaciones también eran prácticas frecuentes en las colonias europeas, especialmente con los esclavos.

En las mutilaciones realizadas por culturas no occidentales, el sufrimiento corporal intenta justificarse bajo fines culturales, sociales o religiosos, que no responden a situaciones sadomasoquistas. Sin embargo, consideramos que esta justificación simbólica no es suficiente, dado el grado de agresión corporal, especialmente el cuerpo de las mujeres, pues la realización de estos rituales implica la pérdida de sensibilidad en zonas erógenas, limitando el placer sexual e incluso la muerte. Por ello, resulta complejo desarrollar un comentario final; no obstante, podemos señalar que en la actualidad este tipo de mutilaciones son objeto de constantes denuncias por la comunidad internacional a través de organismos como la OMS y numerosos países africanos han implementado políticas para reprimir las mutilaciones genitales femeninas.

2.7.1.2 Prácticas de perforación

En este apartado, el análisis se centrará en el proceso ritual de la perforación corporal y los fines simbólicos de dicha práctica. Puntualmente, la simbología de estas prácticas se ajusta más a los objetivos de la investigación,

ya que, a diferencia de los rituales de manipulación o mutilación sexual detallados con anterioridad; la perforación modifica, únicamente, en la piel, que a partir de este acto ritual se erige como superficie simbólica. Es decir, esta transformación del cuerpo no es tan radical como las otras manipulaciones, que modifican las estructuras óseas o violentan la sexualidad femenina. No obstante, como observaremos en determinados casos, el acto de perforar se convierte en acto de dominación masculina. Además, debido a la magnitud y complejidad del tema propuesto, los grupos indígenas o aborígenes detallados son ejemplos de casos que señalan alguna particularidad; sin embargo, generalmente, la perforación es una práctica ritual que responde a premisas simbólicas similares en la mayoría de los grupos étnicos.

El proceso ritual de la perforación contempla diversos aspectos:1) la pérdida de sangre, cuyo volumen durante la operación en determinados casos es excesivo, lo cual se constituye en una parte simbólica muy elemental, ya que la renovación sanguínea simboliza la purificación del/la iniciado/a, 2) la colocación de un objeto en dicha perforación constituye la inclusión del/la



Adorno nasal, guerrero Asmat / hombre Samo
(Irian Jaya- Indonesia, Foto George Steinmetz) / (Oeste de Papúa, Nueva Guinea, 1969)
Fuente: National Geographic (2003) / Gröning, Karl (1997)

iniciado/a como adulto de la comunidad, además, confiere estatus social al portador/a, 3) la perforación se realiza, generalmente, alrededor de los orificios

corporales, zonas vulnerables a los espíritus malignos; de modo que el objeto insertado, al igual que el tatuaje, funciona como talismán protector.

La perforación del cartílago que separa las fosas nasales es un ritual muy usual entre los hombres de los pueblos amerindios, como los *guaycurú* en Argentina o los *Bororó* en Paraguay; en dicha perforación se coloca un objeto fabricado con algún elemento natural. Los *Bororó*, por ejemplo, utilizan dos astillas o plumas; este adorno corporal conforma para el iniciado un signo de adultez²²⁷. Asimismo, este tipo de perforación es bastante utilizada por algunas etnias de Nueva Guinea. La perforación de las aletas nasales es otra práctica muy habitual tanto en hombres como mujeres de los continentes americano y africano. Los adornos, que suelen fabricarse con diversos materiales como metal, madera o plumas, se denominan *narigueras* en América y otorgan al portador/a distinción social en la comunidad.

Otra práctica muy importante como símbolo de estatus social es la perforación y alargamiento de las orejas realizado en el antiguo Egipto a los varones de origen noble; del mismo modo este ritual era practicado por la nobleza *Inca* en la América precolombina, aunque, en este caso, la longitud de las orejas podía llegar hasta los hombros²²⁸. El aumento de tamaño en la perforación se producía mediante la inserción progresiva de objetos de mayores dimensiones; además, si se pretendía conseguir el alargamiento lobular, los adornos debían tener, cada vez, mayor peso.

En la actualidad, esta práctica es realizada por numerosos grupos indígenas americanos, como los *canelas* y los *aweikoma*, que habitan en el Amazonas brasileño; en éstos últimos, como comenta Branislava Susnik: “La



Adornos oreja, grupo Nuba, Mesakin Quissayr (Sudán)

Fuente: Riefenstahl, Leni, [2002] (2005)

²²⁷ Susnik, Bratislava, (1995), op. cit., p.21

²²⁸ Vásquez Chamorro, Germán, op. cit., p.40

perforación se realiza a la edad de 7 a 8 años, distendiéndose el orificio paulatinamente con tapones de diferentes tamaños hasta colocar discos regulares”²²⁹. Además, esta antropóloga señala que estos objetos suelen estar decorados con diseños geométricos pintados con tintes obtenidos de las plantas *Genipa* o *Bixa Orellana*. La mayoría de los grupos etnolingüísticos pertenecientes a los grupos *Ge Centrales*, que habitan la zona central y oriental de Brasil, emplean este tipo de discos lobulares, distintivo utilizado tanto por hombres como mujeres.

En África el alargamiento de las orejas es también una distinción masculina y femenina; la extensión lobular puede ser muy pronunciada, como en el caso de los *Masai*, que acostumbran introducir el lóbulo de la oreja en el cartílago perforado de la nariz.

La perforación del labio superior o inferior es otra práctica muy extendida en numerosos grupos indígenas o aborígenes; este tipo de decoración es más frecuente que el disco labial, utilizado en rituales de manipulación descritos con anterioridad, ello es debido a los problemas bucales que el disco suele ocasionar. En este sentido, la perforación no acarrea inconvenientes físicos y posee similares funciones simbólicas; el adorno insertado se denomina *bezote* o *tembetá*, aunque algunos grupos suelen llamarlo *barbote* cuando se inserta en la zona labial inferior. Este adorno corporal era utilizado por los *Guaycurús* del Chaco, en Argentina y se realizaba en los niños varones de 4



Alargamiento lobular, mujer canela (Brasil)
Fuente: [s.l.]



Alargamiento del lóbulo de las orejas en niñas y jóvenes Masai (Kenia-Tanzania)
Fuente: Riefenstahl, Leni, [2002] (2005)

²²⁹ Susnik, Branislava, (1995), op. cit., p.17

a 7 años. Asimismo, los *mocovíes* perforaban el labio inferior y, con motivo de alguna ocasión festiva, en el orificio se insertaban plumas, ya que éstas constituían un elemento simbólico muy importante²³⁰. Como señala Hipólito Bolcatto²³¹, los *Carios* y *Guaraní*, de la zona litoral de Argentina, también tienen una pequeña perforación en el labio, en la cual insertan un cristal de color amarillo, este adorno se llama *paraboe* o *tembetá*. En la actualidad el adorno labial es un signo de distinción social y étnica mayoritariamente masculino y utilizado por etnias de América, África y Oceanía.

Según la información recogida por Branislava Susnik²³², en pueblos como los *Kaingang*, que habitan la región sur del Amazonas brasileño, la perforación e inserción de un *labrete* fusiforme en el labio inferior se realiza al recién nacido; el elemento colocado en el orificio está fabricado con raíces de la *Araucaria* y se va sustituyendo, conforme avanza la edad del niño, por uno de mayores dimensiones que suele alcanzar, aproximadamente, los cinco centímetros de largo y posee uno de sus extremos aplanados para asegurar una mejor sujeción. Según señala Susnik²³³, durante la época de cacería, los hombres *kaingang* producen a través del orificio un silbido especial sujetando el labio inferior con los dedos. El *labrete* puede ser de diferentes materiales, según la edad del portador, para los jóvenes los objetos son de madera, resina solidificada de los árboles o huesos de animales, en cambio, para los adultos este ornamento suele estar fabricado con piedra o cristal; además, durante el desarrollo de ceremonias rituales relevantes se utilizan adornos plumarios.

Por otro lado, podemos destacar las perforaciones faciales elaboradas, habitualmente por etnias de la región noroeste del Amazonas; éstas consisten en numerosos orificios en las aletas de la nariz y en el labio y, como es el caso de los indígenas *Pano*, que habitan los márgenes del río Ucayali, en Perú, el número se extiende a 28 perforaciones. Como comenta Branislava Susnik, “Tales perforaciones múltiples interpretan un triple carácter; es una expresión de la ‘seguridad mágico-impositiva’ del individuo como ‘persona’ frente al mundo amenazante de los siempre presentes ‘dardos mágicos’, manipulados

²³⁰ Susnik, Branislava, (1995), op. cit., p.22

²³¹ Bolcatto, Hipólito, [en VV.AA.,(1993), op. cit., p. 194

²³² Susnik, Branislava, (1995), op. cit., p. 19

²³³ *Ibidem*, p.19

por los espíritus agresivos, una creencia regional de arraigo vivencial; frente a la movilidad heterogénea étnica en el área, las tribus con esta práctica de alteración facial imponen su 'personalidad tribal'; el uso de múltiples labretes confiere al hombre una 'personalidad' socio-masculina tribal"²³⁴. Sin embargo, a pesar de la exclusividad masculina de esta práctica, las perforaciones del labio inferior son utilizadas por los *Caribes* y *Arawak*, en las islas Guayanas, indistintamente por hombres y mujeres. Aunque, en determinados casos, la perforación labial femenina suele estar asociada a la dominación masculina; como por ejemplo la práctica ritual que realiza el pueblo *Sara*, de la región Chad, en África; en este grupo la perforación en el labio inferior de la mujer es efectuada por el hombre en el momento del matrimonio. Inicialmente se colocan unos tacos de madera que se van sustituyendo de forma gradual por otros de mayor tamaño; posteriormente, estos objetos son reemplazados por discos que, a veces, están decorados con grabados. En este pueblo la supremacía del varón no se evidencia, exclusivamente, en el hecho de que el marcaje corporal femenino como símbolo de posesión matrimonial sea efectuado por el marido, sino también, en la circunstancia de que la mujer únicamente puede renunciar a este adorno labial como señal de duelo ante la muerte de su esposo²³⁵.

2.7.2. Manipulaciones corporales en Occidente

La manipulación de los contornos y superficies corporales también se practica en las sociedades occidentales; entre otros nos interesa particularmente el uso de los corsés, verdaderos instrumentos de tortura, surgidos durante el Renacimiento y utilizados con asiduidad hasta principios del siglo XX. Actualmente, el excesivo culto al cuerpo en gimnasios y salones de bellezas o el furor de las cirugías plásticas manifiestan un obsesivo control sobre la estética corporal en Occidente.

Comenzaremos por detallar algunos aspectos referentes a la fabricación del corsé y su implementación como prenda íntima femenina. El corsé es

²³⁴ *Ibidem*, p.25

²³⁵ Leiris, Michel; Delange, Jacqueline, (1967), op. cit., p.120

utilizado en Europa desde el siglo XV para adaptar el cuerpo de las mujeres a los cánones de belleza imperantes en cada época. Este accesorio del vestuario femenino fue impuesto como moda en Occidente por primera vez por Catalina de Medici en el siglo XVI; en aquél momento, la medida ideal de la cintura era de 33 centímetros. El primer modelo, como describe Pedro Duque, estaba fabricado de acero, cubierto con terciopelo, seda u otro material similar, para su fabricación se utilizaba “una fina lámina de metal bellamente trabajada con multitud de aberturas para hacerlo más ligero y permitir la transpiración”²³⁶. Este corsé estaba construido en dos partes longitudinales que facilitaba una mejor adaptación sobre el cuerpo. Posteriormente, como señala Duque, este modelo “se sustituyó por un diseño más funcional construido con una varilla de madera o metal a la que se unían láminas de acero que se abrochaban mediante correas”²³⁷. Luego, durante el reinado de Isabel I de Inglaterra, el acero se reemplazó por ballenas, este material le proporcionaba más flexibilidad y, por consiguiente, mayor comodidad²³⁸.

El corsé fue usado como afirmación del ideal de belleza femenina, pero, al mismo tiempo, simbolizaba la negación de la sexualidad y la reafirmación de la moralidad imperante, ya que, en Gran Bretaña hasta avanzado el siglo XIX llegó a convertirse en un instrumento de manipulación corporal que establecía diferencias sociales y morales entre las mujeres; en este sentido, el uso del corsé estaba destinado, exclusivamente, a las mujeres aptas para el matrimonio y, por lo tanto, las mujeres que no lo utilizaban eran consideradas prostitutas. Según Bryan Turner, “La costumbre de ceñirse el corsé para conseguir una cintura estrecha dominó la moda británica de la década de 1830 a la de 1890. El cuerpo no constreñido llegó a ser observado en este período como simbólico de la licencia moral; el cuerpo holgado refleja una conducta holgada”²³⁹; de modo que el cuerpo liberado de este complemento reflejaba una conducta “libre y amoral”. Asimismo, como explica este autor, “el corsé

²³⁶ Duque, Pedro, (1996), op. cit., p.104

²³⁷ *Ibidem*, p.104

²³⁸ *Ibidem*, p.104

²³⁹ Turner, Bryan, (1989), *El cuerpo y la sociedad*, México: Fondo de Cultura Económica [en Croci, Paula; Vitale Alejandra (comp.), (2000), *Los cuerpos dóciles, hacia un tratado sobre la moda*, Buenos Aires: La Marca Editora [Colección cuadernillos de géneros, Daniel Link (dir.), p.131]

constituía un emblema de la clase ociosa, ya que una mujer con corsé no era capaz de realizar trabajos manuales”²⁴⁰, este tipo de actividad era una característica distintiva de la nobleza. Por otra parte, la presión del corsé ocasionaba serios problemas en las vértebras cervicales, alteraciones de los ciclos menstruales e inconvenientes en el parto debido a la fragilidad de la zona pélvica, como bien afirma Mel Davies, “era de hecho una manifestación física de la obligada sumisión y dependencia de las mujeres con respecto a los hombres”²⁴¹. El corsé funcionaba como una armadura, que aprisionaba el cuerpo de las mujeres en una organización social de dominio masculino. Este accesorio del vestir íntimo femenino era apreciado como el elemento fetichista por excelencia del universo erótico, aunque este fin encerraba una doble significación que en cierto sentido, era contradictoria. Según el análisis de Juan Pérez Gauli, “El corsé es uno de los elementos fetichistas más utilizados en el arte erótico, cumple la función de resaltar los aspectos exclusivamente sexuales del cuerpo de la mujer a la vez que encierra a la mujer en una estructura que impide la consumación del acto sexual”²⁴².

A comienzos del siglo XIX, en Francia se fabrica el corsé denominado *La Ninon*, que consistía en una sola pieza que se ataba a la espalda con lazos.²⁴³ A partir de este momento, los circuitos de la moda instauran el uso de esta prenda. Por ello, como comenta Pedro Duque: “Con la aparición del corsé de láminas, más higiénico y confortable, las fábricas introdujeron el novedoso concepto de diferentes tallas y modelos, y se difundieron como prenda imprescindible en el guardarropa”²⁴⁴.

Decisivamente, a pesar de la evolución de los materiales y la adaptación de los diseños a las épocas, el corsé ha sido una prenda utilizada para manipular el aspecto físico y las aptitudes sociales y morales de las mujeres; por ello, fue objeto de incontables críticas feministas desde finales del siglo XIX. Este instrumento controlador de la modificación corporal femenina

²⁴⁰ *Ibidem*, p.131

²⁴¹ Davies, Mel, [citado en Turner, Bryan, (1989), op. cit., p.131]

²⁴² Pérez Gauli, Juan Carlos, (2000), op. cit., p. 278

²⁴³ Duque, Pedro, (1996), op. cit., p.104

²⁴⁴ *Ibidem.*, p.105

pretendía modelar el cuerpo ideal, un modelo deseado y antinatural convirtiendo a las mujeres en sujetos pasivos.

A partir de la década de los '50, esencialmente en la sociedad europea, el uso del corsé es reemplazado por el ejercicio físico y la dieta; igualmente, estas últimas prácticas persiguen el estereotipo ideal de "la cintura de avispa"; sin embargo, el corsé, como parte fundamental de la lencería femenina reaparece cíclicamente hasta la actualidad.

Por último, en las sociedades occidentales contemporáneas, la cirugía estética es el recurso más utilizado para cambiar la apariencia corporal; una práctica que intenta vencer los límites del reloj biológico e imponer sus propios códigos estéticos y éticos. Todos estos planteamientos exigen un análisis teórico de gran minuciosidad, pero el mismo no responde a los objetivos de esta tesis; por tanto, los comentarios sobre esta problemática se limitarán al estudio de los mecanismos que impulsan la transculturación de la cirugía estética en el ámbito artístico contemporáneo, un planteamiento que detallaremos más adelante.

2.7.2.1. Perforaciones y anillados en la piel

Desde la antigüedad, la costumbre de perforar y anillar la piel arraigada en sociedades occidentales proviene de técnicas provenientes de civilizaciones antiguas. Para los detalles consignados en este apartado nos hemos basado en el estudio desarrollado por Pedro Duque, este autor señala que ya en el Antiguo Egipto, "el anillado en el ombligo era un signo de realeza"²⁴⁵. Tenemos que apuntar que hoy en día, este tipo de ritual es poco frecuente en grupos indígenas o aborígenes, aunque sí es habitual en algunas culturas asiáticas. Como analizaremos más adelante, las sociedades occidentales contemporáneas efectúan la transculturación de este tipo de rituales, acto que modifica la simbología originaria.

En la Antigua Grecia y Roma una perforación muy usual era ejecutada en los genitales masculinos, que consistía en perforar el prepucio y cerrarlo con

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 97

un aro denominado *fibulum*²⁴⁶, su denominación procede del ritual de infibulación indígena o aborígen ya comentado. Además, como refiere Pedro Duque: “La élite de los centuriones romanos y algunos famosos gladiadores, por ejemplo, llevaban los pezones anillados como signo de valor y orgullo y, con un fin más práctico: como sofisticado anclaje para sujetar sus capas cortas”²⁴⁷.

Durante la Edad Media la argolla colocada en los genitales femeninos reemplazaba al cinturón de castidad; para tal fin se insertaban dos anillos, uno en cada labio externo de la vulva, que se cerraban con un candado e impedían el acceso a la vagina. Asimismo, para evitar la penetración sexual, el glande se atravesaba con un aro unido a otro anillo en la base del escroto. Este tipo de perforaciones eran comúnmente utilizadas por monjas y sacerdotes.

Posteriormente, en la época moderna de Occidente, de igual modo que sucedió con el tatuaje, los marineros fueron quienes expandieron la práctica de perforar la piel; Pedro Duque efectúa el siguiente comentario: “Los marinos, los grandes pioneros de la decoración corporal, solían ponerse un pendiente en cada ocasión que cruzaban el Ecuador (...) fueron los primeros occidentales de la era moderna que se atrevieron a perforar sus narices y orejas con huesos y madera. También les debemos gran parte de la implantación del anillado genital, que ellos descubrieron en lugares como Borneo (...)”²⁴⁸.

La asociación entre objeto y erotismo es clave en la evolución de la práctica de perforación y anillado en sociedades occidentales. En la época victoriana las mujeres se colocaban aros en los pezones para que se distinguieran bajo la vestimenta y los hombres empleaban un anillo que atravesaba la uretra, denominado Príncipe Alberto. Este anillado masculino cumplía dos funciones, por un lado, su finalidad erótica era indiscutible y por otro, “se utilizaba para sujetar el pene masculino junto a la pierna mediante una trabilla en los pantalones, y evitar así que los órganos reproductores fueran evidentes en los pantalones extremadamente ajustados de la época”²⁴⁹. En el

²⁴⁶ *Ibidem*, p.97

²⁴⁷ *Ibidem*, p.94

²⁴⁸ *Ibidem*, p.95

²⁴⁹ *Ibidem*, p.100

análisis desarrollado por Pedro Duque²⁵⁰ observamos que el relato popular imprime a este objeto un fin higiénico y moral, pues el príncipe Alberto lo usaba para conservar la piel del prepucio retraída y mantener el órgano sexual aséptico con el fin de no ofender a la reina Victoria durante las relaciones sexuales. El único inconveniente de este anillo es que el portador tiene que sentarse para orinar.



Proceso colocación *piercing* Príncipe Alberto
Fuente: Programa Metrópolis (TVE, 1997)

En la sociedad occidental del siglo XVII, generalmente, las perforaciones en la oreja no eran muy bien vistas; como puntualiza Pedro Duque²⁵¹ en algunos casos, se justificaban en la creencia de que los dolores de cabeza, la locura y otras enfermedades eran originados por un demonio que penetraba al cuerpo por el oído izquierdo. Bajo esta apreciación, el pendiente funcionaba como un amuleto, aunque esta justificación con fines terapéuticos, según expresa este autor, no se extendía al lóbulo derecho, cuyo anillado evidenciaba una personalidad viciosa.

Es importante efectuar un breve comentario sobre la simbología de la perforación nasal, que es un rito habitual en la India. Antiguamente, para la sociedad hindú esta costumbre era signo de dominación masculina, pues el marido hacía perforar y anillar la nariz de su esposa como señal de obediencia y, en el caso de infidelidad, el esposo sujetaba una cadena a este anillo y arrastraba a su mujer por las calles de la ciudad²⁵². En la actualidad, los adornos nasales tienen una gran repercusión en grupos juveniles y la moda ha

²⁵⁰ *Ibidem*, p.100

²⁵¹ *Ibidem*, p.95

²⁵² *Ibidem*, p. 97

expandido este tipo de perforaciones especialmente en circuitos occidentales, el proceso de transculturación provoca un cambio sustancial en la simbología primigenia.

Específicamente en Occidente, los rituales de perforación no solían estar implicados en ceremonias de iniciación, aunque para algunas personas o asociaciones la realización del anillado podía significar un acontecimiento importante e iniciático. Excepto algún caso puntual, la mayoría de las perforaciones en Europa no simbolizaban jerarquía social ni prestigio, sino que representaban un adorno personal y esencialmente erótico o un potencial instrumento para el control de la sexualidad.

Si bien en algunas etnias no occidentales las perforaciones pueden tener funciones eróticas, tales fines no son primordiales en gran parte de los rituales de perforación, pues éstos persiguen un objetivo simbólico esencial en la estructura social y jerárquica de cada comunidad.

Cuando analicemos la práctica del *piercing* en sociedades occidentales contemporáneas veremos que la presencia del erotismo y la seducción continúan conformando el entramado simbólico de las perforaciones corporales.

2.7.3. La marca corporal como instrumento de identificación

El cuerpo y más concretamente la piel a través de los rituales de modificación corporal, se erigen como superficies de poder; de este modo, estas transformaciones son utilizadas por el ser humano como marca de identificación social y cultural. Esta circunstancia es más notoria con el tatuaje, ya que, además de ser signo de distinción en numerosos grupos étnicos, en Occidente la imagen tatuada ha sido empleada como marca de identificación personal con anterioridad al documento de identidad actual.

En diversas sociedades, el tatuaje es un elemento de suma importancia en la conformación de la identidad del sujeto tatuado. Este proceso de identificación puede analizarse desde diferentes puntos de vista: 1) desde una visión psicoanalítica, como detalla Silvia Reinfeld, el cuerpo con tatuajes

proporciona una “gradual anulación del ser anterior y asunción de una identidad original en cuyo trasfondo subyacen fantasías de resurrección o autoengendramiento”²⁵³ ; 2) desde una visión sociológica, el tatuaje es simultáneamente un signo de identificación grupal y personal; en este sentido, según el tatuador francés Etienne: “En una sociedad en que todo se desecha, ropa y objetos, tener un tatuaje es un modo de tener algo que nos pertenece definitivamente, para siempre”²⁵⁴ . Lo interesante en este proceso de individualización es que la elección del diseño a tatuar en la piel parte de un catálogo ofertado por el/la tatuador/a; a pesar de ello, cada vez que la imagen es tatuada en un cuerpo distinto, ésta adquiere una nueva significación. En este sentido, el sociólogo canadiense Michael Atkinson²⁵⁵ comenta que las personas tatuadas definen sus tatuajes como únicos, originalidad que atribuye a la marca una simbología estructural en el proceso de redefinición del Yo.

El análisis psicoanalítico desarrollado en relación al significado de los tatuajes según se ubiquen en el lado derecho o izquierdo del cuerpo aporta un dato significativo sobre la personalidad; como explica la historiadora Anna María Casadei, “Por ejemplo, tatuarse en la parte izquierda del cuerpo, que para el psicoanálisis representa el pasado, es típico de personas pesimistas, con poca confianza en sí mismas. La derecha, en cambio, asociada al futuro, denota un carácter optimista, abierto al cambio, pero bien anclado a la realidad”²⁵⁶ .

Considerando todos los aspectos reseñados, el tatuaje se convierte en memoria personal. Según el artista británico Genesis P. Orridge, la imagen tatuada forma parte del “diario privado” de cada uno; es decir, que mediante los tatuajes, el cuerpo es archivo de sí mismo²⁵⁷ . Por ello, numerosos/as tatuadores/as coinciden en que quitárselo sería un acto de negación, de anulación de un momento determinado en la vida del sujeto. En este sentido,

²⁵³ Reisfeld, Silvia, (2004), op. cit. ,p.121

²⁵⁴ Etienne (tatuador) [citado en Sarduy, Severo, (1987), op. cit., p. 95]

²⁵⁵ Atkinson, Michael, (2003), op. cit., p.203

²⁵⁶ Capelli, F.; Grosso, Pilar, “Me dibujo, luego existo”, *Newton*, Madrid: Ediservicios Madrid 2000, Grupo Unidad editorial, N°1, siglo XXI, año 1, Mayo de 1998, p.38

²⁵⁷ Le Breton, David, (2002), op. cit., p.114

como comenta Susan Benson, los *piercings* o tatuajes son puntos de referencia que fortalecen el Yo y su historia²⁵⁸.

Por otra parte, la piel tatuada se transforma en texto, pues según Michael Atkinson²⁵⁹ los signos marcados son marcas de identidad para ser interpretadas por otros/as. Este sociólogo opina que la persona tatuada elegirá cuándo y dónde se producirá dicha interpretación, según el grupo social al que pertenezca y la concepción que dicho grupo tenga acerca del tatuaje. De todos modos, para evitar reacciones adversas, especialmente en el ámbito social, laboral y familiar, las personas que deciden tatuarse suelen elegir a conciencia la ubicación corporal del tatuaje. A pesar de este ocultamiento intencional, como observa David Le Breton²⁶⁰, las modificaciones corporales como el tatuaje o el *piercing* son tanto un acto privado como público. Cualquier prejuicio o actitud negativa con respecto al tatuaje debería pasar a un segundo plano, pues como bien afirma Victoria Lautman²⁶¹, la gran influencia de este tipo de marca corporal en la construcción de la identidad transforma este ritual en una acción afirmativa.

En el proceso de personalización a través del tatuaje y del *piercing*, un aspecto clave es el grado de sociabilidad y, consecuentemente, el grado de aceptabilidad que estas prácticas pueden llegar a tener en las sociedades industrializadas contemporáneas. En parte, el nivel de identificación y aceptación social se debe a la asociación de estas prácticas con el concepto de primitivismo y exotismo. Como explica Susan Benson, la marca “Is reconfigured as identification with the authentic, the uncommodified, the pure, in opposition to the corruptions of mainstream society; or, in the case of Japanese tattoo, with the refined aesthetic of an ‘ancient civilization’. And for many, to inscribe upon the skin the marks of the primitive other is ‘anti-repressive’, a way of releasing the savage within or of returning to a corporeal authenticity occluded by the

²⁵⁸ Benson, Susan, “Inscriptions of the Self: Reflections on Tattooing and Piercing in Contemporary Euro-America”, [en AAVV, (2000), *Written on the body, the tattoo in European and American History*, op. cit., p.246]

²⁵⁹ Atkinson, Michael, (2003), op. cit., p.228

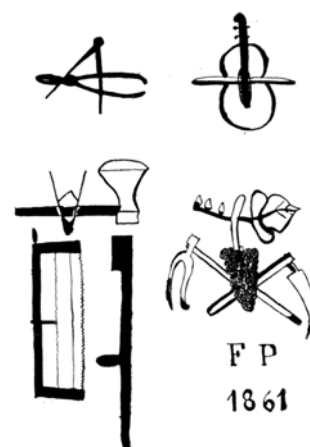
²⁶⁰ Le Breton, David, (2002), op. cit., p.129

²⁶¹ Lautman, Victoria, (1994), *The new tattoo*, New York: Abbeville Press Publishers, p.8

disciplines of contemporary conformity”²⁶². De esta forma, para determinadas personas el acto de tatuarse o perforarse la piel significa un acto de rebeldía, a partir del cual la superficie corporal transmuta en soporte de denuncia, el texto inscrito en ella enuncia un discurso contrario al social y políticamente correcto; por ello, estas marcas corporales se convierten en emblema de las tribus urbanas. Según Susan Benson²⁶³, determinadas prácticas de transformación corporal, como el tatuaje y el *piercing*, adquieren, concretamente en las sociedades occidentales contemporáneas, una gran fuerza simbólica proporcionando al portador/a autonomía y control.

Por otro lado, la marca como signo de identificación es utilizada con fines religiosos, si nos retrotraemos a determinados períodos históricos, por ejemplo, el símbolo de la cruz, que se tatuaban los hombres durante el período de las cruzadas era la mejor manera de asegurarse una sepultura cristiana en tierras desconocidas. También, a pesar de que las leyes del Corán prohíben marcar el cuerpo, el tatuaje llevado por algunas personas de religión musulmana se utiliza como evidencia de haber visitado la Meca. Además, en las sociedades occidentales contemporáneas, el símbolo religioso es uno de los tatuajes más recurrentes manifestando las convicciones religiosas del portador/a.

Otra clase de marca utilizada como forma de identificación era comúnmente denominada “marca profesional”, cuya imagen tatuada representaba el oficio de la persona que la portaba; estos tatuajes eran muy frecuentes en la época medieval europea.



Tatuajes ocupacionales (Alexandre Lacassagne, Les tatouages, 1881)
Fuente: Caplan, Jane (ed.), 2000

²⁶² “Es reconfigurada como identificación con lo auténtico, lo incómodo, lo puro, en oposición con las corrupciones de la sociedad dominante; o, en el caso del tatuaje japonés, con la estética refinada de una “civilización antigua”. Y para muchos, inscribir sobre la piel las marcas del otro primitivo es “anti-represivo”, una forma de liberar lo salvaje interior o de retornar a una autenticidad corporal ocluida por las disciplinas de la conformidad contemporánea”, Benson, Susan, “Inscriptions of the Self: Reflections on Tattooing and Piercing in Contemporary Euro-America”, [en Caplan, Jane (ed.), (2000), op. cit., p.242]

²⁶³ *Ibidem*, p.245

Alexandre Lacassagne²⁶⁴ determina, a partir de sus investigaciones, una lista de algunos tatuajes gremiales; por ejemplo, las personas que construían catedrales llevaban tatuada una escuadra, una plomada, un compás, un cincel y un martillo; los herreros se tatuaban un yunque y un martillo; los matarifes utilizaban como marca la imagen de una cabeza de res atravesada por dos cuchillos; los carpinteros el tatuaje de un plano y clavos, por último, el zapatero tenía tatuada una bota. No obstante, como comenta Pedro Duque²⁶⁵, debido a la decadencia del sistema feudal este tipo de tatuajes tendieron a desaparecer.

Otro aporte de Alexandre Lacassagne es la incorporación del tatuaje como método de identificación forense, un sistema de uso frecuente, con anterioridad a la implementación del “carné antropométrico de identidad” utilizado durante la primera guerra mundial. Sin embargo, la descripción de los tatuajes en el nuevo documento constituía una señal de identidad; en la actualidad, las huellas digitales empleadas en determinados países y el estudio de ADN son los procedimientos más eficaces.

Por otro lado, el uso del tatuaje entre criminales ha sido objeto de estudio y debate, especialmente por Cesare Lombroso y Alexandre Lacassagne, desde 1890 a 1914²⁶⁶. Para Lombroso, el tatuaje utilizado por los delincuentes era signo de atavismo y estigma de criminalidad y para Lacassagne, la marca era símbolo de degeneración. Estas investigaciones dieron lugar a una exhaustiva colección de tatuajes que generó diferentes interpretaciones; toda esta documentación fue catalogada por tipo de imagen, tamaño y zona del cuerpo tatuada, que dio origen a las universalmente conocidas FIT (Ficha Identificación Tatuaje); posteriormente, dichas tablas fueron analizadas por otros investigadores²⁶⁷. En el estudio de Lombroso y

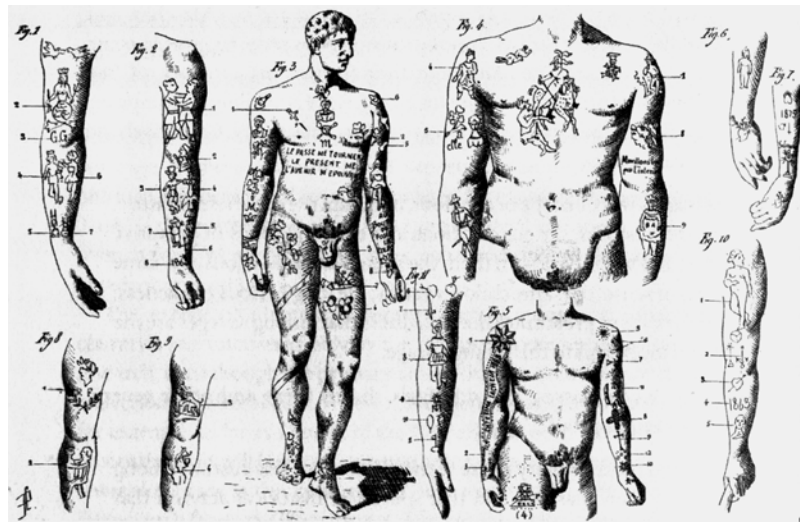
²⁶⁴ Consúltese Lacassagne, Alexandre, [1881], *Les tatouages: étude anthropologique et médico-légale*, París

²⁶⁵ Duque, Pedro, (1996), op. cit., p.25

²⁶⁶ Consúltese Lombroso, Cesare, [1876], *L'uomo delinquente*, Milán // Lacassagne, Alexandre, [1881], op. cit. // Caplan, Jane “One of the strangest relics of a former state: Tattoos and the discourse of criminality in Europe 1880-1920” [en Becker, Peter; Wetzell, Richard (eds.), *The Criminal and his scientists. Essays on the history of criminology*, Cambridge] // Caplan, Jane, “National tattooing: traditions of tattooing in nineteenth-century Europe” [en Caplan, Jane, (ed.), op. cit., pp.156-173]

²⁶⁷ Consúltese Picornell Cantero, Fernando, “Proceso y reflexión sobre el lenguaje simbólico del tatuaje en el cuerpo humano” [tesis doctoral], director: Dr. Javier García Bresó, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Castilla – La Mancha, Cuenca, 1995

Lacassagne colaboraron médicos del ejército y el servicio penitenciario, que tenían contacto directo con personas tatuadas. En referencia a las dos teorías propuestas, en 1906, el criminólogo belga Louis Vervaeck²⁶⁸ argumentó que los conceptos de atavismo y degeneración eran similares en sus fines, ya que ambos planteamientos consideraban al individuo tatuado como un ser “anormal” y esta anormalidad se debía, en cierto sentido, a la percepción del tatuaje como una práctica “salvaje”. La concepción del tatuaje como “anormal” fue retomada en 1908 por Rafael Salillas²⁶⁹ cuando desarrolló un estudio similar en España.



Tatuajes con simbología criminal en reclusos italianos (Archivo César Lombroso, 1897)
Fuente: Caplan, Jane (ed.) (2000)

Según Jane Caplan²⁷⁰, todos los debates en relación a la criminalidad y el salvajismo inherentes al tatuaje se sustentaban, en cierta medida, en la negación por parte de Occidente de posibles orígenes indígenas de la práctica y, de este modo, el primitivismo sería responsabilidad del Otro; sin embargo, simultáneamente, como afirma Caplan, el tatuaje es considerado, por algunas

²⁶⁸ Vervaeck, Louis, *Le tatouage en Belgique*, Mémoires de la société d'anthropologie de Bruxelles, XXV (1906), p.16, [citado por Caplan, Jane, "Traditions of tattooing in nineteenth-century Europe", en Caplan, Jane (ed.), (2000), op. cit., p. 165]

²⁶⁹ Consúltese Salillas, Rafael, (1908), *El tatuaje, en su evolución histórica, en sus diferentes caracterizaciones antiguas y actuales y en los delincuentes franceses, italianos y españoles*, Madrid: Publicaciones de la revista penitenciaria.

²⁷⁰ Caplan, Jane, "Traditions of tattooing in nineteenth-century Europe, [en Caplan, Jane (ed.), (2000), op. cit., p. 172]

sociedades occidentales contemporáneas, como un elemento importante de la “cultura nacional”. Por otro lado, el nombre o el número de DNI tatuados en el cuerpo sirvieron como forma de identificación de los soldados durante las guerras mundiales. Además, fue habitual que los soldados del ejército norteamericano e inglés y los legionarios franceses y españoles llevaran tatuado el grupo sanguíneo²⁷¹.

El tatuaje, o en algunos casos la pintura corporal, como una forma de identificar y nombrar al sujeto es utilizado por numerosos grupos indígenas. Por ejemplo, para los grupos *mbayá*, que habitan en Paraguay, la imagen tatuada (denominada *ychy*) es una marca que “ nombra ” a cada niño/a en el momento del nacimiento y se convierte en signo de distinción permanente²⁷². Por otra parte, para los *Cubeo-Tucano*, de la región noroeste del Amazonas, este ritual de iniciación y nombramiento es un proceso más complejo que incorpora



Marca *Ychy*, rostro niño *Mbayá*
Fuente: Escobar, Ticio, (1993)

gradualmente al niño/a a la vida social de la comunidad; según Branislava Susnik, el procedimiento se lleva a cabo de la siguiente manera: “Entre los *Cubeo-Tucano*, a la criatura recién nacida y trasladada de la choza del parto a la maloca comunal, se pintaba la cara con manchas rojas con *Bixa Orellana* a manera de ‘jaguar’, protector mítico de la casa comunal, adquiriendo así el ‘status humano’; después de un tiempo, el abuelo paterno aplica a la criatura la

²⁷¹ Schiffmacher, Henk; Riemschneider, Burkhard, (1996), *1000 tatoos*, Köln: BENEDIKT Taschen Verlag GmbH, p.17

²⁷² Escobar, Ticio, (1993), op. cit., p.102

pintura azul-oscura de Genipa para sacarle 'la piel fetal' e incorporarla a la comunidad social de 'personas' que componen la maloca"²⁷³. Por otro lado, nos interesa mencionar que, aunque no se trate de un marca corporal, la asignación de un nombre a los/as recién nacidos/as es una marca de identificación fundamental para la inclusión social del niño/a. El momento del nombramiento es de suma importancia para el ser humano y adquiere, como en el caso de la cultura *bantú*, la función simbólica de gestación; como señala el historiador Adolfo Colombres, "Esa fuerza humana (*fuerza vital que determina el universo de las cosas es el nommo*) engendra también al hijo en la mujer, pero al mismo no le bastará con nacer para ingresar en la humanidad: mientras no sea nombrado por el hechicero pertenecerá a la categoría de las cosas (kintu). Por ello resulta apropiado hablar en dicha cultura del 'semen de la palabra' "²⁷⁴.

Como reflexión final podemos indicar que el tatuaje, al mismo tiempo que nombra, también identifica al sujeto y, a partir de ese acto de diferenciación, cualquier tipo de marca corporal se convierte en una forma de inclusión o exclusión social del individuo. En este sentido, la piel tatuada adquiere, en las sociedades capitalistas, claras connotaciones de control e identificación.

2.7.4. Estigmas y exclusión social

En este punto detallaremos cómo el tatuaje en la piel es considerado un estigma social y ha sido utilizado de diversas maneras a lo largo de la historia de Occidente. Además, analizaremos cómo la marca en el cuerpo es vista como una "marca infame", que ha sido empleada en numerosas sociedades para identificar a los presos e impedir, luego de cumplir condena, una adaptación completa desde el punto de vista social y laboral.

Si bien conocemos, a partir de profusas investigaciones, que en la Antigua Grecia se marcaba a los esclavos con hierros candentes para

²⁷³ Susnik, Branislava, (1995), op. cit., p.45

²⁷⁴ Colombres, Adolfo, "Mitos, Ritos y fetiches. Desmistificaciones y resignificaciones para una teoría de la cultura y el arte de América" [en Acha, Juan; Colombres, Adolfo; Escobar, Ticio, (1991), op. cit., p. 241]

diferenciarlos de los ciudadanos y que, posteriormente, esta marca corporal fue interpretada como un estigma; sin embargo, del análisis planteado por C. P. Jones²⁷⁵, la técnica utilizada por los griegos y, más tarde por los romanos, no es la marca por quemado, sino el mismo método empleado en la confección del tatuaje, es decir, por punción, ya que las letras o palabras grabadas en la piel de los esclavos griegos y romanos eran “punzadas y teñidas”. El uso de la palabra estigma, para designar de manera generalizada al tipo de marca corporal ejecutada en la Antigua Grecia y Roma como signo de esclavitud se atribuye, parcialmente, al hecho de que la técnica de quemar la piel fue utilizada en mayor medida que el tatuaje por punción, por consiguiente, más estigmática. Esta diferencia en el uso de las técnicas ha generado diferentes interpretaciones etimológicas de las palabras estigma y tatuaje. Sin embargo, como veremos más adelante, en determinadas ocasiones el tatuaje es una marca corporal razonada en términos de estigma social. En el caso particular de la Antigua Grecia y Roma, el tatuaje significaba degradación y, por lo tanto, únicamente se utilizaba para marcar a los esclavos²⁷⁶.

Por otro lado, durante la trata de esclavos africanos en América se utilizó el tatuaje por quemado, como explica Pedro Duque, los esclavos africanos “eran identificados con una marca al rojo vivo en el pecho”²⁷⁷. Del mismo modo, según las investigaciones de Aurelia Martín Casares, en el siglo XVI durante la época de esclavitud norteafricana en España, los esclavos y las esclavas portaban marcas corporales: “El herraje ‘a la española’ más frecuente era marcar la letra ‘s’ y el dibujo de un clavo en el rostro de las personas esclavizadas, indicando a la manera de jeroglífico la palabra ‘es-clavo’ ”²⁷⁸. Asimismo, el tatuaje podía hacer referencia al nombre del dueño o al lugar de origen²⁷⁹.

Retomando el concepto de estigma, C. P. Jones afirma que, en el diccionario del Dr. Johnson, publicado por primera vez en 1755, la palabra

²⁷⁵ Consúltese Jones, C.P., “Stigma and tattoo”, [en Caplan, Jane (ed.), (2000), *op. cit.*, pp 1-16

²⁷⁶ Jones, C.P., *Ibidem*, pp. 5-7

²⁷⁷ Duque, Pedro, (1996), *op. cit.*, p.24

²⁷⁸ Martín Casares, Aurelia, (2000), *La esclavitud en la Granada del siglo XVI, género, raza y religión*, Granada: Editorial Universidad Granada, p.392

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 393

estigma es definida como una quemadura, una marca con hierro caliente o, metafóricamente, como “una marca de infamia”²⁸⁰; este significado se refiere, especialmente, a la marca corporal efectuada a los criminales como signo de segregación social, pues el delito era escrito en la frente. Igualmente, como analizaremos con posterioridad, aún hoy en día los tatuajes carcelarios son percibidos como marcas sectarias, pues delatan el pasado penitenciario del portador/a. Sin embargo, a diferencia de las antiguas marcas de la infamia, los tatuajes realizados por los mismos presos se convierten, como afirma David Le Breton²⁸¹, en marcas corporales que son interpretadas como afirmación de la vida. Este pensamiento puede asociarse al concepto de “autoengendramiento” del Yo explicado por la psicóloga Silvia Reisfeld²⁸², un proceso de autoafirmación e individualización que las personas privadas de la libertad necesitan concretar, en este ejemplo, a través del tatuaje.

Pedro Duque²⁸³ reseña que la marca como castigo de un delito fue utilizada en Francia durante el Primer Imperio, hasta que en 1832, el uso de este tipo de tatuaje punitivo fue prohibido, aunque, veinte años antes ya se había dejado de aplicar.

El historiador Mark Gustafson²⁸⁴ establece, a partir del estudio que realiza sobre las marcas penales, diferentes tipos: 1) las “letras” como tatuaje punitivo tenían determinados significados; por ejemplo, V: *vagabond*, M: *malefactor*, F: *fraymaker (church brawler)*, B: *burglar*, SL: *sedition libeller*, D: *drunkard*, y AD: *adulterer*²⁸⁵; estas marcas fueron utilizadas hasta el siglo XIX en Francia, Inglaterra y EEUU; 2) el nombre del emperador era tatuado en el cuerpo de los prisioneros de guerra, o en otros casos, los presos eran marcados con el símbolo del captor, que para los atenienses era un búho; 3) el tatuaje penal consistía en marcar el castigo impuesto al delincuente; este investigador comenta que, en Francia durante los siglos XVIII y XIX, algunos

²⁸⁰ Jones, C. P., op. cit., p. 15

²⁸¹ Le Breton, David, (2002), op. cit., p.53

²⁸² Véase en este mismo capítulo: “La marca corporal como instrumento de identificación”

²⁸³ Duque, Pedro, (1996), op. cit., p. 24

²⁸⁴ Gustafson, Mark, “The tattoo in the later roman empire and beyond”, [en Caplan, Jane (ed.), (2000), op. cit., pp. 26-27]

²⁸⁵ Vagabundo; Malhechor; Agitador en Iglesias; Ladrón; Difamador Sedicioso; Borracho; Adúltero

convictos, que estaban destinados a las galeras eran tatuados con las letras GAL y marcados con las iniciales TP si eran condenados a trabajos perpetuos ó comúnmente llamados forzados²⁸⁶.

Por otro lado, Clare Anderson²⁸⁷ expone que el tatuaje penal también se utilizaba en India durante la época colonial; según esta autora, como castigo por adulterio se quemaba en la piel el símbolo genital femenino; cuando se trataba de un delito por alcoholismo, el signo tatuado era el de una botella y en el caso de asesinato, la imagen marcada era la de un hombre sin cabeza. Además, como señala esta autora, las marcas punitivas facilitaban la identificación del preso en caso de fuga; pero, si el recluso cumplía su condena y era puesto en libertad el tatuaje se transformaba en un estigma, una marca que debía cubrir o ocultar otro tatuaje o disimular con la ropa; por ejemplo, en la India donde los presos estaban marcados en la frente, la mejor manera de esconder el tatuaje consistía en dejarse crecer el pelo y cubrirse con el turbante; sin embargo, ninguna estrategia era completamente efectiva²⁸⁸.

En relación a la significación de los tatuajes en los criminales, ya hemos mencionado el análisis realizado por Cesare Lombroso; según las argumentaciones de Pedro Duque, este criminólogo y antropólogo italiano, afirmaba: “Estudiar los tatuajes en el convicto permitía un primer reconocimiento del tipo de personalidad y, por ello, recomendó tales registros en las prisiones. Así, era importante determinar si el preso portaba inscripciones o imágenes obscenas, si llevaba motivos que expresaran un rechazo o venganza hacia la autoridad, si se los hacía en el pene (propio de un criminal severo), si se tatuaba palabras crípticas que implicaran mensajes secretos o que formaba parte de una organización criminal”²⁸⁹. Las ideas propuestas por Lombroso sustentaban la existencia de una mente criminal, genética y hereditaria, como comentamos en el apartado anterior este planteamiento fue duramente criticado, pero su clasificación de tatuajes asociados a la criminalidad ha beneficiado la impronta estigmática cargada a

²⁸⁶ Gustafson, Mark, op. cit., p.28

²⁸⁷ Consúltese: Anderson, Clare, “Stigmatization and identification: European practice and colonial expansion, [en Caplan, Jane (ed.), (2000), op. cit., pp. 106-115]

²⁸⁸ *Ibidem*, p.117

²⁸⁹ Duque, Pedro, (1996), op. cit., p.27

las marcas corporales y, en consecuencia, a la persona tatuada. Innegablemente, los postulados de Lombroso están en desuso, pues los estudios de criminología proporcionan mayor importancia a factores sociales como desencadenantes de la acción criminal.

En el mundo literario, el procedimiento de tatuar el cuerpo del presidiario es tratado en numerosas ocasiones; en este sentido, en *La condena*, Franz Kafka relata cómo una máquina tatúa la sentencia en el cuerpo de los presos hasta producirles la muerte; de un fragmento del texto podemos extraer la siguiente descripción: “Las agujas están colocadas en ella como los dientes de una rastra, y el conjunto funciona, además, como una rastra, aunque sólo en un lugar determinado y con mucho más arte. (...) sobre la Cama, se coloca al condenado (...), boca abajo, naturalmente desnudo; aquí hay correas para sujetarle las manos, aquí para los pies, y aquí para el cuello. (...) Una vez que el hombre está acostado en la Cama y ésta comienza a vibrar, la Rastra desciende sobre su cuerpo. Se regula automáticamente, de modo que apenas roza el cuerpo con la punta de las agujas. (...) La Rastra comienza a escribir; cuando termina el primer borrador de la inscripción en el dorso del individuo, la capa de algodón gira y hace girar el cuerpo lentamente sobre un costado (...) y la Rastra puede proseguir su labor. Así sigue inscribiendo, cada vez más hondo”²⁹⁰.

El acto de marcar un cuerpo por la fuerza, tanto de forma mecánica como manual nos remite a la tortura, Raúl García reflexiona precisamente a partir del texto de Kafka y efectúa el siguiente comentario: “La tortura nunca se reduce a una relación de dos sino que siempre conlleva la conexión con un campo social”²⁹¹. A raíz de esta reflexión este autor se pregunta: “¿Qué es lo que se escribe en el cuerpo?”, a lo cual responde: “Precisamente, el cuerpo se transforma en superficie de inscripción de la ‘ley’”²⁹².

²⁹⁰ Kafka, Franz, [1972], (1995), *La condena*, Madrid, España, Alianza Editorial, pp.116-125 [véase texto completo capítulo: *En la colonia penitenciaria*, pp. 113-145]

²⁹¹ García, Raúl, (2000), *Micropolíticas del cuerpo, de la conquista de América a la última dictadura militar*, Buenos Aires: Editorial Biblos, p. 142

²⁹² *Ibidem*, p. 142

Este control social a través del cuerpo es claramente planteado por Michel Foucault, quien detalla los diferentes mecanismos que las sociedades han establecido para convertir al individuo en un “sujeto dócil”²⁹³.

Una mención aparte merecerían los estigmas religiosos, aunque dada la extensión que eso supone, únicamente nos abocaremos a señalar las consideraciones de Caroline Walker Bynum, quien afirma que en la Edad Media esta clase de estigmas se consideraban como “milagros propios de la mujer, y sólo en el caso de las mujeres las heridas estigmáticas sangraban periódicamente”²⁹⁴. Por consiguiente, este tipo de fenómenos era vivenciado por las mujeres místicas y se hacen más frecuentes a partir del siglo XII y XIII²⁹⁵.

Por último, nos interesa reflexionar sobre el tatuaje portado por personas inmersas en el mundo de la droga, unas marcas corporales que se perciben como estigmas, pero al mismo tiempo, también se constituyen como marcas de identificación, pues según los estudios de la psicóloga Silvia Reisfeld, “De cara hacia el grupo, existe algo en común que los identifica, una misma marca investida de valor; vueltos hacia la sociedad, se trata de una marca de la marginación. Desde otro ángulo, ellos mismos manifiestan una relación ambivalente respecto a sus tatuajes, toda vez que si bien son algo idealizado por el grupo, también suelen nominarlos como ‘escraches’, a la manera de un estigma corporizado”²⁹⁶. En la jerga del tatuaje, los *escraches* son tatuajes caseros, de mala factura, de resolución similar a los tatuajes carcelarios y que revelan la condición marginal de ese grupo. Generalmente, esta asociación entre estigma e identidad del tatuaje en personas drogadictas produce una identificación momentánea y, por lo tanto, una reacción adversa cuando el tratamiento contra la adicción ha sido finalizado. Silvia Reisfeld opina que ello se debe a la situación psíquica y física del paciente, quien con frecuencia no recuerda el momento exacto, ni porqué ha elegido una determinada zona

²⁹³ Consúltase Foucault, Michel, Capítulo “Cuerpos dóciles”, pp.139-174 [en Foucault, Michel [1976], (1999), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México: Siglo Veintiuno Editores]

²⁹⁴ Walker Bynum, Caroline, “El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media” [en Feher, Michel; Naddaff, Ramona; Tazi, Nadia, (ed.), [1989] (1990), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Parte Primera, Madrid, Taurus, p.168]

²⁹⁵ *Ibidem*, p.174

²⁹⁶ Reisfeld, Silvia, (2004), op. cit., p.141

corporal para el tatuaje, ni el motivo que lo llevó a tatuarse; en este sentido, ella afirma: “Significativamente, al tratarse la adicción, reaparece la capacidad de ser consciente de la mirada del otro así como de sus implicancias en el terreno laboral”²⁹⁷. Simultáneamente, la identificación con el grupo o con el tatuaje desaparece, circunstancia que origina en el/la adicto/a el deseo de retocar o borrar la imagen tatuada²⁹⁸. Como bien puntualiza esta psicóloga: “El tatuaje no se reduce al diseño en sí, sino que condensa al sujeto en su situación existencial”²⁹⁹.

En definitiva, el tatuaje se convierte en estigma cuando es un claro símbolo de exclusión social; por tal motivo, esta transformación simbólica es advertida por algunos grupos sociales, que utilizan el tatuaje y otro tipo de marca corporal como un mecanismo de autoexclusión mediante el cual manifiestan su disconformidad con la sociedad imperante. Esta es una estrategia que también es esgrimida por las denominadas tribus urbanas.

2.7.5. Tribus urbanas e identidad corporal

La fusión entre tatuaje e identidad se evidencia en el hecho puntual de que la marca aparece en Occidente, inicialmente, en la piel de presos, marineros y prostitutas, grupos sociales marginados, que necesitan identificarse a través de la marca. Como ya hemos referenciado, este proceso de identificación con el tatuaje es un aspecto importante en la construcción de la identidad personal y corporal del sujeto; por lo tanto, no es extraño, que en los años 70 las marcas corporales fueran utilizadas por las “tribus urbanas”³⁰⁰, cuyos integrantes se identificaban con algunos conjuntos de música *rock*, como es el caso de los *punk* o los *skin heads*³⁰¹. En alguna medida, en aquel momento, el tatuaje marginal inicial se socializó, con ello queremos decir que empezó a manifestarse en espacios sociales más abiertos, como las calles, las

²⁹⁷ *Ibídem*, p.141

²⁹⁸ Véase Reisfeld, Silvia, “Tatuaje y adiciones” (capítulo 11) [en Reisfeld, Silvia, (2004), op. cit.]

²⁹⁹ Reisfeld, Silvia, (2004), op. cit., p.147

³⁰⁰ Fernández Arenas, José, (coord.), (1988), *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona: Anthropos Ediciones, p.240

³⁰¹ Consúltese Picornell Cantero, Fernando, “Proceso y reflexión sobre el lenguaje simbólico del tatuaje en el cuerpo humano” [tesis doctoral], op. cit., Cap.V, p.86

discotecas y los campos de fútbol, dejando atrás los espacios cerrados como el barco, el prostíbulo y la cárcel; sin embargo, la marginalidad inherente al tatuaje no desapareció completamente. En conclusión, la imagen tatuada por aquellos años continuaba señalando y segregando al individuo.

En este punto nos resulta primordial retomar el análisis acerca del proceso ritual que realiza Arnold Van Gennep³⁰²; en cuanto a las tres fases de los ritos de paso que este antropólogo desarrolla, la segunda etapa es la liminalidad, que simbólicamente significa invisibilidad, marginalidad e inferioridad del futuro iniciado/a, con respecto a los/las jóvenes que ya han consumado la iniciación y al resto de la comunidad. Desde un punto de vista sociológico, la juventud se percibe como un período de vida liminal, al margen social y el ámbito nocturno donde los/las jóvenes se relacionan es visto como un sitio de indeterminación³⁰³. Mayoritariamente, los integrantes de las tribus urbanas son jóvenes, que utilizan el tatuaje como un elemento indispensable en la conformación de la identidad personal; para ellos/as el/la tatuador/a, que en algunas ocasiones es un/a compañero/a del grupo, adquiere el estatus de iniciador o gurú³⁰⁴.

Por otra parte, desde un análisis más psicoanalítico, como puntualiza Silvia Reinfeld: “En líneas generales, el tatuaje posibilita externalizar un amplio espectro de situaciones afectivas a la vez que constituye, bajo ciertas circunstancias, un medio eficaz para ligar y dotar de representabilidad a estados internos de tensión y angustia. Por lo tanto, cumple esencialmente la función de un ‘operador psíquico’ de distintos alcances”³⁰⁵; esta significación otorgada al tatuaje obtiene mayor relevancia si tenemos en cuenta que durante la adolescencia el acto de tatuarse se manifiesta con mayor potencia. Además, según Reinfeld, para algunas personas, “el dibujo constituye una manera de contrarrestar un conflicto subyacente en el armado de la identidad sexual”³⁰⁶ y, con respecto al tatuaje como parte estructural de la identidad del sujeto, esta

³⁰² Véase Capítulo 2: “El mundo simbólico, ritos y rituales”

³⁰³ Belloc, Bárbara, (1998), *Tribus porteñas, conejillos de indias y blancos ratones: un brevario de zoología urbana*, Buenos Aires: Libros Perfil [Serie Hoy x Hoy minorías, María Moreno (dir.)], pp.13-18

³⁰⁴ Le Breton, David, (2002), op. cit., p. 93

³⁰⁵ Reinfeld, Silvia, (2004), op. cit., p.68

³⁰⁶ *Ibidem*, p.69

psicóloga hace una clara distinción entre “tener tatuajes” y “ser los tatuajes”. Según el estudio efectuado por ella, en el primer grupo, las personas tatuadas aún poseen un sentido de realidad, ya que tienen en cuenta los condicionantes sociales del tatuaje; en el segundo grupo, en cambio, la presencia excesiva de tatuajes denota un comportamiento adictivo, pues, como apunta Reisfeld: “Los tatuajes devienen en el soporte de una nueva identidad ligada a lo corporal. Son un tramo necesario para la simbolización. El tema de la memoria y la historicidad aparecen en primer plano. (...) El universo social y laboral se restringe”³⁰⁷.

Acerca de la identidad podemos agregar los comentarios de José Miguel Cortés: “El psicoanálisis propone que existe un ámbito psíquico, con sus propias normas e historia, en el que las posibilidades biológicas del organismo adquieren su significado. Por ello, la *identidad* es un logro siempre precario que se ve constantemente socavada por los deseos reprimidos que constituyen el inconsciente. Normalmente, los seres humanos necesitan dotarse de una identidad que les ayude a configurar una ubicación en la sociedad y les permita conocerse dotándoles de un sentido de pertenencia”³⁰⁸. De modo que, esta inestabilidad emocional puede afectar la identidad del individuo en el transcurso de su vida, ello explicaría, como observa Silvia Reisfeld³⁰⁹, la continuidad del uso del tatuaje en los adultos.

Con respecto a cuestiones específicas de la tribus urbanas, Bárbara Belloc realiza un estudio específico de estos colectivos en Buenos Aires; no obstante, sus conclusiones exceden los límites estrictamente geográficos, pues como ella señala, “En las sociedades urbanas de todo el mundo existen fenómenos de ‘cohesión’ juvenil que últimamente son llamados ‘tribus’”³¹⁰, además, esta unión, generalmente, gira en derredor de elementos simbólicos concretos, que esta autora denomina signos totémicos, en la medida que son marcas distintivas de cada grupo³¹¹. En este caso, el concepto de totemismo

³⁰⁷ *Ibíd.*, pp.73-74

³⁰⁸ Cortés, José Miguel G., (1997), *El cuerpo mutilado (la angustia de muerte en el arte)*, Valencia: Generalitat Valenciana [Colección Arte, Estética y Pensamiento 2], p. 219

³⁰⁹ Reisfeld, Silvia, (2004), op. cit., p. 158

³¹⁰ Belloc, Bárbara, (1998), op. cit., p. 12

³¹¹ *Ibíd.*, p. 12

como símbolo de cohesión social se obtiene de las investigaciones de Lévi-Strauss, que explican el totemismo de la siguiente manera: “Lejos de ser una institución autónoma, definible por caracteres intrínsecos, el totemismo o lo que pretende ser totemismo, corresponde a algunas modalidades arbitrariamente aisladas de un sistema formal, cuya función es la de garantizar la convertibilidad ideal de los diferentes niveles de la realidad social”³¹². De esta forma, el tótem para estos clanes urbanos contemporáneos es un signo de identificación y de unión grupal, un elemento de diferenciación que distancia simbólicamente al grupo de la sociedad dominante.

Una de las tribus urbanas más importantes y conocidas es la que conforman los *Punk*; este grupo social, como explican Pere Oriol Costa, José Manuel Pérez Tornero y Fabio Tropea³¹³, sin lugar a dudas debe llamarse “movimiento”, pues, concretamente, su intención inicial ha sido “mover” las estructuras sociales. Según estos autores, los *punk* aparecen, por primera vez,



Estética *Punk*
Fuente: Gröning, Karl (1997)

³¹² Lévi-Strauss, Claude, [fr.1962] [1964] (1999), *op. cit.*, pp. 115-116

en Inglaterra durante los años 1976 y 1977, en oposición a la decadencia de los *rockeros* y los *hippies*. Primeramente, como grupo social son designados de forma despectiva con la palabra *punk*, que significa “pobre hombre, bobo, o de mala calidad”³¹⁴; su primer tótem es el intérprete *Sid Vicious* del grupo musical *Sex Pistols*, además, su filosofía giraría en torno a otros símbolos como el color del pelo, los peinados, los *piercings* y el vestuario desaliñado.

Sin embargo, la imagen rebelde de este grupo fue absorbida por el sistema de la moda y, en consecuencia, la actitud contestataria dejó de tener eficacia. Con respecto a ello, los autores antes mencionados explican: “En sus orígenes, la estética punk ponía en evidencia justamente todo aquello que la sociedad intentaba camuflar bajo el maquillaje de la moda: la violencia, la decadencia y la pobreza del orden urbano. Elementos éstos que los punks inscriben en su propio cuerpo mediante la caricatura y la exageración de la tremenda adaptabilidad que pretendía vender la moda (...) La posterior captación e integración de estilo punk en el seno de los mismos aparatos de la moda cuestionan la posibilidad de usar el vestido como material subversivo”³¹⁵.

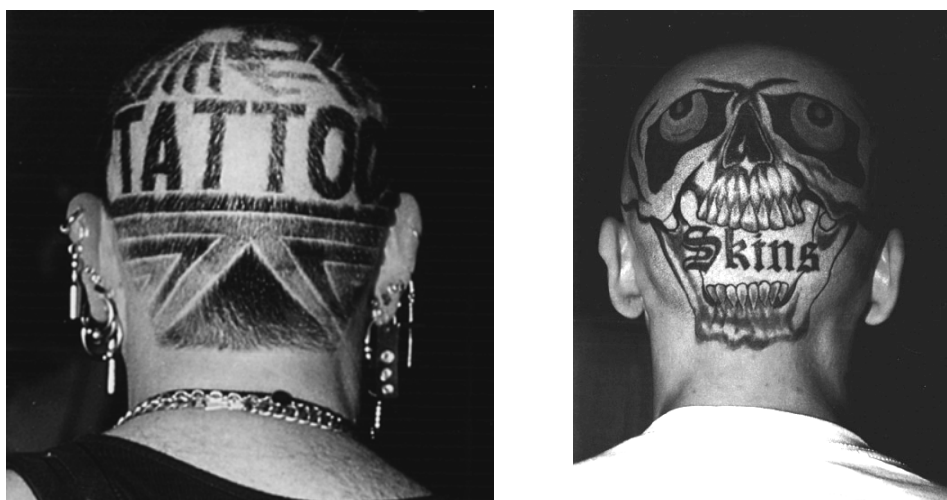
Otra de las llamadas tribus urbanas es la integrada por los *Skins heads*, que surgen, al igual que los *punk*, en Inglaterra, específicamente en los barrios periféricos, en contraposición a la imagen *hippie*, tanto desde el punto de vista estético como ideológico. No obstante, el verdadero objetivo de este grupo se pone de manifiesto a finales de los años 70 y tenía como mira enfrentarse a los *punk*. En la organización interna de esta tribu existen, según Pere Oriol Costa, José Manuel Pérez Tornero y Fabio Tropea ³¹⁶, tres estilos bien diferenciados: 1) los *skin nazis*, que se caracterizan por llevar la cabeza totalmente rapada, 2) los *skin reds*, que tienen el pelo bien corto, con patillas y los pendientes son usuales en la decoración corporal y 3) los *skin sharps*, que poseen cortes de pelo irregular, más rasurado en la nuca, con peinados estilo *protopunky*.

³¹³ Oriol Costa, Pere; Pérez Tornero, José Manuel; Tropea, Fabio, (1996), *Tribus urbanas, El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, p.75

³¹⁴ *Ibidem*, p. 76

³¹⁵ *Ibidem*, p.77

³¹⁶ *Ibidem*, p.



Tatuajes skins

Fuente: Schiffmacher, Henk; Riemschneider, Burkhard, (1996)

Del mismo modo que los *skin heads*, en Nueva Zelanda, las nuevas tribus maorís se establecieron en el entorno urbano, concretamente, en los años 70. Sobre las características físicas y sociales de estos grupos Pedro Duque expone: “Solían adoptar una forma de vida que intentaba asemejarse a la de sus antepasados guerreros: vivían juntos en campamentos paramilitares con una estructura jerarquizada, se tatuaban profusamente, incluso en el rostro, y conducían potentes motos y automóviles trucados para escapar de las autoridades, que rara vez se atrevían a entrar en sus territorios. Incluso han bailado la danza *haka* frente a las fuerzas policiales que intentaban reducirlos. Sus tatuajes, frecuentemente hechos en prisión, son un escaparate de su ideología; una mezcla entre Ángeles del Infierno y radicales reivindicaciones políticas contra los colonizadores anglosajones”³¹⁷.

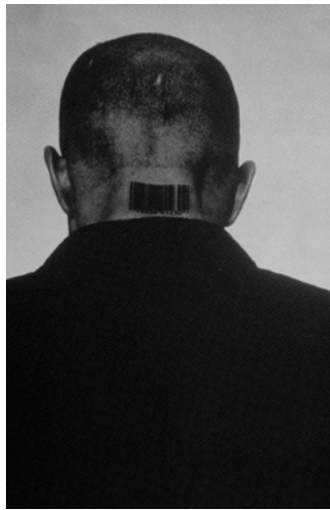
Como ya hemos manifestado, la publicidad y la moda absorben las características estéticas de estas tribus urbanas, que se convierten en una potencial clientela; de este modo, la marginalidad originaria de estos grupos se modifica. En alguna medida, ello responde a la sustitución de marcas de identificación como la vestimenta, el tatuaje y el *piercing*, por las marcas comerciales de la propia indumentaria; éstas últimas emergen en las

³¹⁷ Duque, Pedro, (1996), op. cit., p.50

sociedades industrializadas contemporáneas como estilo distintivo y personal de quien las compra.

En este contexto, el cuerpo aparece, según las apreciaciones de William Ewing, como “otro producto comercial susceptible de ser monitorizado y controlado”³¹⁸; esta idea se puede observar en la obra “Hombre genérico” realizada en 1987 por la artista Jana Sterbak.

Esta fotografía nos enseña un cuerpo masculino, de espaldas, que tiene tatuado en la nuca un código de barras, una marca que evidencia el grado de masificación bajo el cual se halla sometido el individuo y que potencialmente se convierte en símbolo de estigma y control. En algún sentido, esta marca de identificación referida en esta obra remite ineludiblemente a los números tatuados en los cuerpos de personas judías durante el holocausto.



Hombre genérico de Jana Sterbak (1987-89)

Fuente: VV.AA., (2001), *Sobre la piel*, Exit Nº 2, Madrid: Olivares y Asociados

³¹⁸ Ewing, William A., (1996), *El cuerpo - fotografías de la configuración humana*, Madrid: Ediciones Siruela, p.333

“Logré olvidar el cadáver, un instante,
sólo para que el muerto me introdujera en una caja mágica,
y la atravesara con cinco espadas bien templadas,
sin que yo sintiera sus filos,
sin que pudiera morir,
sin que pudiera desangrarme”³¹⁹.
Menchu, Gutiérrez

2.8 LA MUERTE: ceremonias y rituales funerarios

Como punto final de este capítulo y último paradigma del calendario ritual, que en tanto ciclo vital se despliega linealmente de la vida a la muerte, aquí analizaremos los aspectos simbólicos que intervienen en las ceremonias y rituales funerarios; específicamente, aquellos ritos que utilizan el tatuaje o la pintura corporal como forma de exteriorizar la pérdida y el dolor. Para ello, en primer término desarrollaremos algunos conceptos referidos a la vida después de la muerte y que son contemplados por numerosas culturas no occidentales; seguidamente, comentaremos cómo el tatuaje se convierte en signo de identificación en el mundo de los muertos. Es importante tener en cuenta que en las ceremonias y rituales funerarios se produce, al igual que en los rituales de iniciación, una muerte simbólica que prepara al cadáver en su entrada a un nuevo mundo desconocido, donde el alma puede ser devorada por los espíritus malignos; a tal efecto, el tatuaje actúa como talismán protector. Por lo tanto, la muerte es el último gran acontecimiento donde reaparece el rito; de este modo, como señala William Ewing, “Lo que sitúa al cuerpo en el centro del debate no es la moda, sino la perentoriedad”³²⁰.

Cuando reflexionamos acerca de la vida y los rituales de iniciación comentamos que, según el pensamiento filosófico de Martin Heidegger, el ser humano es el único ser que tiene conciencia de la muerte y este conocimiento

³¹⁹ Gutiérrez, Menchu, “Sangre, sudor y lágrimas” (1997), op. cit., p.22

³²⁰ Ewing, William A., (1996), op.cit., p.9

produce en el sujeto un estado de gran angustia y en momentos puntuales, períodos de depresión y caída. A partir de la muerte, el cuerpo se transforma en un relieve desconocido, seco, rígido e impenetrable; de alguna manera, en un continente vacío, donde ya ha desaparecido todo vestigio vital, donde ya no hay conquista posible y donde paradójicamente el territorio corporal parece extraño y exótico.

Sabemos que para la religión cristiana, justamente la presencia de la muerte es la circunstancia que diferencia al ser humano de los dioses. José Miguel Cortés afirma: “El cuerpo humano, limitado, deficiente y fragmentario. Tiene una carencia congénita: es transitorio y pasajero. El cuerpo de los dioses supone la plenitud corporal. Son incesantes, perpetuos”³²¹. En cambio, los taoístas creen en la inmortalidad del cuerpo, que se produce gracias a la existencia de un calendario místico para la meditación, el cual permite visualizar a los dioses; Jean Lévi explica: “Y ningún tratado manifiesta con mayor claridad el carácter de emblema de los dioses que el Canon Central de Lao-Zi: puede definirse a este texto como un calendario místico; que indica los momentos y las horas de visualización apropiadas para cada divinidad. Se trata, pues, de un verdadero discurso sobre el cuerpo humano en tanto que espacio blasonado”³²². Es decir que, el cuerpo se halla dividido en signos emblemáticos que le proporcionan un exclusivo vínculo con los dioses y el cosmos, justamente, esta simbolización permite la transformación de lo orgánico en esencia divina, bajo esta concepción, la inmortalidad se produce cuando la totalidad de las divinidades orgánicas están presentes³²³.

En cuanto a la creencia en otra vida después de la muerte, los rituales funerarios de pueblos indígenas o aborígenes tiene como objetivo primordial la preparación del cadáver para su entrada al otro mundo. Este preparativo consiste en realizarle un tatuaje con el fin de que el muerto sea reconocido por otros difuntos de su misma comunidad; también la marca tatuada funcionaba como amuleto protector del alma.

³²¹ Cortés, José Miguel G., (1996), op.cit., p.21

³²² Lévi, Jean, “El cuerpo, blasón de los taoístas”, [en Feher, Michel; Naddaff, Ramona; Tazi, Nadia, (ed.), [1989] (1990), Parte Primera, op. cit., p.119]

³²³ *Ibidem*, p.118

En este punto, es necesario efectuar la distinción entre muerte real y muerte simbólica; para las sociedades indígenas o aborígenes, como hemos podido observar al comienzo de este capítulo, los ritos de iniciación simbolizaban una forma simbólica de morir³²⁴. Con respecto a la muerte simbólica Baudrillard afirma: “Contra todos los tópicos de la discontinuidad y de la representación, el pensamiento de un orden dual, de un orden de la reversibilidad, de un orden simbólico (en el sentido cabal y etimológico del término), en el que por ejemplo la muerte no es un espacio separado, en el que su propio cuerpo ni su sombra, son para el sujeto espacios separados, en el que no hay muerte que ponga fin a la historia del cuerpo”³²⁵; esta apreciación apoyaría la tesis de que los rituales funerarios también establecen una muerte y un renacimiento simbólico, pues la muerte orgánica no es pensada como un fin, sino como puente hacia otra vida.

Mircea Eliade³²⁶ argumenta, que la mayoría de los pueblos indígenas o aborígenes vencen el miedo a la muerte cuando dejan de pensar en ella como un fin en sí misma al transformarse en rito de paso. Así, la presencia de la muerte orgánica refuerza el tránsito, el pasaje de un sitio a otro, en definitiva, el viaje simbólico. De esta forma, para la mayoría de los grupos étnicos “la muerte llega a estar considerada como la suprema iniciación”³²⁷, en consecuencia, tanto los muertos como los enfermos son considerados por la comunidad como los elegidos por los dioses. Prestando atención a este pensamiento, la muerte biológica tornaría en un acontecimiento bello y deseado, conjuntamente, al ser la máxima iniciación, también es el estadio más sagrado al que un individuo puede acceder.

El uso de la pintura corporal y el tatuaje en las ceremonias y rituales funerarios se reduce, en la mayoría de las etnias, a tres intenciones bien diferenciadas: 1) la aplicación de la pintura corporal, generalmente de color negro, como signo de luto, 2) la herida intencional en el cuerpo como señal de dolor y 3) el tatuaje al cadáver como marca de identificación en el reino de los muertos o como signo de protección espiritual.

³²⁴ Véase en este mismo capítulo “LA VIDA: rituales de iniciación”

³²⁵ Baudrillard, Jean, (1980), op. cit., p. 166

³²⁶ Eliade, Mircea, (1961), op.cit., p.270

³²⁷ *Ibidem*, p.270

En relación al primer punto, en los ritos funerarios indígenas y aborígenes, la despedida del ser querido muerto se concreta con el cuerpo pintado o tatuado empleando el color negro. Esta tonalidad actúa como elemento intimidatorio contra los malos espíritus y por ende, la imagen funciona como talismán, pues en el preciso momento que dichos espíritus se apoderan del cadáver esta protección evita la posible apropiación del cuerpo de alguna persona presente en la ceremonia.

En Argentina, los *Yámanas* ejecutaban la danza de la muerte, que consistía en pintarse el cuerpo parcialmente de tono negro y después de unas semanas se agregaban unas rayas debajo de los ojos que simbolizaban las lágrimas. De los comentarios de Hipólito Bolcatto³²⁸ podemos extraer que la pintura variaba según la causa de la muerte; por ejemplo, si la muerte se había producido de forma natural se pintaban una línea de puntos rojos de oreja a oreja; si había sido por ahogamiento o caída, la raya pintada era ondulada y de color negro, por último, si la persona había muerto de forma violenta, la línea en vez de ser ondulada era recta. Este autor también explica que en algunas ocasiones, si el grupo debía vengar la muerte de algún miembro de la comunidad, los *yámanas* se pintaban la cara de color negro y después la cubrían con puntos blancos; en otros casos, el rostro se cubría de un tinte rojizo y se atravesaban con líneas blancas³²⁹.

Asimismo, en las ceremonias funerarias *chamacoco* (Paraguay), las mujeres se pintaban el rostro, cuyo aspecto iba cambiando a medida que las lágrimas caían sobre él. Por otra parte, los *Aché* (Paraguay), en los ritos funerarios se pintaban con carbón vegetal y expresaban su dolor golpeándose el cuerpo.

Rafael Karsten, en sus estudios antropológicos explica que mientras se ejecuta una ceremonia funeraria “Entre la mayor parte de los indios sudamericanos la mujer tiene que cortar el pelo de su cabeza a la muerte de un familiar masculino próximo (...)”³³⁰; según este investigador, este hecho se apoya en la creencia de que el cabello y las uñas son las extensiones del

³²⁸Bolcatto, Hipólito, “El color de América, la pintura corporal en las comunidades aborígenes de la Argentina”, [en VV.AA., (1993), *Summarium 1*, op. cit., p.139]

³²⁹ *Ibidem*, p. 139

³³⁰ Karsten, Rafael, (1923), op. cit., p.107

cuerpo donde el alma o el espíritu se concentran; por lo tanto, ya que ambos componentes biológicos atraen los malos espíritus es imprescindible cortarlos como prevención. En lo que respecta al corte del cabello como señal de luto, los hombres *Guaycurús* (Paraguay) ante la muerte de un jefe se rapaban la cabeza.

En Sudamérica, en los rituales funerarios indígenas la herida intencional como señal de luto, particularmente el uso del tatuaje por escarificación, simbolizaba el dolor ante la muerte de un familiar u otro miembro de la colectividad. Por ejemplo, los *patagones*, que habitaban la Patagonia (Argentina), durante la realización de los ritos mortuorios se cortaban la piel con huesos afilados (posteriormente estos instrumentos de origen natural fueron reemplazados por fragmentos de vidrio) y con la propia sangre se pintaban el cuerpo³³¹.

En cuanto al uso del tatuaje como señal de identificación en el universo de los muertos o como signo de protección para el alma daremos los siguientes ejemplos: a) Los tatuajes *moko* de los maoríes cumplían una función muy importante; Silvia Reisfeld explica el proceso de la siguiente manera: “Entre sus creencias ligadas a la muerte, imaginaban que después de la muerte se encontrarían con una hechicera que se entretenía devorando las espirales mientras el alma accedía a la inmortalidad. Pero si el difunto carecía de estos tatuajes protectores, la hechicera se comía sus globos oculares. Así, al quedar ciega, el alma no podía encontrar el camino a la inmortalidad y perecía”³³²; b) Como desarrolla la psicóloga antes citada, en la isla de Borneo, el tatuaje realizado en la mano simbolizaba estatus social, pero, además tenía una finalidad muy importante después de la muerte: “Se suponía que iluminaba la oscuridad mientras el alma erraba en búsqueda del Río de la Muerte. Un espíritu llamado Maligang custodiaba el río. Si el alma podía mostrarle una mano tatuada, se le permitía cruzar el río sobre un tronco. De no ser así, Maligang volcaba el tronco, el alma caía al agua y era devorada por gusanos”³³³.

³³¹ Bolcatto, Hipólito, [en VV.AA., (1993), op. cit., p.182]

³³² Reisfeld, Silvia, (2004), op. cit., p.25

³³³ *Ibidem*, p.24

Para algunos grupos étnicos, como los habitantes de las islas Marquesas, el tatuaje simbolizaba la inclusión en el mundo humano y profano; por lo tanto, los rituales funerarios eran ritos de expiación³³⁴, que consistían en frotar y quitar del cuerpo muerto todas las imágenes tatuadas; de manera que el ser humano podía regresar al mundo sagrado. En cuanto al uso de la pintura corporal, según Karl Gröning³³⁵, una práctica funeraria muy común en Oceanía consiste en cubrir íntegramente la cara, cabeza o la totalidad del cuerpo con cal, como signo de dolor ante la muerte de algún pariente. En algunos ritos como el ejecutado por el pueblo *chuave*, del área Chimbu, en Papúa Nueva Guinea este tono calizo se acompaña de máscaras, tocados hechos con cuernos de bambú, prolongaciones afiladas en los dedos y collares de dientes de cerdo, objetos “ruidosos” con el único fin de ahuyentar a los malos espíritus. Un atuendo que probablemente imiten de los rituales funerarios de la región del río Asaro, en los cuales los “hombres de barro” también utilizan máscaras y se cubren el cuerpo con cal, que al cuartearse simboliza la carne de un cuerpo en descomposición³³⁶.



Hombre chuave (región Chimbu) y hombre de barro (Valle río Assaro) [Papúa, Nueva Guinea]

Fuente: Gröning, Karl, (1997)

³³⁴ Véase al inicio de este capítulo: “El mundo simbólico, ritos y rituales”

³³⁵ Gröning, Karl, (1997), op. cit., p. 83

³³⁶ *Ibidem*, p.83

Como hemos podido observar, en los rituales descritos se proporcionaba al cuerpo muerto un tratamiento especial, esta atención al cadáver continúa prestándose en la actualidad durante las ceremonias funerarias indígenas o aborígenes. En un sentido, este trato se basa en la estimación de la muerte biológica como el fenómeno físico a partir del cual se produce el renacimiento de una corporalidad nueva; en algunos casos, los restos corporales son transformados en energía y alimento, de modo que la ausencia física muta en presencia espiritual. De esta manera, la carne putrefacta, los fluidos del cuerpo o los fragmentos mutilados, a partir de esta inversión simbólica son recuperados y revalorizados.

Esta revalorización ocurre durante el acto de canibalismo, en relación a este proceso ritual de conversión simbólica del cadáver, Jean Baudrillard realiza la siguiente descripción: “El acto de devorar primitivo no conoce el activo y el pasivo, esa separación abstracta del que come y del que es comido. Entre los dos existe un modo dual de honor y de reciprocidad (...) no es nunca una operación mecánica de absorción (...) es un acto social, un proceso sacrificial en el que todo el metabolismo del grupo está en juego (...) un acto de gasto, de consumo y de transmutación de la carne en relación simbólica, transmutación del cuerpo muerto en intercambio social”³³⁷. Cuando se producían muertes en guerras intertribales, los vencedores mutilaban los cuerpos de los muertos del grupo vencido y se los comían. En este ciclo ritual, al igual que acaecía en el endocanibalismo, cuando comían a sus propios muertos, la energía corporal subyugada por la muerte era recuperada y ello concedía a los seres vivos una fuerza adicional para combatir con los malos espíritus. Estos rituales eran perpetrados, entre otros pueblos, por los *kwoma*, de la región del río Sepik, en Nueva Guinea; para ellos los cuerpos se transformaban en alimento ritual y de todas las partes corporales, los genitales eran los más valorados³³⁸.

Por último, con respecto a esta práctica de antropofagia nos interesa destacar el análisis que Harriet Guest efectúa de los escritos de James Cook.

³³⁷ Baudrillard, Jean, (1980), op. cit., p.160

³³⁸ Knauff M. Bruce, “Imágenes del cuerpo en Melanesia: sustancias culturales y metáforas naturales”, [en Feher, Michel; Naddaff, Ramona; Tazi, Nadia (ed.), [1989] (1992), Parte Tercera, op.cit., p.234]

En sus comentarios Cook afirmaba que si los pueblos de Nueva Zelanda hubieran tenido una organización gubernamental más estable no habrían estado tan aislados unos grupos de otros y la estabilidad del gobierno habría provocado menos guerras y menos muertes, en consecuencia, menos canibalismo. Incluso, James Cook refleja en sus opiniones que un intercambio con extranjeros habría contribuido a pulir las mentes de los salvajes. Según Harriet Guest, en los escritos de Cook está establecida una clara contraposición: “The contrast here is between savage isolation and civilized sympathy an sociability; between an asocial an therefore amoral condition which permits ‘inhuman and savage’ practices and the social and national communities which enforce European moral prejudices”³³⁹. En definitiva, Cook sugiere que el canibalismo es producto del aislamiento humano y únicamente podría mitigarse con la intervención colonial³⁴⁰.

Otra circunstancia similar en relación a la antropofagia se produjo durante la expansión colonialista en América, donde la eliminación de esa práctica se convirtió también en un objetivo claro de dominación. Como comenta Raúl García³⁴¹ los españoles, que en primera instancia denominaron a los pueblos antropófagos *carios*, luego *caribes* o *caníbales*, cuando comenzaron la prédica del cristianismo naturalmente no aprobaron dicha costumbre. Por ello, la prohibición del canibalismo se consumó en el año 1569, cuando una ley decretada por Felipe II establecía esta práctica como delito grave e imponía el castigo de la esclavitud para quienes lo practicaban³⁴². Por lo tanto, según Raúl García³⁴³, la antropofagia no continuó siendo una práctica habitual en el continente americano por los siguientes motivos: 1) la prohibición y castigo, 2) la influencia de la Iglesia y 3) la introducción de la ganadería mayor y menor; factores que desencadenaron su casi completa desaparición.

³³⁹ “El contraste aquí es entre el aislamiento salvaje y la simpatía y sociabilidad civilizadas; entre una asocial y amoral condición la cual permite prácticas ‘inhumanas y salvajes’ y las comunidades sociales y nacionales las cuales refuerzan los prejuicios morales europeos”. Guest, Harriet, “Curiously marked: tattooing and gender difference”, [en Caplan, Jane (ed.), (2000), op. cit., p. 94]

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 94

³⁴¹ García Raúl, (2000), op. cit., p.92

³⁴² *Ibidem*, p. 92

³⁴³ *Ibidem*, p. 92

No obstante, cabe la posibilidad de que algún grupo indígena de la región amazónica aún practique el canibalismo.

El cadáver era tratado, por algunos grupos étnicos, como un objeto ritual, que debía ser sometido a ritos de adivinación para establecer si la muerte había sido provocada por actos de brujería. En algunos casos, como en Melanesia, durante el ritual funerario podía practicarse una doble inhumación: “El cadáver se enterraba, pero luego se exhumaba para decorar los huesos y volverlos a enterrar”³⁴⁴; en otras circunstancias se procedía a disecar las partes óseas con el fin de convertirlas en joyas o amuletos, que luego eran exhibidas por los parientes del difunto. Con posterioridad a los rituales de exhumación, como comenta Bruce Knauft, para determinados grupos como los *asmat* de Nueva Guinea, “Las cabezas ocupaban un lugar destacado en los complejos ritos de iniciación masculina de esta sociedad, que eran una representación de la muerte, el renacimiento y el desarrollo en la que se le infundía al iniciado la identidad espiritual del enemigo muerto”³⁴⁵.

George Bataille explica que la inhumación surge, inicialmente, como una forma de “preservar a los muertos de la voracidad de los animales”³⁴⁶, posteriormente, la violencia de la muerte, según Bataille, “constituye incluso un peligro mágico, que puede llegar a actuar por ‘contagio’, en las cercanías del cadáver (...) la idea de ‘contagio’ suele relacionarse con la descomposición del cadáver”³⁴⁷. En una línea similar, Julia Kristeva³⁴⁸ afirma que el cadáver es aquello que ha caído inexorablemente, símbolo de cloaca y muerte; además, en el pensamiento occidental, como ella misma asevera: “El cadáver –visto sin Dios y fuera de la ciencia– es el colmo de la abyección”³⁴⁹.

Si ponemos el enfoque en esta afirmación, el cadáver es el cuerpo totalmente corrompido, en caída, a tal extremo contaminante que, como puntualiza Lévi-Strauss, “Tanto en Australia como en América, se conocen

³⁴⁴ Knauft M. Bruce, “Imágenes del cuerpo en Melanesia: sustancias culturales y metáforas naturales”, [En Feher, Michel / Naddaff, Ramona / Tazi, Nadia (ed.), [1989] (1992), Parte Tercera, op.cit., p.240]

³⁴⁵ *Ibídem*, p.235

³⁴⁶ Bataille, Georges,[1957], [1979], (2000), *El erotismo*, Barcelona: Tusquets, p.50

³⁴⁷ *Ibídem*, p.50

³⁴⁸ Kristeva, Julia, [fr.1980], [1988] (1998), *Poderes de la perversión*, Madrid: Siglo Veintiuno Editores, p.10

³⁴⁹ *Ibídem*, p. 11

prohibiciones acerca del empleo de los nombres del muerto, que contaminan a todas las palabras del lenguaje que ofrecen con estos nombres una semejanza fonética”³⁵⁰.

Como hemos podido apreciar, en los rituales funerarios el cuerpo adquiere evidentes significados sociales; en cierta medida, la comunidad se reorganiza y fortalece a partir de estas ceremonias. Gracias a esta reorganización y fortaleza comunitaria, la muerte como suceso inevitable y temible se convierte en el acontecimiento mediante el cual todos los demás actos de la vida tienen sentido. Por consiguiente, no es ilógico entrever que en el período de expansión colonialista europeo, la eliminación de los actos rituales que simbolizaban la muerte se convirtieran en fines concretos de dominio y sumisión.

³⁵⁰ Lévi-Strauss, Claude, [fr.1962] [1964] (1999), op. cit., p. 257

3 PINTURA CORPORAL, TATUAJE Y PIERCING

“No le cabía que un hombre
entre en el cuerpo de su novia
con una aguja”¹.
Mc. Pyo

3. PINTURA CORPORAL, TATUAJE Y PIERCING

3.1. Orígenes y evolución: de la pintura corporal efímera al tatuaje permanente

En la piel se oculta otra geografía, invisible, un territorio donde se relatan las historias vividas; ésta es, entre otras, la historia de la piel como superficie simbólica. Deleuze y Guattari afirman: “Las pinturas, los tatuajes, las marcas en la piel se adaptan a la multidimensionalidad de los cuerpos”², en este sentido, el cuerpo es un espacio de múltiples dimensiones, que no posee una única extensión, ni una estricta dirección de recorrido.

En este capítulo de la investigación intentaremos aunar los diferentes caminos a los que ha arribado la historia de prácticas rituales tan ricas como inabarcables. No es nuestra intención realizar un tránsito exhaustivo, ya que éste ha sido abordado con excelencia por numerosos investigadores de otras áreas del conocimiento; por ello, estos autores son citados como fuente principal y constante en este análisis. No obstante, esta aproximación al estudio de la pintura corporal, el tatuaje y el *piercing* como proyecto corporal en Occidente resulta imprescindible para establecer conexiones con el proceso de transculturación que dichas prácticas evidencian en el ámbito artístico contemporáneo.

¹ Mc Pyo (tatuador profesional) entrevista realizada el setiembre de 1996)

² Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, [fr.1980] (1988), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Ediciones Pre-textos, p.181

En puntos anteriores hemos examinado que la pintura corporal y el tatuaje fueron históricamente utilizados por pueblos de diversas culturas; inicialmente, desde un punto de vista antropológico, estas prácticas rituales fueron consideradas y analizadas como una parte estructural del ciclo vital del individuo; asimismo, las investigaciones en el campo de la psicología y la psiquiatría determinaron, especialmente en el tatuaje, ciertos desajustes de la personalidad y los estudios históricos sobre estas prácticas reflejaron, en la mayoría de los casos, visiones etnocéntricas y androcéntricas. De algún modo, como afirma el sociólogo Michael Atkinson, la inclusión de pautas sociológicas en todos estos análisis regula las diferentes interpretaciones, un aspecto indispensable para poder comprender porqué y cómo se expanden y desarrollan estos rituales en las diferentes culturas, cuál es su relación con los cambios sociales, políticos y económicos; además, porqué el discurso del tatuaje es redefinido y apropiado por las mujeres a mediados del siglo XX.

Creemos que si bien los estudios de Michael Atkinson se refieren, específicamente, a la situación del tatuaje en Norteamérica, algunos parámetros pueden aplicarse a otras regiones. Según Atkinson, “When we examine the ostensibly dissonant uses and meaning structures given to tattooing over the past one hundred and fifty years, it becomes evident why tattoos are best understood within generational moments. Key to this argument is the notion that dominant social constructions of bodies (and appropriate bodily display) prevalent in particular historical eras affect how and by whom tattooing is utilized”³. Opinamos que esta mirada sociológica es más pertinente para estructurar esta parte de la investigación, ya que nos proporcionará una visión más amplia de estas intervenciones corporales y nos permitirá, posteriormente, una mejor reflexión de la mirada “desplazada” que propone el arte contemporáneo.

³“Cuando nosotros examinamos los usos ostensiblemente disonantes y la estructura del significado otorgados al tatuaje en los últimos ciento cincuenta años, se hace evidente porqué los tatuajes son mejor comprendidos entre momentos generacionales. La clave de este argumento es la noción de que las construcciones sociales dominantes de los cuerpos (y la

3.1.1 La fugacidad de la pintura corporal

Originariamente, el ser humano traslada las pinturas rupestres del muro a su propio cuerpo y, con posterioridad, las imágenes son grabadas en la piel de forma permanente. En alguna medida, la pintura corporal es una práctica que nace de una manera más instintiva y antecede al tatuaje.

Dada la característica efímera de la pintura corporal, los estudios acerca de su uso por parte de los diversos grupos étnicos no son tan exhaustivos como los análisis efectuados sobre el tatuaje. Además, el hecho de marcar definitivamente la piel ha tenido una repercusión social más importante y, por lo tanto, el interés científico que el tatuaje ha suscitado produjo una profusa cantidad de reflexiones desde perspectivas antropológicas, psicoanalíticas y sociológicas. Sin embargo, numerosos/as investigadores/as proporcionan datos sumamente interesantes con respecto a la pintura corporal, algunos de los cuales hemos utilizado como ejemplo en capítulos anteriores y que manifiestan la importancia de esta práctica en las ceremonias rituales de culturas no occidentales.

En este apartado describiremos otros usos de la pintura corporal, diferentes a los fines simbólicos analizados en los rituales de iniciación y que se refieren al acto de pintarse el cuerpo como un proceso de humanización y socialización. La mayoría de los grupos indígenas consideran la piel sin pintura, al igual que sin tatuajes, como una piel impersonal e inanimada.

Debido a la prohibición del tatuaje durante el proceso de evangelización en las poblaciones indígenas americanas, ésta práctica fue reemplazada por la pintura corporal, como una forma de continuar con los fines simbólicos del ritual lejos de la censura religiosa. Esta sustitución del tatuaje por la pintura corporal provocó, en algunos casos, una fusión de los diseños de ambas prácticas; además, los dibujos utilizados en la pintura reaparecen, especialmente por los pueblos que habitan el Amazonas, en el trenzado de la cestería o la decoración de los objetos.

manifestación corporal apropiada) que prevalecen en épocas históricas particulares afecta el cómo y por quien el tatuaje es utilizado”, Atkinson, Michael, (2003), op. cit., p. 24

Los *Selk'nam* y *Yámanas* se pintaban el cuerpo con pintura roja *ákel*, a excepción de la cara para la cual utilizaban el blanco, e inmediatamente dibujaban líneas y círculos de varios colores; de los comentarios de Martín Gusinde podemos extraer que estas pinturas se realizaban en diversas ocasiones; por un lado, como manifestación de belleza, para ello las mujeres se pintaban el pecho, los brazos y los cabellos, en cambio, los hombres se cubrían todo el cuerpo. También usaban la pintura como símbolo de alegría, en este caso se aplicaban indistintamente a todos los integrantes del grupo. Gusinde describe los diseños de la siguiente manera: “Si la ocasión de regocijo es general y por añadidura el tiempo es bueno, desde la mañana todos los habitantes del campamento se untan todo el cuerpo con esta mezcla roja. Sobre ella trazan dos líneas blancas paralelas, del ancho de un dedo, alrededor del brazo, apenas por encima del codo, y alrededor del muslo, apenas por encima de la rodilla; además, de un hombro a otro, pasando sobre las clavículas, tres trazos que también se extienden del borde superior del esternón hasta el ombligo”⁴.

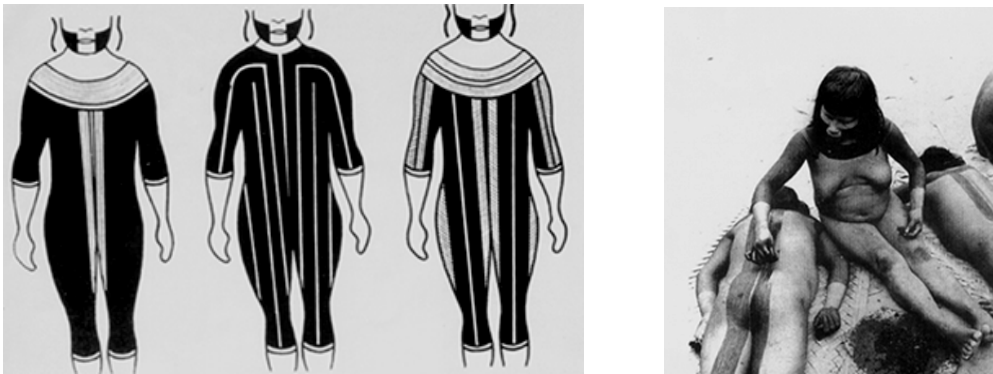


Hombres *Selk'nam* con pintura corporal
Fuente: Pessagno Espora, Mario (1971)

Para los *Mbayá-guaycurús* la pintura corporal era una distinción social, Branislava Susnik realiza la siguiente descripción: “Los miembros de la clase

⁴ Gusinde, Martín, [en Chapman, Anne, [1982] (1986), op. cit., p.56]

lideral, jefes de los antiguos linajes, tenían derecho al uso de motivos decorativos más estilizados, aplicados a cara, cuello, torso y brazos, especialmente las mujeres; los miembros de la clase de ‘capitanes por mérito’ sólo tenían derecho a la ornamentación facial; los de la ‘clase de comunes’ usaban simple pintura lineal, sin decoración estilizada”⁵. Esta antropóloga también comenta que para los grupos étnicos *Ge*, como los *Kräo*, *Kaigang*, *Xikrin-Kayapó* y *Timbira*, de la región central del Amazonas, en Brasil, el trabajo de pintura corporal es muy importante, de diseños geométricos simples



Diseños y proceso de pintura corporal Kayapó
Fuente: Susnik, Branislava (1995)

dispuestos en bandas, en cambio, la pintura facial responde a una composición más rica⁶. En estos grupos indígenas, los diferentes diseños y la cantidad de líneas o puntos que cada individuo lleve pintados simbolizan un distintivo de estatus social. También, en época de lluvias, el ritual de pintarse el cuerpo se convierte en un entretenimiento.

En cuanto a las pinturas corporales realizadas por los *Bororó* son representaciones estilizadas de la textura de la piel de diferentes animales; por ejemplo, si el cuerpo personifica un jaguar se pinta de rojo con círculos negros y líneas radiales; si se desea representar un armadillo el diseño consiste en un enrejado negro y blanco. Algo similar ocurre con las pinturas en el cuerpo de

⁵ Susnik, Branislava, (1995), op. cit., p. 40

⁶ *Ibidem*, p.42

los hombres *Waurá*, en la región del alto Xingú, Amazonas, que pintan estilizaciones del leopardo empleando color rojo y blanco

Los *chamacoco*, especialmente los *tomárho*, del Alto Paraguay, a través de la pintura corporal invocan la representación de los dioses de los cazadores, para ello utilizan plumas, escamas, pelos y trajes de fibra vegetal de *caraguatá*, que despliegan durante la ceremonia del *Debylyby*. Como comenta Ticio Escobar⁷, esta fiesta comienza con la primavera y su desarrollo es

muy prolongado y complejo, circunstancias que otorgan a este ritual diversos significados, uno de ellos lo hemos descrito en el capítulo anterior cuando analizamos la socialización de algunos rituales.

En esta oportunidad detallaremos el diseño de la pintura y el vestuario utilizado, además, nos interesa destacar que la fiesta es un importante símbolo de cohesión social del grupo. Según la etapa de la ceremonia y el personaje que representan, los *chamacoco* para las pinturas corporales utilizan los colores blanco, rojo y negro; mayoritariamente los diseños consisten en puntos, líneas, manchas o la mano estampada en el cuerpo. El atavío se completa con máscaras, gorros de piel de jaguar, adornos de semillas o tocados de plumas. Los colores distinguen socialmente a cada clan, de esta manera, el rojo es el más importante y es utilizado por el clan *Tahórn*, que representan a *Ashnuwerta* llamada *La Señora del resplandor rojo*⁸ y figura clave en la cultura *chamacoco*, que estableció la división de los clanes; los otros grupos utilizan el negro y el blanco con distintas combinaciones.

Del mismo modo, las plumas poseen un gran significado social para la persona que las porta evidenciando la pertenencia a un clan y el rango dentro del mismo; una rotura en la pluma o cualquier otro elemento que variara la



Hombre Waurá, pintura estilización leopardo (Alto Xingú, Amazonas, 1977)
Fuente: Gröning, Karl (1997)

⁷ Véase Escobar, Ticio, (1993), op. cit., pp 220-239

⁸ *Ibidem*, p.232

decoración podría marcar la diferencia de clase. Además, las plumas representan simbólicamente el “vuelo” que debe realizar el shamán durante el ritual. La simbología de la pluma en las ceremonias y en vida social indígena es tan diversa y compleja que sería imposible limitarla a unas pocas reflexiones y, por otra parte, su análisis extralimita los objetivos de esta investigación. No obstante, en relación a la potencia simbólica queremos destacar que cuando la pintura corporal o el tatuaje desaparecen como prácticas rituales a causa del proceso de aculturación, la pluma continúa apareciendo en los sombreros o en otro complemento de la vestimenta occidental como símbolo firme de la cultura indígena⁹.



Hombre Kayapó, tocado de plumas
(Alto Xingú, Perú, 1976)
Fuente: Gröning, Karl (1997)

Actualmente, en grupos étnicos de la zona de Paraguay y Bolivia, como los *mbayá*, *chiriguano*, *aché* y *guaraní*, la pintura corporal prácticamente se ha reducido a pequeños símbolos en la cara. Entre los grupos étnicos situados en los alrededores del alto río Xingú¹⁰, en la región oriental del Amazonas

⁹ *Ibidem*, pp.150-154

¹⁰ Conocidos colectivamente como los *xinguanos*, el primer contacto con europeos fue en 1884, cuando se cruzaron con una expedición alemana. Los xinguanos eran originarios de Sud América, pero luego de haber sido reducidos por enfermedades y genocidio se trasladaron a la zona del Alto Xingú, donde se dedican a la agricultura y la pesca. Entre 1970 y 1980 el grupo más reducido tenía 20 integrantes y el de más numeroso contaba con 300 personas. [Datos extraídos de Gröning, Karl, (1997), *Decorated skin, a world survey of body art*, London, Thames and Hudson Ltd., p.53]

brasileño, la pintura corporal procede de la tradición oral y adquiere una gran relevancia en la vida cotidiana de cada grupo; como ejemplo podemos mencionar el tiempo que dedican los *Txukahamâe* a la realización de sus pinturas, en cambio, la práctica del tatuaje se reduce a pequeñas marcas. Por otra parte, en las zonas selváticas la pintura cumple la función de camuflaje, el proceso de pintar tiene una ejecución más rápida, la definición es más abstracta y los diseños más simples. Como señala Karl Gröning¹¹, los motivos de la naturaleza y del mundo animal eran representados esquemáticamente; es decir que unos simples puntos o unas manchas de pintura bastaban para concretar la transformación.



Mujer *Txukahamae* - diseño abstracto de pintura corporal
(Bajo Xingú, Amazonas, Brasil, 1974)
Fuente: Gröning, Karl (1997)

En cuanto a las imágenes trabajadas en las pinturas corporales rituales en América podemos decir que poseen una simplicidad mayor que los diseños de África u Oceanía. En estos últimos continentes, especialmente en los grupos *Nubas*, de Sudán o los *Papúas* de Nueva Guinea, los trabajos pictóricos en el cuerpo alcanzaron una alta calidad artística; aunque actualmente, en el caso de los grupos *papúas* los rituales en los cuales se ejecutan las pinturas corporales se vean notablemente modificados debido al alto grado de aculturación. Generalmente, mientras en América emplean los colores negro, blanco y rojo;

¹¹ *Ibidem*, p.60

en África y Oceanía, como hemos visto con anterioridad, el despliegue de color es asombroso, pero resulta necesario acotar que esta variedad cromática se debe, en parte, al uso de colores industriales.

Con respecto a las pinturas corporales de los *Papúas*, ya nos hemos referido al ritual ceremonial de los guerreros *huli*¹²; pero existen otros grupos étnicos que también poseen un trabajo pictórico corporal de extraordinaria ejecución, como los *mendi*, los *minj* y los *melpa*. Karl Gröning¹³ comenta que el arte de pintarse el cuerpo no responde, únicamente, a fines estéticos, también establece estatus social, según sexo, edad y rango; todas estas cuestiones siguen disposiciones religiosas transmitidas a través del relato de los ancestros. Asimismo, en cuanto a la estructura social es pertinente apuntar los comentarios de Karl Gröning¹⁴, quien explica que en la mayoría de las comunidades *Papúas* los hombres dominan la vida pública y lideran las ceremonias rituales; por ende, algunos diseños pueden ser intercambiados entre ellos, pero en fiestas importantes cada integrante de la comunidad exhibe sus propios emblemas.

Pedro Saura en el transcurso de sus investigaciones sobre la decoración corporal para las ceremonias rituales en las tierras altas de Nueva Guinea presencia el proceso de transformación de una joven *minj*, que describe como se detalla a continuación: “Uno de mis modelos, la joven Ji Koplei, de Kumblang, empleó plumas de más de 16 aves exóticas, entre ellas ocho loros multicolores completos, varias aves del paraíso, una piel de *cus cus* -un marsupial arborícola-, arcillas blancas y ocre y carbón vegetal. Todos los colores empleados para maquillar su rostro fueron mezclados con agua, pero previamente la madre había extendido grasa de cerdo por todo el torso de la chica”¹⁵. De esta descripción podemos advertir la innumerable cantidad de elementos y el gran colorido que se despliega en cada ornamentación corporal.

Como habíamos expuesto en el capítulo anterior, las fiestas tribales, entre ellas la que en la actualidad se realiza en Mount Hagen no poseen el

¹² Véase Capítulo 2: “Seducción y animalidad”

¹³ Gröning, Karl, (1997), op. cit., p.73

¹⁴ *Ibidem*, p75

mismo carácter simbólico que originalmente; pues se han transformado en una excusa social y turística. A pesar de ello, en alguna medida, las ceremonias aún conservan la importancia ritual en cuanto al intercambio de regalos, la tregua pacífica y la exhibición de poderío. Por ejemplo, en estas celebraciones, que se llaman *moga* o *moka*, los *melpa* también confeccionan un majestuoso trabajo de pintura y decoración corporal y como indica Pedro Saura¹⁶, los maquillajes de hombres y mujeres son diferentes.

Este investigador proporciona un detallado comentario del proceso de ornamentación corporal: “Los hombres *melpa* usan como color de base para sus maquillajes faciales el negro de carbón aglutinado con agua o con aceite de tigaso. Luego se aplican pequeños trazos de pigmento valiéndose de tallos vegetales. (...) Los tocados, elaborados con hojas, flores y plumas de vistosos colores, incorporan una especie de estandarte plano confeccionado con cañas recubiertas también de plumas”¹⁷. Las pinturas faciales de las mujeres *melpa* consisten en una base de color rojo, con un trabajo lineal alrededor de los ojos y trazos hacia las orejas y el cuello en azul y blanco; estas franjas pueden estar



Pinturas faciales hombre y mujer Melpa (Nueva Guinea)
Fuente: Saura Ramos, Pedro A., *National Geographic* (2003)

¹⁵ Saura, Pedro, “Papúa y Nueva Guinea. Los ritos del color”, op. cit., pp.85-96

¹⁶ *Ibidem*, p.96

¹⁷ *Ibidem*, p.96

decoradas con una serie de puntos, también portan tocados de plumas, collares y un pectoral de madreperla.

En cuanto a la pintura corporal ejecutada por los grupos *mendi*, Pedro Saura ofrece los siguientes detalles: “Los mendi emplean como color base arcilla blanca mezclada con carbón vegetal y ceniza, consiguiendo tonos grises de distinta densidad. Luego añaden los ya clásicos rojos, amarillos, blancos y un insólito azul sintético adquirido en la población de Mendi. Los tocados, con el característico gorro hecho de fibras vegetales y cabello humano, las plumas de loro y de ave del paraíso, así como arcos, flechas, lanzas y tambores completan el atuendo”¹⁸. Nuevamente, el trabajo pictórico en el rostro de las mujeres es diferente, en ellas el colorido es aún mayor y la pintura cubre toda la superficie de la cara; por el contrario, el maquillaje masculino es más delineado. Es sumamente interesante la observación que realiza Karl Gröning¹⁹ acerca de la personal interpretación que los *mendi* hacen de sus pinturas faciales; ellos descifran los diseños como un oráculo, por ejemplo, en ocasión



Pinturas faciales hombre y mujer mendi (Nueva Guinea)
Fuente: Saura Ramos, Pedro A, *National Geographic* (2003)

de una fiesta pintan el rostro de una niña mitad de color rojo –que simboliza la prosperidad económica– y mitad de color negro –que representa el futuro

¹⁸ *Ibidem*, p.98

¹⁹ Gröning, Karl, (1997), op. cit., p. 76

espiritual del clan—; si en el transcurso de la danza los colores se mezclan ello es valorado como un mal presagio.

Otro trabajo de transformación a partir de la pintura corporal y la máscara es el que ejecutan los habitantes del Valle de Asaro, quienes ya hemos detallado que se pintan con arcilla gris y se colocan máscaras de cal como método intimidatorio²⁰. Karl Gröning²¹ explica que esta costumbre surge de la mitología de los pobladores de esa región, conocidos popularmente como *los hombres de barro*; la leyenda relata que cuando su pueblo fue atacado, ellos se ocultaron en el río y al salir sus cuerpos estaban cubiertos de barro, los enemigos huyeron al confundirlos con espíritus demoníacos.



Hombres del Valle Asaro (Papúa, Nueva Guinea)

Fuente: Saura Ramos, Pedro A.
National Geographic (2003)

Por otra parte, la pintura corporal de los *Nuba* poseía, especialmente en los grupos situados en la región de Kau (Sudán) una riqueza de colorido y diseño envidiable, que puede observarse en la serie fotográfica realizada por Leni Riefenstahl²² cuando tuvo el primer encuentro con los *Nuba* de este área (su primera expedición a África tuvo lugar en 1962 y el primer grupo que fotografió fueron los *Mesakin Quissayr*, también pertenecientes a los *Nuba*,

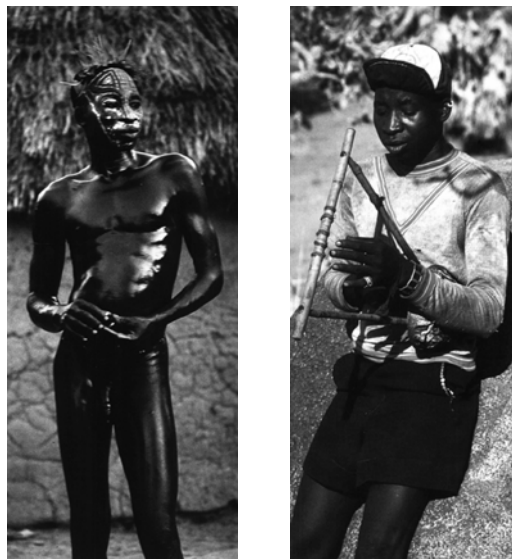
²⁰ Véase Capítulo 2: “LA MUERTE: ceremonias y rituales funerarios”

²¹ *Ibidem*, p.83

²² Riefenstahl, Leni, (1976), *The People of Kau*, New York:[s.n.]

entre 1964 y 1965). A mediados de los años 70, cuando ella regresó a enseñarles las fotografías a los propios retratados *Nuba*, la villa estaba casi despoblada y sus habitantes llevaban ropas proporcionadas por el gobierno sudanés, en cumplimiento por la prohibición de exhibir el cuerpo desnudo según la religión musulmana²³.

Leni Riefenstahl opina que si bien la aculturación de los grupos *Nuba*, especialmente los *Mesakin Quissayr*, no fue producto del turismo, sino del proceso de arabización y la guerra; lo cierto es que los *Nuba* de la región de *Kau* se vieron invadidos por turistas, a raíz de la difusión mundial que tuvieron las fotografías de Riefenstahl. Los visitantes pagaban una nada despreciable suma de dinero por fotografiar a los jóvenes ejecutando sus famosas pinturas faciales; este intercambio económico transformó sustancial y definitivamente el



Joven Nuba (aculturación, 1975-1977)
Fuente: Gröning, Karl (1997)

ritual pictórico de los *Nuba*²⁴. Por consiguiente, en el año 2000, con motivo del último viaje de Leni Riefenstahl a esa zona africana, tan sólo quedaban unos

²³ Riefenstahl, Leni, [2002] (2005), *África*, Köln: Taschen GMBH, p. 24

²⁴ Existe una gran controversia acerca de la excesiva difusión de las fotografías tomadas por Leni Riefenstahl, las cuales produjeron un cambio en el arte pictórico y personal de los *Nuba*,

pocos de aquellos fotografiados en los años 70 y menos aún de sus excepcionales pinturas corporales²⁵.

En relación al trabajo pictórico de los *Nuba* de Kau, Karl Gröning²⁶ explica que era realizado por los hombres entre 17 y 30 años, los colores y el tocado del cabello decretaban la edad de cada uno y la característica efímera de la pintura reflejaba la transitoriedad de la juventud, la salud y la belleza. Además, ellos solían pintarse unos a otros –en algunas ocasiones compartían la labor con los integrantes de otra comunidad– y consideraban el acto de pintarse como un ritual de embellecimiento, que era realizado en los meses que no había trabajo en el campo.



Pinturas faciales y tocados hombres Nuba (uso de espejo, proceso de transculturación)
Fuente: Riefenstahl, Leni, [2002] (2005)

Del análisis efectuado por Karl Gröning²⁷ podemos observar que el uso de los colores estaba estrictamente codificado: 1) los niños de 8 años comenzaban utilizando el rojo y el blanco; 2) los jóvenes incorporaban el amarillo y 3) el negro normalmente no estaba permitido, hasta un año o dos

esta aculturación se ve reflejada en el documental *Southeast Nuba*, presentado por la BBC en 1982; además, esta crítica ha sido promulgada especialmente por el antropólogo James Faris quien opina que Leni Riefenstahl, además de incurrir en errores sobre los datos etnográficos proporcionados acerca de los *Nuba*, no consideró la consecuencias que una masiva publicación de las fotografías podría ocasionar. [Véase Faris, James, "Significance of differences in the male and female personal art of the Southeast Nuba", en Rubin, Arnold (ed.), (1988), *Marks of civilization. Artistic transformations of the human body*, Los Angeles: Museum of Cultural History, University of California, p.39; Faris, James, "Southeast Nuba: A biographical Statement", en Rollwagen, Jack (ed.), (1988), *Anthropological filmmaking*, London]

²⁵ Riefenstahl, Leni, [2002] (2005), op. cit., p.24

²⁶ Gröning, Karl, (1997), op. cit., pp.139-140

²⁷ *Ibidem*, p.143

después de la iniciación de cada individuo. Previamente a la aplicación de la pintura se cubrían el cuerpo con aceite y sobre esta base se pintaban los diseños representando figuras estilizadas de animales.

Por otro lado, el estilo del cabello era fundamental en la estructura social de los hombres *Nuba*; según las explicaciones de Karl Gröning²⁸, los niños llevaban una pequeña capa con una cresta, que conservaban hasta ser admitidos como adultos; los hombres más ancianos tenían la cabeza rasurada y los jóvenes lucían una capa de cabello mayor que la usada por los niños, la cual dividían y decoraban. Un dato curioso es que con el fin de no estropear el peinado solían dormir con un soporte para el cuello; una costumbre que también era habitual en los *Shilluk* (Sudán), quienes portaban tocados realizados con pelo de mono, como hemos detallado en el capítulo anterior²⁹.

Como hemos podido apreciar, la aculturación transformó simbólicamente los rituales y costumbres de los grupos étnicos comentados; en la mayoría, la religión católica –en América del Sur– o musulmana –en África– impuso la prohibición de exhibir el cuerpo desnudo. Este cubrimiento mediante la vestimenta occidental ha sido categórico en la continuidad de las espléndidas pinturas corporales *Nuba*, concebidas para la visibilidad, una situación que sumada a la invasión turística produjo la extinción de los rituales pictóricos, los cuales se transformaron en exhibiciones exóticas bajo la mirada occidental y en casos puntuales, la pintura se redujo a pequeños símbolos.

3.1.2 La permanencia del tatuaje

En cuanto a la técnica del tatuaje es muy probable que se descubriera accidentalmente al ensuciarse una herida con carbón u otro pigmento; este acontecimiento inicial es factible que tuviera su origen en la era paleolítica.

Uno de los primeros indicios concretos de la existencia del tatuaje aparece en el cuerpo momificado de la sacerdotisa Amunet, cuya adoración respondía a la diosa egipcia *Hator*, representación del amor y la fertilidad. Esta

²⁸ *Ibidem*, p.140

²⁹ Véase Capítulo 2: “Rituales de modificación corporal en culturas no occidentales”

momia fue encontrada en Tebas y habría vivido alrededor del 2.200 a. de C.; en la piel se hallaron una serie de cicatrices en línea recta, paralelas y de color azul, que estaban ubicadas en el vientre a la altura de la cadera³⁰. Las marcas, seguramente fueron realizadas con fines curativos, pues, antiguamente, a este tipo de tatuaje se le atribuía poderes terapéuticos y medicinales. Sin embargo, según los estudios realizados, el carácter religioso y sagrado de los tatuajes en la zona del bajo vientre es posible que estuvieran en conjunción con la simbología de fertilidad atribuida a *Hator*.

En el capítulo anterior nos referimos, detalladamente, acerca del tatuaje en grupos indígenas y aborígenes; sin embargo, si bien en el presente análisis nos centraremos en algunos pueblos asiáticos y, principalmente, en la evolución del tatuaje como proyecto corporal en Occidente, el hallazgo de objetos antropomórficos de culturas precolombinas merece un comentario, ya que contribuyó a conocer la costumbre de tatuarse el cuerpo en numerosos pueblos precolombinos con bastante anterioridad a la colonización y este descubrimiento fue un punto de inflexión en la historia del tatuaje occidental. De modo que gracias a los fragmentos de cerámicas y objetos diversos hallados en excavaciones arqueológicas y de la observación científica de momias descubiertas en las tumbas, las sociedades europeas tuvieron conocimiento del uso de la pintura corporal y el tatuaje por parte de estas culturas; entre ellas, las culturas



Figura femenina terracota
(Chancay, 1000-1460
a.C.)



Figura terracota, deidad
agricultura- fertilidad
(Nazca, 300-600 d.C.)



Vasija de madera
(Inca, 1438-1532 d.C.)

Fuente: Gröning, Karl,
(1997)

³⁰ Field, Henry, (1958), op. cit., p. 57

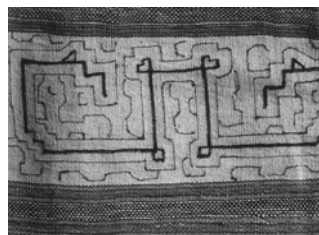
Chimú, Icas, Chancay, Nazca e Inca de Perú. A partir de los primeros estudios antropológicos se determinó que los pueblos que habitaban las zonas costeras eran los únicos que empleaban el tatuaje; sin embargo, esta apreciación fue reformulada al conocer y cotejar los tatuajes de los grupos indígenas de la región selvática del Amazonas.

Las imágenes utilizadas en los tatuajes eran muy variadas, desde los diseños más simples como líneas y puntos, a los más complejos como animales (peces, lagartos, pájaros), artefactos (arpones, cuchillos), o combinaciones de todo tipo de dibujos recreando, en algunos casos, una escena. Quisiéramos destacar la notoria similitud que existía entre los diseños utilizados en los objetos, esculturas y utensilios y los dibujos representados en los tatuajes; esta analogía entre las imágenes continúa produciéndose en la mayoría de los pueblos indígenas o aborígenes que llevan a cabo esta práctica. Esto es debido a la importante fusión simbólica que se establece entre el sujeto y los objetos de su entorno; un hecho que se pone de manifiesto al enterrar junto al cuerpo los utensilios personales, que con la muerte se convierten en tabú y, por consiguiente, no pueden ser utilizados por otra persona de la comunidad.

En otros casos, los diseños aparecen en varios elementos, por ejemplo, en 1957 durante una expedición organizada por el Museo Nacional de Historia Natural de Montevideo, y realizada en la Guyana Venezolana, los dibujos de líneas en zigzag de los tatuajes de los *Makiritare* decoraban las chozas, la



Vasija antropomófica para chicha (Shipibo, Bajo Ucayali, Perú)



Tejido (Shipibo, Bajo Ucayali, Perú)



Mujer Canibo - tatuaje y *piercing* (Bajo Ucayali, Perú, 1990)

Fuente: Gröning, Karl, (1997)

cestería, las figuras antropomórficas y zoomórficas. También, para los *Shipibo-Pano*, situados en el valle del río Purús, en Perú, los diseños de los tatuajes son una traslación de los dibujos realizados en la cerámica, en algunos casos, el tatuaje representaba canciones de origen mítico, que eran descifradas mediante el canto en el transcurso de alguna ceremonia ritual.

Otro hallazgo importante en la historia del tatuaje ocurre en 1972, en la isla de St. Lawrence (Alaska), donde se encontró el cuerpo congelado de una mujer *inuit*³¹, con una antigüedad aproximada de 1600 años, que presentaba marcas de líneas y puntos en los antebrazos, las manos y los dedos. Este testimonio proporcionó al ámbito académico la certeza de que la técnica del tatuaje era practicada por los *Inuit*³².

Por otro lado, en septiembre de 1991 se encontró en el Glaciar de *Similaum*, en los Alpes italianos, el cuerpo de un cazador de la época neolítica, aproximadamente del 3300 ó 3200 a.C. (actualmente en el Museo Arqueológico de Alto Adagio, Bolzano, Italia); según la información detallada por Francesca Frigerio y Matteo Pironti, el cuerpo congelado presentaba "(...) pequeños signos tatuados, muy estilizados y esquemáticos, formados por grupos de líneas paralelas, en la clavícula derecha y en la espalda, y por una cruz detrás de la rodilla izquierda"³³. Esta última marca se habría realizado con el fin de curar una afección de artrosis; Frigerio y Pironti comentan que a partir de las investigaciones de antropólogos y paleopatólogos se ha podido precisar que "estos tatuajes se realizaban practicando una incisión en la que se introducían hierbas medicinales que a continuación se quemaban, dejando así un ennegrecimiento bajo la piel"³⁴.

³¹ Los *Inuit*, conocidos también como esquimales, habitan las zonas costeras de Groenlandia, la región ártica de Norteamérica (incluido Canadá y Alaska) y el extremo nororiental de Siberia. Ellos se denominan a sí mismos *inuit* (en siberiano y algunas lenguas de Alaska, *yuit*), que significa 'la gente'. El nombre 'esquimal', que se considera despectivo, significa 'devoradores de carne cruda', término con el que de forma poco exacta les bautizaron los pueblos algonquinos (habitantes del sur y oeste de EEUU). Fuente: *Microsoft® Encarta® 2006* [CD]. Microsoft Corporation, 2005.

³² Smith, S. George; Zimmerman, R. Michael, "Tattooing found on a 1600 year old frozen, mummified body from St. Lawrence Island, alaska", *American antiquity*, Frank Hole Editor [s.l.], N° 4, Vol. 40, octubre de 1975, p.434

³³ Frigerio, Francesca; Pironti, Matteo, (1997), *El tatuaje*, Barcelona: Editorial de Vecchi, p.24

³⁴ *Ibidem*, p.25

En el capítulo anterior hemos reseñado que el tatuaje realizado en la antigua Grecia y Roma se asociaba con la palabra estigma³⁵, generalmente este término se usaba para referirse a un tipo de marca efectuada con un hierro candente; pero, la técnica mayormente utilizada por griegos y romanos era la del tatuaje por punción e inserción de tintas. En los diseños de cerámicas griegas se puede observar que también las mujeres tracias se tatuaban el cuerpo, especialmente en brazos y piernas. Según C. P. Jones³⁶, el tatuaje no fue utilizado por los griegos hasta finales del siglo VI, ya que hasta esa época la práctica no aparece en la literatura y el arte de Grecia. Cuando adoptaron la costumbre, ésta provino de Persia y por consiguiente, el tatuaje fue aplicado con el mismo fin que los persas: el punitivo; una finalidad a la que nos referimos con anterioridad. El uso del tatuaje punitivo continuó durante el período bizantino, cuando la capital del imperio romano se trasladó a Constantinopla. El tatuaje en Roma estuvo asociado al estatus de cada persona y el rango de cada soldado imperial; a pesar de la prohibición del tatuaje decretada por el primer emperador cristiano Constantino, quien como hemos visto anteriormente creía que la marca en el cuerpo –el cual estaba hecho a imagen y semejanza de Dios– era un verdadero sacrilegio.

Otra finalidad del tatuaje era su acción terapéutica, cuya eficacia dependía del lugar de la incisión, que debía realizarse en los puntos energéticos del cuerpo, los mismos utilizados actualmente por la acupuntura; por ello, este tipo de tatuaje aún se practica en países orientales. Acerca de los tatuajes como prescripción para la cura de alguna enfermedad empleados en Inglaterra desde el medioevo hasta comienzos de la Edad Moderna, Keith Thomas cita el siguiente párrafo: “the corporal character remedies generally prescribed by local practioners bore little resemblance to the original empowered recipes. To cure the ague one physick advised: ‘Write these words: Arataly, Rataly, Ataly, taly, aly, ly’, and bind these words about the sick man’s

³⁵ Véase Capítulo 2: “Estigmas y exclusión social”

³⁶ Consúltese Jones, C. P., “Stigma and tattoo”, en Caplan, Jane (ed.), (2000), op. cit. pp.1-16

arm nine days, and every day say three *Pater Nosters*”³⁷. La gran mayoría de las marcas medicinales, mágicas o religiosas no fueron concebidas como tatuajes en el mismo sentido de la práctica actual, sino que eran signos grabados en la piel con el único y preestablecido fin de acometer la función asignada; pero, sin lugar a dudas, aquellas palabras, puntos y líneas tatuadas fueron el origen de un sinfín de imágenes e interpretaciones.

Anteriormente señalamos que uno de los primeros indicios de la existencia del tatuaje se debió al hallazgo del cuerpo momificado de una sacerdotisa egipcia que vivió en el año 2.200 a. C., con marcas de diseño muy simple, como puntos y líneas; contrariamente, los diseños egipcios actuales son más complejos, posiblemente, de origen libio. Por otro lado, los dibujos más simples y geométricos, como la cruz, el rombo y otras figuras de ángulo recto combinadas son procedentes de otras regiones del norte de África³⁸. Hoy en día, los/as niños/as egipcios/as llevan tatuados tres puntos en forma de triángulo encima de la muñeca y un punto en el lado derecho de las aletas de la nariz, a menudo esta última marca es utilizada para calmar el dolor de muelas. Asimismo, este tipo de tatuaje es un distintivo étnico muy común entre los árabes³⁹.

También, fragmentos de cerámica pintada revelan que los antiguos habitantes de Ucrania, Rumania, Bulgaria y Serbia estaban pintados o tatuados; según un estudio que realizó Nicolás Minovici en 1899, la práctica del tatuaje por los rumanos fue importada de Grecia. En Macedonia tatuaban a sus hijos/as el símbolo de una cruz con su nombre grabado en ella, con el fin de que el cuerpo fuera identificado en caso de ser asesinados por los turcos.

³⁷ “Los remedios de carácter corporal generalmente prescritos por practicantes locales se parecían muy poco a las recetas poderosas originales. Para curar la fiebre un practicante aconsejó: ‘Escribe estas palabras: Arataly, Rataly, Ataly, taly, aly, ly’, y venda estas palabras alrededor del brazo del hombre enfermo por nueve días. Y cada día di tres Padres Nuestros”. Sloane 3846, Sloane Mss, f..14, The british Library, London, citado por Thomas, Keith, “Religion and the decline of Magic” (New York, 1971) pp.180-1 [por Allen Rosecrans, Jennipher, “Wearing the universe:Symbolic markings in Early Modern England, en Caplan, Jane (ed), op. cit., p.57]

³⁸ Field, Henry, (1958), op. cit., p.59

³⁹ *Ibidem*, p. 58

Además, este autor afirma, que la mayoría de los tatuajes respondían a marcas con fines románticos, eróticos o profesionales⁴⁰.

En India el tatuaje tiene una larga trayectoria, el verbo hindú *godna* significa punzar, marcar, o puntear y con este término se denomina al tatuaje en este país; por otro lado, el *piercing* es interpretado como una herida sobre los sentimientos de la persona. Clare Anderson⁴¹ comenta que el tatuaje decorativo entre los grupos *adivasi* ha existido por siglos, las comunidades nómadas se tatuaban como marca de identificación y, según esta autora, antropólogos del siglo XIX describieron por primera vez los tatuajes femeninos de la tribu *gond*, quienes tatuaban sus piernas con diseños geométricos o imágenes de animales, dichas marcas tenían connotaciones totémicas. El tatuaje varía su significado según las castas, cuanto más alta la casta menor cantidad de diseños. El dolor de la incisión es una fracción más del sufrimiento en la tierra, que servirá en el cielo como pago de los pecados.

Como señala Anderson⁴², en otras regiones hindúes la marca puede tener fines religiosos o curativos, por ejemplo, las mujeres embarazadas se



Ejecución tatuaje en tobillo (Rathwa (India)
Fuente: Rubin, Arnold (ed.), (1988)

tatuaban sobre el bazo y el hígado para evitar un aborto o en otro sentido, el tatuaje era un remedio para el reumatismo y otras lesiones articulares. Esta

⁴⁰ Minovici, Nicolás, [citado por Caplan, Jane, "Traditions of tattooing in nineteenth-century europe", en Caplan, Jane (ed.), (2000), op. cit., p.167]

⁴¹ Anderson, Clare, "Godna: Inscribing Indian convicts in the nineteenth century", [en *Ibidem*, p.102]

⁴² *Ibidem*, p.104

autora puntualiza que cuando el tatuaje se lleva en la frente es signo de respetabilidad y estatus; además, para las mujeres implica castidad y fidelidad, un fin que fija claras desigualdades de género⁴³.

Por otra parte, las culturas árabes comúnmente se tatúan fragmentos de textos coránicos, a pesar de la prohibición del tatuaje por el Corán.

Otro tipo de tatuaje es el ejecutado con *henna*, una técnica utilizada antiguamente en Egipto, donde se han encontrado momias de 5.000 años de antigüedad, con marcas de *henna* en la piel; igualmente, en algunas pinturas rupestres de la India se han hallado imágenes de mujeres con los pies y las manos decorados con esta sustancia⁴⁴. Las mujeres *bereber* exclusivamente se tatúan con *henna* las manos y los pies con diseños florales y formas



Tatuajes con henna en manos y pies (mujeres *Bereber*)
Fuente: Gröning, karl (1997)

orgánicas como iniciación al matrimonio. Como expone karl Gröning⁴⁵ los diseños y técnicas del tatuaje *bereber* son transferidos de madre a hija; además, los dibujos actúan como un talismán protector, por ello, los tatuajes son realizados en momentos de transición del ciclo vital –como la pubertad, el

⁴³ *Ibidem*, p.104

⁴⁴ VV.AA. (2000), *Traditional henna desings*, Amsterdam: The Pepin Press, p.218

⁴⁵ Gröning, Karl, (1997), op. cit., p.121

matrimonio, la maternidad y el nacimiento—, cuando la iniciada se halla física y mentalmente débil.

Por otro lado, los diseños del tatuaje de *henna* realizados en bodas islámicas, judías sefardíes e hindúes simbolizan buen porvenir; aunque es una decoración estrictamente femenina, en algunas regiones de Bangladesh y Cachemira se decoran también las manos del novio⁴⁶.

Por último, en el ámbito europeo, a finales del siglo XIX, Pedro Duque⁴⁷ detalla la existencia de unas cicatrices en el rostro producto de los duelos de honor, una práctica que era habitual en Alemania, especialmente, entre los estudiantes de la aristocracia prusiana y aún a mediados del XX, la mitad de los integrantes del Reichstag tenía este tipo de cicatriz en el rostro, como símbolo de nobleza y honor.

3.2. El tatuaje como proyecto corporal en Occidente

Michael Atkinson teniendo en cuenta la génesis sociológica del tatuaje hace una división de la evolución del tatuaje occidental por épocas, si bien este sociólogo acota el análisis a la realidad específica de Norteamérica nos parece pertinente utilizarla como marco de interpretación general para la historia del tatuaje en Occidente. Michael Atkinson⁴⁸ clasifica dicho recorrido histórico en seis momentos que se van interrelacionando, estos son: 1) colonial o pionero, 2) circense, 3) auge de la clase trabajadora, 4) rebelde, 5) renacimiento y 6) supermercado. Esta clasificación nos servirá para estructurar el desarrollo de este apartado.

M. Atkinson propone el concepto de proyecto corporal: “Like the Maori moko tattoo, which symbolizes a warrior's achieved status within the group, body projects symbolize and reproduce established and outsider relationships between people”⁴⁹. Por consiguiente, socialmente el tatuaje como proyecto

⁴⁶ VV.AA. (2000), *Traditional henna designs*, op. cit., p. 218-219

⁴⁷ Duque, Pedro, (1996), op. cit., p.91

⁴⁸ Atkinson, Michael, (2003), op. cit., p.30

⁴⁹ “Como el tatuaje moko maorí el cual simboliza el estatus obtenido por un guerrero entre su grupo, el proyecto corporal simboliza y reproduce relaciones externas establecidas entre las personas”, Atkinson, Michael, (2003), op. cit., p.250

corporal de cada individuo se inserta como elemento de cohesión, que en la mayoría de los casos sirve para hilvanar las relaciones interpersonales.

3.2.1 Época colonial

Este momento en la historia del tatuaje en Occidente Michael Atkinson lo sitúa desde 1760 a 1870, un período durante el cual se obtiene conocimiento de la existencia de esta práctica en el seno de otras culturas, específicamente, en los pueblos de Oceanía.

Concretamente en 1796, con los viajes de James Cook al Pacífico Sur aparecen, ante la mirada occidental europea, los cuerpos tatuados de grupos étnicos de las islas de la Polinesia. En una primera aproximación, estos cuerpos fueron considerados por parte de la sociedad europea como “cuerpos decorados”, esta percepción se debió a dos circunstancias, primero, las imágenes parecían una decoración corporal y, segundo, a primera vista no se percibían como marcas permanentes. Aunque cabe señalar que, según los comentarios de Karl Gröning⁵⁰, en 1595 el navegante español Alvaro de Mendaña arribó a las islas Marquesas y a su regreso mencionó las decoraciones corporales de los isleños, las cuales fueron percibidas por este marino como vestimenta.

Como hemos explicado en reiteradas ocasiones, en Europa hasta el siglo XVIII la práctica de marcar el cuerpo se asociaba a la palabra estigma⁵¹. Además, hasta esa época se utilizaban otros términos como picar, pinchar, punzar, puntear, colorear, maquillar, etc., para referirse a las marcas hechas en el cuerpo con otros fines. Aunque, el concepto “cuerpo pintado o decorado” era el más usual; por ejemplo, según comenta Pedro Duque, “Los nombres gaélicos de *bretones* y *pictos* derivan de su costumbre de decorarse; la palabra *picto* es la exacta traducción al latín (*picti*) del nombre indígena ‘breiz’, que significa pintado. Los soldados romanos llamaron ‘pintados’ a los celtas porque estos, durante la lucha, se desnudaban y mostraban sus cuerpos con extraños

⁵⁰ Gröning, Karl, (1997), op. cit., p.93

⁵¹ Véase Capítulo 2: “Estigmas y exclusión social”

símbolos tribales”⁵². Quizás esta apreciación pueda servirnos para comprender porqué originariamente los cuerpos tatuados polinesios fueron percibidos como decorados o pintados. Por ejemplo, en la pintura *A young daughter of the Picts* (Londres 1585-8) de Jacques Le Moyne, que actualmente se encuentra en el Centro Yale de arte británico, la idea de cuerpo pintado de los *pictos* se puede apreciar notablemente, Juliet Fleming hace la siguiente descripción: “Le Moyne’s painting constitutes a series of visual and verbal puns, ranging from a joke concerning the impropriety of “painting” (touching) a nude; to a meditation on the sixteenth-century English word “pink”, which signifies not only a tattoo, beauty or excellence, but also a flower”⁵³.



A young daughter of the Picts
(Acuarela de Jacques Le Moyne, Londres, 1585/8)
Fuente: Caplan, Jane (ed.), (2000)

⁵² Duque, Pedro, (1996), op. cit., p. 19

⁵³ “La pintura de Le Moyne constituye una serie de bromas visuales y verbales, variando entre un chiste sobre lo inadecuado de pintar (tocar) un desnudo; hasta la reflexión sobre la palabra inglesa del siglo XVI “pink”, la cual significa no solamente un tatuaje, belleza o excelencia, sino también una flor”. Fleming, Juliet, “The Renaissance Tattoo”, en Caplan, Jane (ed.), (2000), op. cit., p. 75

En cierto modo, recién con la llegada de James Cook a Tahití, por primera vez en Europa el tatuaje fue apreciado como una marca indeleble que ornamentaba el cuerpo, ya que en los tatuajes polinesios prevalecía la imagen sobre la herida, aunque como veremos más adelante, los diseños no eran pura visibilidad sino que conformaban un entramado espiritual y simbólico de gran importancia para el pueblo maorí. Si bien Colón había escrito en su diario acerca de esta costumbre entre los indígenas americanos y por otro lado, el marino Alvaro de Mendaña efectuó los mismos comentarios sobre la decoración corporal de los habitantes de las Islas Marquesas; James Cook fue quien efectuó una documentación más exhaustiva de esta práctica y quien llevó al viejo continente “ejemplares exóticos tatuados” para disfrute de la sociedad europea⁵⁴. Aunque ya habían llegado con anterioridad personas tatuadas (*inuit* e indígenas americanos)⁵⁵, en el siglo XVIII la novedad y práctica del tatuaje generó un mayor interés. La exhibición de cuerpos tatuados tiene una serie de objetivos que son muy bien explicados por Michael Atkinson: “In an era of strict bodily/emotional control, early European sideshows involving tattooed ‘wildmen’ became a legitimate social outlet for exploring unbridled physicality, exotica, and perversion. (...) In many ways, tattooed bodies reaffirmed Europeans’ understanding of their own cultural advancement



Tatuaje maorí
Fuente: Barbieri, Gian Paolo, (1998)

⁵⁴ Véase Capítulo 1: “Otriedad corporal: cuerpo, sexo y exotismo”

⁵⁵ En 1560 es capturada una familia de esquimales por marinos franceses en Groenlandia. En 1691 el pirata William Dampier captura a Jeoly proveniente de las islas Filipinas; en 1711 dos indígenas americanos tatuados fueron vendidos en Londres, luego de ser bautizados en 1725 fueron entregados como “presentes” al Zar de Rusia en San Petersburgo [datos extraídos de Oettermann, Stephan, “On display: tattooed entertainers in America and Germany, en Caplan, Jane (ed.), (2000), op. cit., pp 193-211

and progress, as the outwardly uncontrolled libidinal bodies of the 'backward' tribal cultures of the world articulated a brutality long overcome in Western cultures”⁵⁶.

La palabra inglesa *tattoo* deriva de la voz polinesia *tatau*, que remite a la sensación de ser golpeado, de recibir un impacto⁵⁷; también proviene de *tatú*, onomatopeya derivada de la voz polinesia que designa al dios isleño *Tohu*, padre de la noche y creador de todos los dibujos de la tierra⁵⁸.

Es imprescindible considerar, para una mejor comprensión de la importancia que tiene el tatuaje en la cultura maorí, la división que este pueblo establecía en relación a la existencia terrenal y eterna. Pedro Duque define la concepción dual del mundo maorí: “Para ellos existían dos planos de existencia: el mundo de la oscuridad, donde viven los muertos y los dioses (*el po*), que está yuxtapuesto con el mundo de la tierra, de la vida y la luz, donde viven los hombres (*el ao o te ao marama*)”⁵⁹. A raíz de esta yuxtaposición de ambos universos, los dioses convertían a las personas, los lugares y los objetos en tabú, una característica sagrada y por consiguiente, muy estable, aunque sumamente peligrosa para el cuerpo de los/as maoríes, pues éste era permeable a la influencia divina. De modo que, como afirma Duque, “Los tatuajes evitaban esta problemática impermeabilidad. La operación de dibujar diferentes motivos en la piel fijaba y sellaba su superficie y proveía al guerrero de una armadura, que disminuía la propensión al contagio y la capacidad de atraer el tabú de otros”⁶⁰.

⁵⁶ “En una época de estricto control emocional y corporal, los primeros espectáculos europeos que incluían a hombres salvajes tatuados se convirtieron en una legítima salida social para explorar lo físicamente desenfrenado, exótico y perverso. (...) De muchas maneras, los cuerpos tatuados reafirmaban la comprensión de los europeos de su propio avance y progreso cultural, porque los cuerpos exteriormente descontrolados y libidinales de las culturas tribales “retrasadas” del mundo articularon una brutalidad que en las culturas occidentales se había superado hacía mucho tiempo”, Atkinson, Michael, (2003), op. cit., p. 31

⁵⁷ Salamone, Luis Darío, “El tatuaje una mirada encarnada”, op.cit., p.14

⁵⁸ Verna, Orlando, “La eterna seducción de los tatuajes”, op. cit., p.17

⁵⁹ Duque, Pedro, (1996), op. cit., P.41

⁶⁰ *Ibidem*, p.44

A pesar de esta asociación del tatuaje maorí con los hombres guerreros, según Raymond Graffe⁶¹, la decoración corporal se practicaba indistintamente a ambos sexos; mientras los tatuajes femeninos se ubicaban en las manos, brazos, caderas, muslos y pies; los hombres llevaban el cuerpo totalmente tatuado, excepto el rostro que era reservado a los jefes, aunque los guerreros, sacerdotes y las esposas de los jefes solían llevar alguna imagen tatuada. Karl Gröning⁶² puntualiza que en relación al tatuaje facial femenino maorí, el resto de las mujeres de la comunidad tenían prohibido tatuarse la frente y el mentón; pero se tatuaban los labios con una tonalidad azul, ya que el color rojizo natural era considerado antiestético.

El cruce del tatuaje maorí con la percepción occidental delimitó el primer cambio en la transculturación de la práctica del tatuaje modificando ambos puntos de vista. Por un lado, Europa adoptó una costumbre que paulatinamente influyó en los hábitos y gustos de la sociedad occidental de aquella época, por otro lado, el tatuaje tribal sufrió una transformación en su simbología y diseño. Según los comentarios de Michael Atkinson⁶³, hacia el 1800 el tatuaje tribal incluyó imágenes europeas como barcos, armas, cañones y banderas; la marca corporal perdió, en parte, su poder espiritual utilizándose como decoración. Del análisis de este sociólogo podemos observar que el tatuaje facial maorí denominado *moko* fue la marca tribal que sufrió más cambios a partir del contacto europeo.



Mujeres maoríes
Tatuaje labios y mentón (1900)

Fuente: Schiffmacher, Henk;
Riemschneider, Burkhard, (1996)

⁶¹ Graffe, Raymond, "Historia del tatuaje polinesio", [en Barbieri, Gian Paolo, (1998), *Tahiti tatoos*, Köln: Benedikt Taschen Verlag, GMBH, p. 65]

⁶² Gröning, Karl, (1997), op. cit., p.98

Este tatuaje se realizaba en el rostro, especialmente de jefes y guerreros, con el objetivo de determinar su estatus, linaje y posición social, pero, el tráfico de cabezas maoríes tatuadas a Europa produjo en este pueblo polinesio una reducción considerable del número de tatuajes faciales⁶⁴.

En cuanto a la simbología de los tatuajes faciales maoríes, Pedro Duque efectúa la siguiente descripción: “La cara está dividida en varias partes: en la frente está tatuado el rango; las sienes describen la posición en la vida; la parte frontal de los pómulos el linaje y en su parte lateral el número de esposas; la parte delantera de las mejillas está reservada para la firma del guerrero y a continuación se describe el trabajo que desempeña dentro de la tribu; sobre la barbilla se encuentra el Mana, palabras de poder con carácter sagrado, que desempeñan la función de un amuleto personal”⁶⁵.



Detalle tatuaje Moko
Fuente: Rubin, Arnold (ed.), (1988)

Los primeros europeos en adoptar la costumbre de tatuarse el cuerpo con fines decorativos fueron los marineros, ya que el “mapa corporal” de cada uno representaba el “mapa territorial” de los viajes y las experiencias vividas. Entre este colectivo, el tatuaje se impuso sin cuestionamientos, aún a pesar de que en el seno de la sociedad europea del siglo XVIII el tatuaje era signo de marginalidad. Ya en el siglo XIX, paradójicamente, este tipo de marcas corporales se transformaron en símbolo de distinción, debido al hecho de que un gran número de miembros de la realeza decidieron tatuarse los emblemas de su reino; lógicamente, esta decisión avaló la inserción de esta práctica en la aristocracia europea. Por ejemplo, Eduardo, príncipe de Gales, durante un viaje oficial a Japón en el año 1862 se hizo un tatuaje; si bien en Inglaterra no se

⁶³ Atkinson, Michael, (2003), op. cit., p.32

⁶⁴ Véase Capítulo 1: “La piel tatuada: conservación, coleccionismo y exposición”

⁶⁵ Duque, Pedro, (1996), op. cit., p.37

tuvo conocimiento hasta el año 1881; este suceso otorgó un gran empuje al uso del tatuaje en la sociedad inglesa decimonónica al igual que en otras sociedades de Europa. En aquella época, este aval por parte de la realeza también se produjo en Dinamarca, donde el rey Federico IX era uno de los hombres con mayor cantidad de tatuaje de toda la nobleza europea.

3.2.2. Época circense

Michael Atkinson enmarca esta época entre 1880 y 1920, aunque como veremos, este período se proyecta hasta casi 1990 y se superpone a otros períodos. Este momento estuvo completamente influenciado por la exhibición en Occidente de los cuerpos tatuados maoríes, como atracciones de feria o fetiches de colección, en los espectáculos circenses a principios del siglo XIX. Simultáneamente, estos cuerpos exóticos causaron fascinación y repulsión.

Michael Atkinson opina que estas dos sensaciones iniciales después forman parte del concepto instalado en el imaginario de sociedad norteamericana en torno al tatuaje. A esta apreciación podríamos añadir que ambas impresiones respecto al tatuaje se instalaron en el ámbito social de Norteamérica, en gran parte, condicionadas por la percepción europea, en un principio exclusivamente inglesa, que afectó de forma similar a los circuitos universales. Bajo esta mirada etnocéntrica, desde finales del siglo XIX se sucedieron una serie de exposiciones internacionales (Filadelfia 1876; Sant Louis 1904; París 1931; Nueva York 1939) donde se exponen cuerpos exóticos⁶⁶. Para una mejor



Mr. William, Fakir
(Postal alemana, 1910)
Fuente: Caplan, Jane (ed.), (2000)

⁶⁶ En estas exposiciones no sólo se exhibían cuerpos tatuados sino todo tipo de exotismos, como el caso de los pigmeos u otros pueblos. [A este respecto, consúltese Méndez, Lourdes, (2004), *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales*, Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer, Junta de Andalucía [colecciones Hypatia, pp.71-78]

comprensión de quienes eran las personas elegidas y de qué manera se exhibían citamos a Michael Atkinson: “During this period, carnival owners and

sideshow operators mainly used natives (often taken as slaves by explorers and missionaries of the time) in their tattoo attractions. Set upon stages and wrapped in chains and loincloths, these individuals stood as the antithesis of modernity. As part of shows including wild animals and other forms of human exotic”⁶⁷.



Carteles de espectáculos circenses (1900)

Fuente: Schiffmacher, H., Riemschneider, B. (1996)

Uno de los primeros europeos en tatuarse el cuerpo y exhibirse voluntariamente fue Jean Baptiste Cabris, nacido en Burdeos en 1780. Según su relato, había sido rescatado por los habitantes de las islas Marquesas cuando su barco se hundía; convivió con ellos e incluso adoptó su lengua y costumbres, entre ellas el hábito de tatuarse el cuerpo. En 1804 regresó a la civilización con una expedición rusa y se hizo famoso exhibiéndose en espectáculos de Moscú y San Petesburgo; posteriormente, en Francia continuó cosechando fama⁶⁸.

Otro personaje célebre fue John Rutherford, quien iba de feria en feria contando la historia de que había sido capturado por maoríes en 1816, que había sido tatuado a la fuerza y obligado a contraer matrimonio con la hija de un jefe; hasta que después de diez años de

⁶⁷ “Durante este período, los dueños de ferias y los operadores de exhibiciones principalmente usaban nativos (a menudo traídos como esclavos por exploradores y misioneros de la época) en sus atracciones de tatuaje. Colocados sobre escenarios y atados con cadenas y taparrabo, estos individuos se presentaban como la antítesis de la modernidad. Como parte de los espectáculos se incluían animales salvajes y otras formas humanas exóticas”, Atkinson, Michael, (2003), op. cit., p.33

cautiverio logró escapar en un buque británico. Según los historiadores la narración de Rutherford iba acompañada, al igual que otras leyendas de las mismas características, de una gran parte de fantasía que acrecentaba el interés del público⁶⁹.

En el ámbito del espectáculo circense norteamericano, el primer hombre en exhibirse con el cuerpo tatuado fue un irlandés llamado James F. O' Connell que había regresado de las islas de Micronesia en 1835. En EEUU, uno de los



Capitán Constantino (1870)

Fuente: Caplan, Jane (ed.), (2000)

primeros empresarios que concibió este nuevo espectáculo como un gran negocio fue P. T. Barnum, quien organizó todo lo concerniente a la exhibición y modificó la precariedad de las ferias itinerantes al dotar las presentaciones de una mayor calidad. En sus espectáculos, el personaje tatuado más famoso fue “el griego Alejandrino”, conocido más tarde como el capitán o príncipe Constantino; después de él, ya a lo largo del siglo XIX se sucedieron sinfín de nombres. Hacia finales del siglo, la mayoría de ellos habían sido tatuados por Samuel

O'Reilly, quien en 1891 inventó la máquina eléctrica para tatuar⁷⁰.

Con el auge de este tipo de exhibiciones, los tatuadores (hasta esa época, el tatuaje era un práctica ejercida exclusivamente por los hombres; por lo tanto, no había mujeres tatuadoras) y las personas tatuadas vieron una vía muy rentable en este nuevo tipo de exotismo. A principios del siglo XX, las ciudades se cubrieron de carteles con imágenes de personas tatuadas provenientes de Europa y Norteamérica, que promocionaban alguna función circense.

Es importante destacar que las personas que exhibían su cuerpo eran en su mayoría mujeres, ya que esta moda, de exponer el cuerpo tatuado fue

⁶⁸ Oettermann, Stephan, “On display: tattooed entertainers in America and Germany”, en Caplan, Jane, (ed.), (2000), op. cit., pp.196-198

⁶⁹ *Ibidem*, pp.198-199

promulgada para satisfacer los deseos vouterista de los hombres de aquella época, por cierto, partícipes de una sociedad netamente machista. Algunas de aquellas mujeres tatuadas se hicieron muy famosas, como fue el caso de Artoria, su presencia garantizaba el éxito del espectáculo y añadía a la exhibición un cierto carácter de erotismo.

Como puntualiza Michael Atkinson⁷¹ estas presentaciones se convirtieron en una forma de suave pornografía, proporcionando un elemento libidinal al espectáculo. Artoria Gibbons tuvo una gran notoriedad exhibiéndose en los circos, ella provenía de una familia humilde la zona rural de Wisconsin y esta situación de precariedad económica impulsó su decisión de sumarse al circo. Su vida circense estuvo junto a su marido Charles Gibbons, quien sería también su tatuador. Artoria era una persona profundamente religiosa, por ello, su cuerpo tatuado poseía numerosas imágenes religiosas, especialmente, reproducciones de cuadros como “La última cena” (Leonardo Da Vinci) o “La anunciación” (Botticelli).



Artoria Gibbons (1920)

Fuente: Schiffmacher, H.; Riemschneider, B. (1996)

Artoria Gibbons y Betty Broadbent (otra de las mujeres tatuadas muy conocida por aquellos años) se exhibían vestidas, en poses poco incitantes; el espectáculo que ofrecían no se ajustaba al perfil erótico y provocativo de otras exhibiciones. Ambas habían comenzado a exhibirse a mediados de los años 20. La primera se retiró de su trabajo en el circo en 1940, después de la muerte de su marido y la segunda continuó hasta 1967.

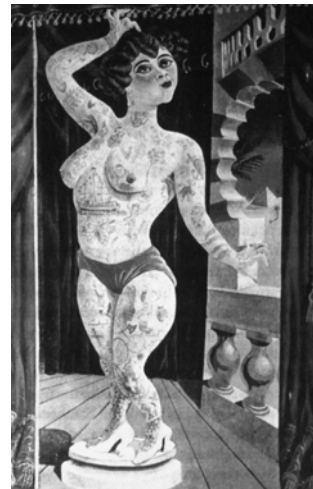
⁷⁰ *Ibidem*, pp199-200

⁷¹ Atkinson, Michael, (2003), op. cit., p.35

Stephan Oettermann⁷² explica que en Alemania, antes de la primera guerra mundial, por el trasfondo de *striptease* que conllevaba la exhibición de mujeres tatuadas, la policía y las ligas de la moralidad inspeccionaban asiduamente los locales; ante la sospecha de que estos espectáculos eran una excusa para el tráfico y prostitución de mujeres. Este autor hace referencia al cuadro de Otto Dix *Suleika the fantastic tattooed woman*, pintado en 1920 para describir el ambiente que rodeaba a este tipo de presentaciones.

La Alemania nazi prohibió todo tipo de exhibición, especialmente donde se expusieran personas con alguna anomalía mental o física, entre ellas, las personas con el cuerpo íntegramente tatuado. Esta prohibición esgrimía razones moralistas, pero, en realidad encubría los verdaderos objetivos de segregación y exterminio que el régimen tenía entre manos. En referencia al concepto de exotismo, en el primer capítulo de esta investigación hemos explicado que en muchas ocasiones lo exótico se ha asociado a la idea de lo monstruoso y obscuro. A estos juicios podríamos añadir la analogía entre exótico y degenerado, un calificativo usado especialmente durante la segunda guerra mundial para referirse a cualquier tipo de manifestación en el ámbito social y artístico europeo o fuera de él, precisamente porque “degeneraba” la norma.

Con anterioridad dijimos que durante la primera guerra, el hecho de exhibirse en los circos con el cuerpo cubierto de tatuajes se transformó en una ocupación económicamente rentable; pero, según Victoria Lautman⁷³, el auge de los “monstruos” tatuados se consolidó, exactamente, entre los años 1920 y



Suleika the fantastic tattooed woman
(Acuarela, Otto Dix, 1920)

Fuente: Caplan, Jane (ed.), (2000)

⁷² Oettermann, Stephan, “tattooed entertainers in America and Germany, en CAPLAN, Jane (ed.), 2000),op. cit., p. 208

⁷³ Lautman, Victoria, (1994),op. cit., p.14

1930, en el período de posguerra donde la necesidad económica se hizo más imperiosa. Aquí nos resulta primordial citar algunas especificidades de lo monstruoso que propone José Miguel Cortés: “Las criaturas monstruosas vendrían a ser manifestaciones de todo aquello que está reprimido por los esquemas de la cultura dominante. Serían las huellas de lo no dicho y no mostrado de la cultura, todo aquello que ha sido silenciado, hecho invisible. Lo monstruoso hace que salga a la luz lo que se quiere ocultar o negar. (...) amenaza la estabilidad social en aspectos básicos tales como el concepto de patria, de clase social, de raza, de sexo o de género”⁷⁴.

Este autor afirma que bajo la visión cristiana del ser humano, el cuerpo feo y/o desfigurado es reflejo del mal y, en consecuencia, de lo monstruoso. Esta es la misma conexión que el Cristianismo en Occidente estableció con respecto a los cuerpos tatuados polinesios, pues aquellos cuerpos marcados fueron percibidos como cuerpos “corrompidos” por el pecado. Sobre esta consideración citaremos a Michael Atkinson: “The presentation of alternative body styles and pursuit of libidinal body play at circuses and carnivals actually reaffirmed dominant cultural ideas about the sanctity of the body. Marked bodies were depicted as vicious, savage, and, in some cases, prehistoric and subhuman”⁷⁵.

En aquel momento, generalmente el circo se proponía como una zona liberada, un espacio anónimo, liminal, de gente sin nombre, un lugar alejado de los convencionalismos sociales. No nos sorprende que las personas tatuadas, vistas socialmente como seres monstruosos se exhibieran en el ámbito circense, donde todo parecía estar aceptado y permitido.

La época circense descrita por Michael Atkinson se extendía hasta 1920, pero, como hemos señalado, el uso del cuerpo tatuado en los circos se afianza durante el período de entreguerras e inmediatamente después empezaría a declinar el interés del público. Sin embargo, a finales de los años

⁷⁴ Cortés, José Miguel, (1997), op. cit., p.19

⁷⁵ “La presentación de estilos de cuerpos alternativos y la búsqueda del cuerpo libidinal actuando en circos y ferias ciertamente reafirmó las ideas de la cultura dominante sobre la santidad del cuerpo. Los cuerpos marcados eran considerados como viciosos, salvajes, y, en algunos casos, prehistóricos y subhumanos”, Atkinson, Michael, (2003), op. cit, p. 36

'30, por primera vez el fin lucrativo de este tipo de espectáculos se interpretó en términos de marketing y consumo, una idea que reaparecería en los años 90.

Inicialmente, Horace Ridler, un inglés conocido como "El Gran Omi" a partir de sus tatuajes se creó a sí mismo como un producto comercial, cuya fama excedería las fronteras del ambiente del espectáculo. Su aspecto físico no le impidió llevar una vida "normal" como cualquier otra persona, no ocultaba su imagen "monstruosa" y progresivamente dejó de ser un *freak*; no obstante, la extrañeza de su cuerpo le ocasionó, en algunas oportunidades, reacciones discriminatorias. Así describe Paula Croci a este singular personaje: "Ya en 1939, en la Gran Feria de Nueva Cork, el Gran Omi o el hombre cebra lució satisfactoriamente su propia construcción, la totalidad del cuerpo tatuado como un animal extraño, dientes tallados en punta, orejas y tabique nasal atravesado por importantes colmillos de marfil"⁷⁶.

En principio, los primero tatuajes los hizo él mismo o malos profesionales; luego decide encargarle el trabajo a George Burchett, uno de los mejores tatuadores que ejercía en Londres en la década del '30. En relación a este encargo este tatuador relata: "Tuve muchos problemas para cubrir los vulgares tatuajes. Omi necesitó más de 150 horas de trabajo. Seguí su diseño de bandas de unos tres centímetros de ancho que debía enmascarar los tatuajes anteriores"⁷⁷, de este modo, se convirtió en el "hombre cebra".

Luego, para completar la transformación el Gran Omi se perforó la nariz y los lóbulos de las orejas, se limó los dientes y cambió su vestimenta corriente por una indumentaria brillante. Como explica Pedro Duque, "Después de este espectacular cambio, Omi probó suerte en la Feria Mundial que se celebraba en Nueva York en 1939, cuyo tema era 'El mundo del mañana' y en la que se exhibían varias curiosidades científicas, incluida la primera transmisión de televisión. (...) Como todo lo que se exhibió en aquella histórica exposición, el espectáculo fue un éxito y Omi fue contratado poco después por el circo Ringling Bros. Barnum & Bailey con el que hizo giras por todos los Estados

⁷⁶ Croci, Paula; Mayer, Mariano, (1998), *Biografía de la piel, esbozo para una enciclopedia del tatuaje*, Buenos Aires: Libros Perfil [Serie Hoy x Hoy minorías, María Moreno (dir.)], p. 158

⁷⁷ Burchett, George, (1958), *Memoirs of a tattoist*, London, Oldburne: Peter Leighton Editor,

Unidos, Canadá, Nueva Zelanda y Guinea”⁷⁸. Después de este triunfo profesional, ya iniciada la segunda guerra mundial regresó a Inglaterra para alistarse en el ejército, pero no fue aceptado por su imagen física. Igualmente, el deseo de colaborar con su país en un momento tan crucial lo llevó a tomar la decisión de entretener a los soldados con su espectáculo. En los años ‘50 se retiró definitivamente de la actividad artística y murió en 1969.

Asimismo, en un apartado subsiguiente observaremos que la explotación comercial del cuerpo tatuado continuó siendo una salida económica beneficiosa hasta avanzado los años ‘90, aunque los sujetos íntegramente tatuados de esta época aprovecharon el alto grado de consumismo de las sociedades capitalistas de forma más sistemática e inclusive la televisión y la publicidad jugaron un papel decisivo en dicho proceso.

3.2.3 Rebeldía, moda y renacimiento del tatuaje

Michael Atkinson delimita el período de nuevos adeptos desde 1920 a 1950; la época rebelde hasta los años ‘70 y, finalmente, el momento de renacimiento del tatuaje este autor lo extiende hasta los ‘90. Sin embargo, ya hemos mencionado, que la etapa circense se amplía en el tiempo y en algún punto, esta etapa se superpone temporalmente a esta fase de nuevos adeptos. Por lo tanto, según nuestra apreciación, debido a una serie de acontecimientos encadenados que determinaron modificaciones sustanciales en la evolución social de la práctica del tatuaje en Occidente, no es posible establecer una frontera exacta entre la división que plantea Michael Atkinson. De modo que, estas épocas hemos decidido englobarlas en un único ciclo.

En el siguiente análisis veremos que paralelamente al apogeo del tatuaje, la popularidad del tatuador aumentó considerablemente y su imagen fue promovida como el modelo de un nuevo y potencial trabajador. Esta nueva situación catapultó al tatuaje como un negocio rentable y al mismo tiempo, como producto de moda masculina, porque la marca corporal afirmaba la

[en Duque, Pedro, (1996), op. cit., p. 74]

⁷⁸ *Ibidem*, p.75

masculinidad preponderante en la sociedad de la época. Conjuntamente, los estudios donde se realizaban los tatuajes contribuyeron a reforzar el perfil del sujeto tatuado. Como puntualiza Michael Atkinson⁷⁹, en Norteamérica durante la primera mitad del siglo XX, los sitios dedicados al tatuaje eran espacios donde los clientes expresaban su virilidad en función del número de conquistas femeninas e incluso algunos hombres llegaron a ser verdaderos mitos para el vecindario. Ciertamente, el cuerpo masculino tatuado revalidaba la hegemonía de los hombres. No olvidemos que los soldados, marinos o cualquier hombre que haya intervenido en la guerra portaban tatuajes; de esta manera, el tatuaje devino signo de hombría, valor, fuerza y entrega, el cuerpo se transformó en una ofrenda ritual a la patria.

Por otra parte, la nueva clase obrera emergente de aquella época asume el tatuaje como un signo de identificación, según el sociólogo antes mencionado, esta marca corporal era una forma de legitimación del estatus social⁸⁰. En la década del '50 los diseños de los tatuajes absorbieron la influencia de los dibujos animados, *Popeye* se convirtió en el personaje favorito y, por otro lado, la publicidad fue el medio idóneo para catapultar de manera definitiva la aceptación social del tatuaje; por ejemplo, en campañas como la de Marlboro (1956) el tatuaje aparece como símbolo del cowboy norteamericano.

Al inicio de este punto comentamos que la inclusión de la moda en todos los espacios sociales y culturales influyó notoriamente en el cambio de imagen y estilo del tatuador, especialmente en la sociedad occidental. Asimismo, la moda fue concluyente en la paulatina admisión social de la práctica del tatuaje; esta circunstancia produjo un giro con respecto a su marginalidad e inserción social.

Rafael Salillas comenta que en España, a principios del siglo XIX, los tatuadores eran extranjeros, esto favorecía aún más la percepción del tatuaje como un elemento exótico. Alrededor de 1920 y coincidiendo con el furor de la etapa circense, en la mayoría de los países europeos los profesionales tatuaban, generalmente, a personas que trabajaban en el circo. En aquel

⁷⁹ Atkinson, Michael, (2003), op. cit, p.36

⁸⁰ *Ibidem*, p.38

período, el tatuador tenía un aspecto más formal que sus clientes, en alguna medida, esta formalidad respondía a la intención de los tatuadores de distanciarse, metafóricamente, del lugar marginal que por aquella década se otorgaba al tatuaje. Sin embargo, esta distinción que el profesional quería establecer con la apariencia de los trabajadores circenses no tenía lógica, ya que ambos estaban estrechamente vinculados. Michael Atkinson justifica esta vinculación de la siguiente manera: “In many ways, circus workers and tattooists existed in a state of symbiosis. Tattooists provided the circus workers and sideshow freaks with a steady supply of tattoos, while performers supplied the requisite demand to ensure that tattooing could be financially rewarding as a permanent occupation. In some cases, tattooists worked for the carnivals and sideshows, travelling with the troupe across the country”⁸¹.

También se daba la circunstancia que las mujeres que trabajaban en los circos eran tatuadas por sus maridos, tal fue el caso del matrimonio de Artoria Gibbons con el tatuador Charles Gibbons, de Stelly Grossman con el tatuador



Edith Burchett (Londres, 1920) // Stelly Grossman en sesión de tatuaje con su marido Deafy Grossman (1920)

Fuente: Schiffmacher, H.; Riemschneider, B., (1996)

⁸¹ “De muchas maneras trabajadores circenses y tatuadores existieron en un estado de simbiosis. Los tatuadores proveían a los trabajadores circenses y a los espectáculos de freaks con una constante provisión de tatuajes. Mientras los actores satisfacían la demanda requerida aseguraban que tatuar podía ser financieramente rentable como una ocupación permanente. En algunos casos, los tatuadores trabajaron para las ferias y barracas, viajando con el grupo alrededor del país”, Atkinson, Michael, (2003), op. cit., p.35

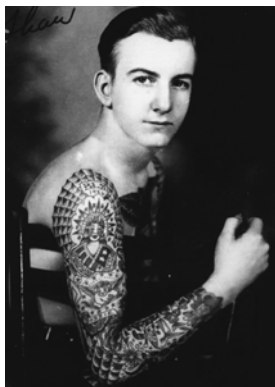
Deafy Grossman y de Edith Burchett con George Burchett. Como vemos, ellas esgrimían el apellido marital, no sólo como signo de pertenencia matrimonial sino también como signo de propiedad artística.



George Burchett (1930)



Les Skuse (1950)



Fotografía de Bob Shaw
(Bert Grim, Los Angeles -
1940)

Fuente: Schiffmacher, H.;
Riemschneider, B., (1996)

Con posterioridad a la Primera Guerra Mundial, debido al éxito del tatuaje entre los marineros, alrededor de la década del '30 la imagen del tatuador cambió progresivamente; los profesionales comenzaron a cubrirse la piel con algunos diseños, en conclusión, el individuo tatuado dejó de ser alguien extraño y exótico. Aunque los profesionales llevaban una bata blanca, que les aportaba un aire médico y actuaba como barrera simbólica entre ellos y el cliente. Uno de los tatuadores más populares de aquel momento fue George Burchett, quien había tatuado al Gran Omi y otro profesional famoso fue el británico Les Skuse, quien adquiere notoriedad después de la Segunda Guerra Mundial.

Además, el progreso tecnológico y la expansión de la máquina eléctrica propiciaron una transformación definitiva de la práctica asegurando mayor rapidez e higiene. Todo ello benefició al mundo del tatuaje, porque los locales modificaron sustancialmente su fachada: a) Iluminación de antiguos espacios oscuros, b) Limpieza y acondicionamiento de habitaciones traseras en peluquerías masculinas, rincones de bares y áreas portuarias en sitios de intercambio social y comercial.

Resulta oportuno indicar que en los años '40, esta modificación producida en el ambiente del

tatuaje también se fraguó en la estética de los retratos de personas tatuadas. La pose era al mejor estilo Hollywood y las fotografías representaban a galanes que ostentaban orgullosos los tatuajes.

Ya en los años '60 las mujeres tatuadoras desarrollarían un papel decisivo en la evolución histórica del tatuaje occidental. Esta irrupción femenina desmanteló el dominio tradicionalmente machista de la práctica, una situación que no ocurre en pueblos indígenas, aborígenes y asiáticos; donde la persona que efectúa el tatuaje es en ocasiones una mujer.

En Occidente, durante la década de los '60, entre las profesionales más renombradas podemos citar a la australiana Cindy Ray (su nombre verdadero es Bev Robinson). Curiosamente, con tan sólo 20 años su inicio en el mundo del tatuaje fue a raíz de un *casting* para trabajar como modelo. Allí conoció al fotógrafo Harry Bartram quien le propuso pagarle por revestir su cuerpo de tatuajes, crear una empresa de instrumentos y accesorios del tatuaje y promocionarla mediante sus fotografías. La motivación económica le llevó a aceptar la proposición, sin saber que esta decisión sería determinante en su vida profesional. Luego se convertiría en una excelente tatuadora y marcaría un punto de inflexión en la participación de las mujeres como profesionales del tatuaje.



Cindy Ray (Australia -1960)

Fuente: Schiffmacher, H.; Riemschneider, B., (1996)

Según Michael Atkinson⁸², el motivo de este cambio en la escena del tatuaje se debe a diversos aspectos; por un lado, las mujeres incursionaron en esta moda y reclamaban imágenes más femeninas, pues los diseños respondían a las exigencias masculinas; por otro lado, la revelación del tatuaje

⁸² *Ibidem*, p.44

en las mujeres requirió otro tipo de locales y un trato personal deferente. Antes de 1960, el frente de las tiendas de tatuajes se definía por colores llamativos y paredes saturadas de diseños. En respuesta a las nuevas demandas, Victoria Lautman⁸³ explica que, gradualmente, estos sitios se transformaron en salones o estudios de tatuaje. De este modo, los anticuados locales evolucionaron en modernos espacios comerciales, que ofrecían un servicio preferencial de modificación corporal, acorde con el marketing y el consumo floreciente por aquellos años.



Estudio de Bert Grimm (California)

Fuente: Rubin, Arnold (ed.), (1988)

Como sabemos, el período entre 1960 y 1970 estuvo franqueado por discursos de libertad sexual, social, cultural y política; en algunos de ellos, el eslogan: “sexo, droga y rock” se esgrimió como propuesta de vida. Por ello, en simultaneidad con la apropiación femenina de la práctica del tatuaje, este tipo de marca corporal se convirtió en bandera de rebeldía y signo de identificación de grupos urbanos, que a partir de esta actitud fueron marginados/as socialmente⁸⁴. Para Michael Atkinson, esta fase en la historia del tatuaje occidental marca la época rebelde, que se manifiesta hasta avanzado 1970. Según el comentario de este sociólogo, numerosos investigadores no dudan en denominar a esta etapa como el período oscuro del tatuaje; debido a diversos motivos: 1) Estos colectivos ocupaban un espacio social marginal; 2) Las

⁸³ Lautman, Victoria, (1994), op. cit., p.18

⁸⁴ Véase Capítulo 2: “Tribus urbanas e identidad corporal”

imágenes grabadas en la piel, mayoritariamente, eran diseños de violencia y muerte; 3) El negro era el color más difundido en la aplicación de los tatuajes, que operaba como elemento intimidatorio.

Durante aquel tiempo, el tatuaje también se impuso entre los/as presos/as como signo de pertenencia grupal, los diseños poseían códigos ocultos e indescifrables para los guardias, policías y personal administrativo de las cárceles. De esta manera, el dibujo tatuado se transformó en una marca de apropiación y liberación simbólica de los cuerpos, en oposición al encierro presidiario; es decir, el propio cuerpo simbolizó el espacio donde el/la recluso/a podía ejercer su derecho de libertad⁸⁵. Esta consolidación del tatuaje en las prisiones contribuyó a una fusión de diseños e intercambio de estilos. Por ello, Atkinson⁸⁶ comenta que este suceso produce una original fusión de técnicas e imágenes que fue adoptada por los/as tatuadores/as fuera del ambiente carcelario. Gracias al uso del tatuaje por los grupos rebeldes y presidiarios/as, la práctica recupera la fuerza ritual originaria; una ritualidad que continúa presente en la comunidad penitenciaria y en las tribus urbanas contemporáneas.

Actualmente, además de los colectivos mencionados, otro grupo social que se sirve del tatuaje como emblema de rebeldía es el integrado por personas drogodependientes; pero no entraremos en detalle, pues ya hemos analizado la simbología del tatuaje en este colectivo⁸⁷. No obstante, en este punto es destacable puntualizar que los/as médicos/as de los centros de recuperación, en determinados casos, desapruaban el tatuaje en personas adictas; porque desde un punto de vista clínico la marca es un síntoma y una forma de maltrato corporal, como resultado del cuadro adictivo. En este sentido, quienes analizan las causas de la drogadicción definen a este marcaje en el cuerpo como una doble adicción⁸⁸.

Como hemos podido observar en estos últimos ejemplos, el tatuaje ha sido percibido por determinados círculos sociales y, en cierta medida, aún es

⁸⁵ Atkinson, Michael, (2003), op. cit., p.39

⁸⁶ *Ibidem*, p.40

⁸⁷ Véase Capítulo 2: "Estigmas y exclusión social"

referenciado como un signo de marginalidad, maltrato y criminalidad. Paradójicamente, esta asociación conferida al tatuaje es enarbolada como lema social o político a la hora de tatuarse para enfrentarse simbólicamente a los sistemas de poder en cualquier momento histórico.

Cuando hicimos referencia a la inserción de las mujeres en el mundo profesional del tatuaje detallamos algunos cambios que se produjeron en torno a la práctica; estos acontecimientos tuvieron lugar gracias a las manifestaciones de índole social y política que discurrían desde finales de los '60 en diversos países. Este instante es clave en la evolución histórica del tatuaje occidental, marcado por los movimientos de liberación sexual, los grupos feministas y las asociaciones pro derechos civiles. Estas reivindicaciones produjeron un cambio estructural en las sociedades; por tal motivo, simultáneamente a la fase rebelde, en la cual el tatuaje desplegó una imagen oscura; la práctica vivencia un auténtico renacimiento.

En consecuencia, entre 1970 y 1980, Michael Atkinson opina que las mujeres fueron quienes mostraron mayor interés en utilizar el tatuaje como instrumento para sus proyectos de identidad política: "Women began to redraw themselves through tattooing. Approaching the body as a site of agency, self-determination, liberation, and sexual exploration, women's tattooing body projects stood in stark opposition to dominant constructions of the female form as frail and powerless"⁸⁹.

Durante esta época, la práctica del tatuaje amplió los alcances sociales que tenía hasta este momento, pues la clase media demostró una especial atención a la incipiente moda de este tipo de marca corporal. La juventud de este estrato social se apropió el tatuaje como signo de identidad, por consiguiente, los diseños se modificaron al gusto de este grupo evitándose los dibujos agresivos o las imágenes monopolizadas por circuitos marginales.

⁸⁸ Reisfeld, Silvia, (2004), op. cit., pp.128-129

⁸⁹ "Las mujeres comenzaron a redibujarse ellas mismas a través del tatuaje. Pensando en el cuerpo como un lugar de poder, de autodeterminación, liberación, y exploración sexual, el proyecto corporal del tatuaje en las mujeres se plantó como una firme oposición a las construcciones dominantes que proyectaban a la mujer como una persona débil y sin poder", Atkinson, Michael, (2003), op. cit., p.43

Mientras en Europa se iban sucediendo estos acontecimientos, en Sudamérica, específicamente en Brasil, el tatuaje emergió en el transcurso de los años '70 y más tarde, la práctica se expandió a otros países; por ejemplo, en Argentina, como afirma Silvia Reinfeld⁹⁰, el furor del tatuaje se originó tardíamente, en la década de los '90.

Según Michael Atkinson, durante esta fase de renacimiento del tatuaje -y del *piercing*-, especialmente a partir de 1980, en los Estados Unidos nació una corriente estilística conocida como “nuevos primitivos”⁹¹ (cuyo máximo exponente fue Fakir Musafar), que promocionaron el diseño tribal y pusieron de moda los tatuajes de la Polinesia, principalmente los maoríes. La emergencia de las marcas corporales cargadas de un cierto “tribalismo” y “primitivismo” se debe a la percepción de las mismas como “naturales”, “originarias” y “auténticas”; por consiguiente, este tipo de signos en el cuerpo son utilizados por estos nuevos grupos como antítesis a la intolerable modernidad⁹².



Annie Sprinkle - Fakir Musafar

Fuente: Savoca, Giuseppe, (1999)

A partir de aquí, el cuerpo tatuado constituyó el sitio perfecto donde construir la propia identidad. Ello se debió a varias circunstancias, en primer lugar, al aval social de la clase media, en segundo término, al cambio de imagen del tatuaje en general y, por último, a su puesta en escena por los circuitos de la moda occidental.

En esta carrera desenfadada, la aparición del SIDA sacudió los cimientos de la humanidad y puso en evidencia la extrema vulnerabilidad del cuerpo, que produjo un giro definitivo en prácticas como el tatuaje y el *piercing*.

⁹⁰ Reinfeld, Silvia, (2004), op. cit., p.30

⁹¹ Atkinson, Michael, (2003), op. cit., pp.45-46

⁹² Le Breton, David, (2002), op. cit., p.198



Estudio de tatuaje
(Circuitos occidentales contemporáneos)
Fuente: Capelli, F.; Grosso, P. *Newton* (2000)

A partir de la emergencia de esta enfermedad infectocontagiosa los estudios de tatuajes debieron acondicionar sus instalaciones con la tecnología necesaria para la esterilización del instrumental, la misma debía ser de un rigor quirúrgico; además, en la ejecución de cada tatuaje los profesionales comenzaron a utilizar barbijo,

guantes, agujas y utensilios desechables. Paradójicamente, la apariencia de los profesionales se asemeja al aspecto médico que lucían los tatuadores en los primeros tiempos de la evolución del tatuaje en Occidente. Esta nueva situación exigió un estricto control por parte de las autoridades sanitarias, para verificar que todas las normas eran cumplidas de forma estricta, la campaña tenía como fin la concienciación de la juventud sobre los riesgos del tatuaje o el *piercing* en malas condiciones de higiene.



Tatuador Conan (Rosario, Argentina)

Fuente: La Capital, 20-09-1998, (foto Ángel Amaya)

Este punto de inflexión detiene, momentáneamente, el avance de estas prácticas hacia un desmedido consumo.

3.2.4 Marketing y consumismo

Michael Atkinson propone la “era del supermercado” como última etapa del análisis sociológico del tatuaje, que se desarrolla desde los años ‘90 hasta el presente. Nuevamente queremos especificar, que este autor analiza las épocas en el contexto norteamericano, sin embargo, estos momentos generacionales, como él también suele denominarlos, los podemos encontrar y cotejar en otras sociedades occidentales.

Desde la época colonial la historia del tatuaje occidental ha experimentado una verdadera metamorfosis, una transformación que transita de la marginalidad a la sociabilidad, de la oscuridad a la luz, de la rebeldía a la aceptación social, del espectáculo a la respetabilidad; aunque, en algunos aspectos, este cambio aún no concluye y continúa fluctuando en espacios intermedios.

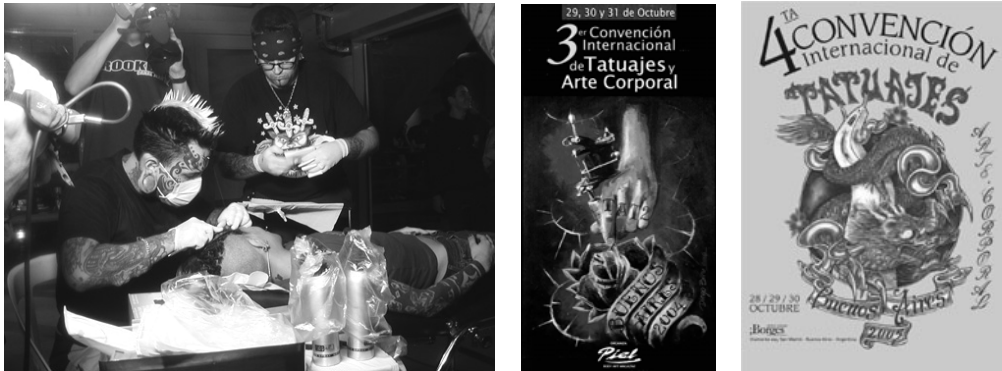
Antes de adentrarnos en la explicación de esta última época, que está condicionada por el *marketing* y el consumismo, determinados hechos fueron colaborando con el ímpetu de consumo del tatuaje, que fue interpretado, por la mayoría de las personas, como un producto más a consumir. En 1971, el museo de arte pop americano de Nueva York organizó una exhibición, seguramente, la primera muestra en un museo de arte sobre la historia del tatuaje, éste fue un acontecimiento fundamental en la difusión de la práctica. Uno de los avales definitivos se lo otorgaría la exposición *Body art: marks of identity*, presentada desde noviembre de 1999 a mayo de 2000; aunque en esa oportunidad no tuvo lugar en un espacio dedicado al arte sino en el Museo de Historia Natural de Nueva York. Presumiblemente, la elección de la temática de la exhibición por parte de directivos y comisarios tuvo una clara intención de *marketing*, con el fin de atraer a otro tipo de público, preferiblemente joven, que no solía asistir a ese museo.

Retomando el grado de consumo que obtuvo el tatuaje en la década de los años ‘70, los/as nuevos/as clientes, adolescentes de la clase media, no demoraron en exigir tatuajes originales, que fueran diseñados exclusivamente para ellos/as y, conjuntamente, la demanda se concentró en los estudios y

los/as tatuadores/as reclamando más asepsia y profesionalidad. Estas exigencias generaron la emergencia en el mundo del tatuaje de innumerables profesionales que tenían alguna formación artística. Ante esta nueva realidad del tatuaje se hizo imprescindible un encuentro nacional o internacional de las personas que trabajaban directa o indirectamente en el ámbito de esta práctica, donde pudieran compartir técnicas, experiencias y diseños, con el objetivo de perfeccionar la calidad profesional y proporcionarle al tatuaje mayor respetabilidad en la sociedad en general (las normas legales actuales incluyen la necesidad, de realizar cursos de formación profesional, en los cuales además de la técnica, los/as tatuadores/as adquieran conocimientos médicos básicos sobre anatomía y fisiología). Por tal motivo, las primeras convenciones del tatuaje se convirtieron en eventos donde cada profesional podía demostrar el grado de perfección técnica y originalidad; de manera que los/as clientes tuvieran acceso a las últimas novedades.

Actualmente, además de las cuestiones referidas en el párrafo anterior, estas reuniones sirven para debatir sobre diversas inquietudes que rodean a la práctica, como las normas de control e higiene de los establecimientos, la formación profesional, el registro en la Asociación nacional o internacional de tatuadores/as, etc. Estos asuntos persiguen el mismo objetivo: otorgar al tatuaje el lugar social y artístico que se merece.

Ed Hardy, uno de los tatuadores más conocido por aquel momento impulsó esta iniciativa organizando la primera Convención Internacional, exactamente en 1976, en Houston (EEUU) y el tatuador Cliff Raven fue nombrado “artista del año”. Desde aquella época, estos encuentros continuaron realizándose, preferentemente con carácter anual, en EEUU y en varios países de Europa, especialmente en Inglaterra y España (Madrid y Barcelona). También, otras Convenciones muy significativas que marcan tendencias entre los/as aficionados/as son organizadas en Japón y Australia, países con un gran compromiso en la difusión del tatuaje. En Argentina, la primera Convención Internacional de tatuaje y *piercing* se realizó en Buenos Aires los días 25,26 y 27 de octubre de 2002 y se promocionó con el sugerente título: “Ponele color y dolor a tu piel”.



Tatuador Emilio Gonzalez (Convención Buenos Aires - 2002)
Carteles Publicidad Convenciones (Buenos Aires 2004-2005)

Fuente: [s.l.]

Otro acontecimiento que favoreció la inclusión del tatuaje y el *piercing* en los circuitos de moda y consumo es el auge de espectáculos sadomasoquistas, que surgieron con mayor fuerza a partir de los años '70, y que continúan organizándose, principalmente, en EEUU e Inglaterra. Estas fiestas se llevaban a cabo en clubes donde se reunían grupos sadomasoquistas, la técnica de escarificación era la elegida para marcar el cuerpo en aquellos primeros espectáculos y aún se utiliza en las acciones sadomasoquistas que se ejecutan en ese tipo de encuentros. La elección de este tipo de marca corporal resulta obvia, dado que la escarificación es uno de los métodos más dolorosos. Pedro Duque explica estas actuaciones de la siguiente manera: “El miembro dominante de la relación dibuja o hace dibujar algún motivo en la piel del miembro sumiso. Este tipo de ceremonias se pueden organizar en lugares más abiertos y se orquestan como una performance en la que las escarificaciones forman parte de un espectáculo en el nombre del arte. En ellas, lo usual es conseguir impresiones de las heridas sobre papel o tela, originales pictóricos de edición muy limitada que se han devaluado mucho en los tiempos del SIDA. En algunas ocasiones la sangre que se produce es bebida por los exaltados artistas en un auténtico rito vampírico”⁹³. En el próximo capítulo detallaremos la

⁹³ Duque, Pedro, (1996), op. cit., p.93

obra del artista norteamericano Ron Athey que ejecuta este tipo de *performance*.

En el ámbito donde el tatuaje entabló una mayor trabazón con el dinero fue en el mundo del espectáculo, circense o de cualquier clase, porque para llegar al fin último de exhibirse con el cuerpo totalmente tatuado, primero el sujeto en cuestión debe invertir un considerable gasto de tiempo y dinero. Cuando hicimos hincapié en la etapa del circo comentamos que su declive comercial se inició en los albores de 1970, momento en que famosos/as personajes tatuados/as se retiraron del espectáculo o murieron. Pese a ello, el hecho de tatuarse íntegramente el cuerpo, como una inversión económica a largo plazo se extendió en el tiempo, aunque a partir de 1990 estas modificaciones respondieron al excesivo grado de consumismo en las sociedades industrializadas. En este sentido, la persona tatuada autogestionó su propio cuerpo como un recurso de marketing empresarial y no conforme con ello, el personaje creado se exhibía en presentaciones televisivas y en el caso de que la transformación corporal excediera los límites universalmente acreditados, el protagonista de tal osadía y exclusividad era registrado en el libro de *Record Guinness*.

Exactamente en Argentina, en 1990, el “Mago Fornés” se dedicaba a espectáculos de magia hasta que decidió tatuar su cuerpo y al igual que “El Gran Omi” en 1930, exhibirse cubierto de tatuajes en diversos eventos. En una entrevista realizada por Silvia Reinfeld en el año 2003, él explica como fue el proceso hasta convertirse en uno de los hombres más tatuados del mundo: “Como salía en televisión, en las revistas me llamaban el “Mago Ilustrado” por los tatuajes. Fue todo una cadena, la prensa me buscaba, tenía más trabajo y vi que ganaba más dinero. Entonces me dije, ‘voy a ser el Mago Ilustrado’. Y me tatué un poquito todos los meses. (...) Cuando empecé, tenía 35 años. Han pasado diez y ahora tengo arriba de 1.200 tatuajes. Tengo



Mago Fornés
Fuente: La Nación
(Buenos Aires, 20-07-1996)

que cubrir todo el cuerpo, quiero llegar al libro de récords mundiales, al Guinness”⁹⁴. En la época que Fornés hizo estas afirmaciones el *record guinness* pertenecía al “hombre leopardo”, con menos del 1% del cuerpo sin tatuar.

A partir de las declaraciones del Mago Fornés corroboramos que los medios de comunicación tuvieron un papel decisivo en su personal decisión de tatuarse, también advertimos el sentido competitivo del cambio corporal; ambas cuestiones no se evidencian exclusivamente en Fornés, ya que se presentan en la mayoría de las personas con similares características físicas. Por otro lado, estos nuevos síntomas son dominantes en la era del marketing y el consumismo y no fueron contempladas por sus antecesores/as tatuados/as del mundo del espectáculo. Sin embargo, el hecho de salir en Televisión no le quita el estigma de la marginalidad; a pesar de disfrutar de una vida relativamente normal. Como podemos imaginarnos, el proceso de tatuaje en todo el cuerpo implica un tratamiento largo, costoso y doloroso, que ha necesitado de mucha constancia. En otro fragmento de la entrevista con Silvia Reisfeld afirma: “La cara duele tanto que primero me hice media cara y a los dos años la otra mitad”⁹⁵. Opinábamos con anterioridad que la marginalidad no estaba excluida de su vida cotidiana; ello se debe a dos realidades que conviven junto a cualquier persona en sus mismas condiciones: 1) En la actualidad Fornés “el mago ilustrado” debe portar un permiso especial de la policía, pues según la ley de Argentina y de otros países, no es legal tener el rostro enteramente tatuado, debido a posibles inconvenientes de identificación. Con respecto a esta particularidad aparece un aspecto clave en el proceso de inclusión del tatuaje como bien de moda y consumo, puntualmente el referido a su excesiva visibilidad; como afirman Paula Croci y Mariano Mayer, “En el tatuaje como en la enfermedad, el rostro constituye el punto límite, es el que exterioriza la presencia del mal”⁹⁶; 2) En las sociedades occidentales contemporáneas poseer el cuerpo absolutamente tatuado es signo de perversión. Como hemos detallado en el primer capítulo, socialmente las personas íntegramente

⁹⁴ Reisfeld, Silvia, (2004), op. cit., p.163

⁹⁵ *Ibidem*, p.164

⁹⁶ Croci, Paula; Mayer, Mariano, (1998), op. cit., p. 106

tatuadas continúan percibiéndose como sujetos siniestros o monstruosos y el cuerpo con esta particularidad remite a la obscenidad, pues como hemos comentado la tonalidad y textura de la piel están correlacionados con el grado de pureza moral y social de una persona. Por ende, la piel tatuada en su totalidad no deja ninguna zona libre de imágenes, donde la mirada pueda reposar y alegóricamente “respirar aire puro y natural”. La piel cubierta de tatuajes perturba y desafía la moralidad occidental contemporánea, en algún sentido, esta amoralidad a flor de piel es la excusa perfecta para que este tipo de personas no salgan plenamente a la luz de la sociabilidad.

En relación al consumismo que atraviesa la práctica del tatuaje, otro eje elemental radica en el deseo de vender o donar la piel después de la muerte, esta última voluntad la comparten la mayoría de las personas con el cuerpo totalmente tatuado. Esta intención responde, por un lado, como afirma el Mago Fornés, al deseo de eternidad a través de sus tatuajes⁹⁷, pero, además en el caso de la venta, la cual como ya hemos puntualizado al inicio de esta investigación habitualmente se formaliza en vida por razones económicas, se trata de una transacción comercial muy particular que expresa los mecanismos extremos que estructuran las sociedades capitalistas.

En la actualidad, todo lo referente a la práctica del tatuaje no se halla ajeno a estudios de mercado y consumo, desde la cantidad de locales de tatuajes que existen en una ciudad, hasta el marketing que rodea a la difusión publicitaria y el interés de figurar en el *récord guinness*, como la persona más tatuada del mundo⁹⁸ o la sesión de tatuaje de mayor duración⁹⁹. En definitiva, el tatuaje es un objeto de consumo como cualquier otro, por lo tanto, como tal debe responder a las exigencias de los/as potenciales consumidores/as. Los medios de comunicación estipulan, como ocurre con la mayoría de los productos comerciales, los parámetros de aceptación o rechazo frente al tatuaje y el *piercing*, indudablemente las pautas sociales instauradas en torno a

⁹⁷ Reisfeld, Silvia, (2004), op. cit., p.170

⁹⁸ Último *Récord Guinness*: El hombre Leopardo con menos del 1% del cuerpo sin tatuar.

⁹⁹ Según el registro de *réconds Guinness*, en el 2001 la sesión continua y más larga de tatuajes había sido de 27 horas y 12 minutos, realizada en Gran Bretaña; en el 2003 parecería ganarle

estas prácticas están plenamente constituidas y manipuladas. Conceptos como oferta y demanda se incluyen en el léxico verbal del ambiente y el proceso de realización de un tatuaje es un ritual cuyo intercambio simbólico es el dinero.

Sin embargo, a pesar de la homogeneización y banalidad que podría haber acarreado esta mercantilización, en la actualidad el tatuaje es portado por ciertos colectivos urbanos como una estrategia de resistencia ante el capitalismo y la globalización. A pesar del nivel de consumismo y la seriación de los diseños, Michael Atkinson afirma: “In a culture that privileges individual choice and the right to assume control over one's body, tattoo styles are now much more heterogeneous and personalized than ever before”¹⁰⁰.

Una cuestión muy significativa es la moda del tatuaje con *henna*, este auge en los/as jóvenes homologa el consumo y el constante cambio al que están sometidas las sociedades industrializadas. Al mismo tiempo, este tipo de decoración corporal niega la característica indeleble del tatuaje y modifica la simbología original del tatuaje *bereber*, pues se ejecutan en cualquier segmento del ciclo vital. Silvia Reisfeld lo denomina “tatuaje *express*”¹⁰¹ haciendo hincapié en la rapidez y corta durabilidad de la imagen (aproximadamente quince días); por ello, este tatuaje “se pone de moda”, exclusivamente, durante el período estival.

Como última fase de este recorrido por la existencia sociológica del tatuaje occidental cabe la obviedad de certificar que la práctica ha experimentado múltiples cambios; en un sentido preciso, la ritualidad devino en sociabilidad, aunque no totalmente, pues el tatuaje continúa preservando ciertos códigos rituales. El tatuaje en Occidente emergió del mundo subterráneo donde históricamente había sido ubicado y, parcialmente, la costumbre de marcarse el cuerpo con imágenes indelebles obtuvo aprobación social. No obstante, del análisis de Jean Baudrillard¹⁰², descrito en el capítulo

una sesión de 30 horas y 15 minutos realizada en Texas, hasta el momento el record es de 39 horas y 21 minutos realizada en Australia entre el 25 y 27 de junio de 2004.

¹⁰⁰ “En una cultura que privilegia la elección y el derecho individual de asumir el control sobre el propio cuerpo, los estilos de tatuajes son ahora mucho más heterogéneos y personalizados que en cualquier otro momento anterior”, Atkinson, Michael, (2003), op. cit., p.48

¹⁰¹ Reisfeld, Silvia, (2004), op. cit., p.154

¹⁰² Baudrillard, Jean, (1994), op.cit, p.87

anterior, la ley decreta el grado de sociabilidad de algunos acontecimientos imponiendo condiciones específicas; de modo que el nivel de aceptabilidad del tatuaje está restringido en función de la cantidad de diseños tatuados en el cuerpo. El límite en el número de tatuajes y la visibilidad corporal de los mismos constituyen las principales argumentaciones para desestimar una solicitud de empleo. Aún en la actualidad, en el mundo del trabajo remunerado la apariencia personal es concluyente y en el caso de las personas tatuadas se presenta como una contrariedad a la hora de buscar una ocupación, pues en los anuncios que requieren trabajadores/as, generalmente, exigen “buena presencia”, un requisito que no reúnen las personas excesivamente tatuadas, según la apreciación social y generalizada acerca del tatuaje.

3.3 El tatuaje como proyecto corporal en Oriente

En su estudio sobre la historia del tatuaje Victoria Lautman¹⁰³ describe que una novela china del siglo XIV con numerosos personajes tatuados es el relato que confiere modernidad al tatuaje en Japón, como explica esta autora, con anterioridad a esa época la práctica, análogamente a las consideraciones en Occidente, se asociaba a la criminalidad o la prostitución.

Sin embargo, la versión tatuada de héroes de la literatura contribuyó a que el tatuaje fuera estimado recíprocamente una marca corporal indeleble y una obra de arte. Asimismo, con el fin de que el prestigio fuera mayor, los grandes dibujantes y diseñadores de kimonos fueron grandes tatuadores, una coincidencia que les facilitaba la ejecución del tatuaje, pues el diseño textil de los kimonos solía representar a los personajes heroicos de la mitología japonesa.

A mediados del 1600, la antigua ciudad de Edo era víctima de constantes incendios, porque antiguamente las casas estaban construidas totalmente en madera. Los hombres encargados de combatir el fuego terminaban la jornada con diversas heridas, de tal modo que ellos decidieron

¹⁰³ Lautman, Victoria, (1994), op. cit., pp.11-12

transformar las cicatrices en tatuajes. El símbolo más empleado era el dragón, que representaba el poder y la fuerza, además, este animal mitológico simbolizaba el fuego y el agua. Esta revelación del tatuaje aconteció durante el gobierno de los *shoguns*, dictadores pertenecientes a la familia *Tokugawa*, que gobernaron de 1603 a 1868, período en el cual, según Pedro Duque¹⁰⁴, la práctica se impuso como moda entre los japoneses. Como manifiesta este autor, cuando finalizó la dictadura de los *Shoguns*, en Japón comenzó la época de restauración *Meiji*, justamente este cambio político coincide con el inicio de las transacciones comerciales de Japón con Occidente; un momento trascendental y el tatuaje en el cuerpo podría ser mal interpretada ante la mirada occidental. Por ello, “Pensando que las prácticas de decoración corporal podrían desacreditar el país a los ojos de los extranjeros, con quienes se deseaba establecer nuevas relaciones económicas, el emperador Meiji prohibió el tatuaje en 1870. Los locales fueron cerrados y prohibidos, sus herramientas requisadas y sus libros de diseño destruidos”¹⁰⁵.

A pesar de esta prohibición, gracias a estos primeros contactos mercantiles y a los sucesivos viajes europeos a Oriente en el transcurso del siglo XIX, Occidente tuvo conocimiento de los maravillosos tatuajes japoneses (coincidiendo con el descubrimiento de los tatuajes polinesios). Seguidamente, debido al creciente interés suscitado por los extranjeros provenientes de Europa, “El gobierno japonés ablandó su furia inicial y permitió al legendario maestro Horicho abrir una tienda en el frecuentado puerto de Yokohama con una advertencia, ‘SÓLO PARA EXTRANJEROS’”¹⁰⁶. Los diseños de *Horicho* se pusieron de moda en el ambiente de la realeza europea y más tarde, a partir de la presencia de soldados norteamericanos en Japón durante la segunda guerra mundial, los tatuajes japoneses causaron furor en EEUU. A raíz de este auge del tatuaje oriental, en Japón se modificaron las costumbres y leyes con

¹⁰⁴ Duque, Pedro, (1996), op. cit., p.58

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.59

¹⁰⁶ *Ibidem*, p.59

el objetivo de que la práctica recuperara legalidad, pero contrariamente a lo que pudiera pensarse este tipo de marca corporal no tuvo reintegración social¹⁰⁷.

A causa de esta falta de aceptabilidad en la sociedad tradicional japonesa, aún en tiempos presentes, el tatuaje oriental se asocia a los *Yakuza*, representantes de la mafia nipona; sin embargo, la belleza de los diseños y la exhuberancia de los colores en un cuerpo íntegramente tatuado, denominado *Horinomi*, exceden a dicha agrupación. Con respecto al momento histórico en que los *Yakuza* comienzan a tatuarse Michael Atkinson hace el siguiente comentario: “The ancient Japanese *irezumi* (which literally means ‘the insertion of ink’) style of tattooing developed in the eighth century (ca. 720), as a *yakuza* criminal underclass response to being tattooed or branded by prison authorities with words like ‘dog’ or ‘pig’ (...) Japanese criminals found a collective solution to the punitive marking by reworking the inscribed symbols and developing an underground tattooing style of their own”¹⁰⁸. Como podemos apreciar, esta afirmación concuerda con el uso punitivo que tuvo inicialmente el tatuaje



Miembros de agrupación yakuza

Fuente: Schiffmacher, H.; Riemschneider, B., (1996)

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 61

¹⁰⁸ “El antiguo estilo de tatuaje japonés *irezumi* (que literalmente significa ‘inserción de tinta’) se desarrolló en el siglo VIII (720 d. C.) como una respuesta de la clase baja y criminal de los *yakuza* a ser tatuados o marcados por las autoridades de la prisión con palabras como ‘perro’ o ‘cerdo’. (...) los criminales japoneses encontraron una solución colectiva a las marcas punitivas retrabajando los símbolos inscriptos y desarrollando un estilo marginal del tatuaje por su propia cuenta”, Atkinson, Michael, (2003), op. cit., p.39

japonés y emplaza el origen de este tipo de marca corporal en coincidencia con los tatuajes *yakuza*, exactamente en el siglo VIII. No obstante, Pedro Duque remonta los orígenes del tatuaje *yakuza* al delincuente Banzui Chobei del siglo XIX, héroe popular, que fue inmortalizado en las obras teatrales *kabuki* y en innumerables tatuajes¹⁰⁹. Es muy probable, que este criminal estuviera tatuado en castigo a sus delitos, al igual que otros bandidos que lo antecedieron, como era costumbre en el antiguo Japón; de esta manera se comprendería el planteo de Michael Atkinson, quien sitúa el origen del tatuaje *yakuza* con bastante anterioridad a la fecha propuesta por Duque.

De todos modos, a pesar de las dudas sobre el momento exacto en que esta asociación eligió el tatuaje como signo de identificación, la cuestión verdaderamente primordial del tatuaje *yakuza* es la simbología del mismo entre sus miembros; pues tanto el número como el tipo de diseño constituyen grados jerárquicos en el grupo. Por consiguiente, los jefes de la organización habitualmente en la intimidad de las oficinas o en reuniones periódicas se presentan semidesnudos, únicamente cubriendo los genitales, para poder exhibir la profusión de sus tatuajes y, por lo tanto, mediante ellos demostrar su indiscutible posición de poder en la agrupación.

A pesar de esta conexión con la mafia, los diseños de los tatuajes japoneses no dejan de ser un gran ejemplo del perfeccionamiento artístico que puede alcanzar la técnica. La influencia de las relaciones comerciales con Occidente a finales del siglo XIX marcó el rumbo del tatuaje en Japón; si bien, por un lado, esta irrupción occidental levantó la prohibición que afectaba a la práctica impuesta por el gobierno de los *Meiji*; por otro lado, las imágenes se adaptaron a los gustos y deseos occidentales dejando, la mayoría de las veces, en el olvido a aquellos héroes mitológicos que cobraban vida en la piel tatuada. Por suerte, en la actualidad la majestuosidad y mitología han triunfado a la aculturación, aún a pesar del furor juvenil japonés por la estética occidental, que pretende absorber cualquier forma disímil de construcción simbólica del cuerpo, entre ellas el tatuaje.

¹⁰⁹ Duque, Pedro, (1996), op. cit., p. 63

3.4 Instrumentos y técnicas: del gesto pictórico a la coloración definitiva

Después del desarrollo histórico y social de la pintura corporal y del tatuaje detallaremos los diferentes instrumentos y las distintas técnicas desde los inicios de estas prácticas rituales y cómo evolucionaron en las sociedades industrializadas hacia procedimientos más sofisticados, con un mayor avance tecnológico en el caso del tatuaje. Sin embargo, esta nueva tecnología, que proporciona rapidez en la ejecución de un tatuaje y suministra más definición a los diseños; no puede reemplazar la fuerza ritual que la práctica posee en culturas no occidentales, ni transformar el proceso técnico del tatuaje oriental que simboliza, innegablemente, el mundo de los sentidos.

Iniciaremos el análisis diciendo que los instrumentos en un principio y en la actualidad siguen empleándose en la elaboración de las pinturas corporales son tan variados como creativos. Las primeras herramientas utilizadas fueron las manos, con las cuales se puede conseguir un trabajo más gestual o pueden cubrir grandes superficies; actualmente son un recurso expresivo muy expandido en grupos indígenas y aborígenes o en producciones artísticas en el ámbito occidental. La mayoría de estas herramientas eran comunes a los diferentes grupos étnicos, cualquiera sea su ubicación geográfica y eran fabricadas con elementos del entorno natural como pinceles con pelos de animales o plumas, e instrumentos contruidos con fragmentos de madera, huesos o espinas. Por ejemplo, según el estudio de Hipólito Bolcatto¹¹⁰, en el continente americano, el pueblo *selk'nam* en la ejecución de las pinturas corporales de los espíritus Klóketen en las ceremonias de iniciación¹¹¹ utilizaban las uñas, con el fin de obtener mayor definición en el delineado de los diseños. Además, para el trazado de líneas paralelas rayaban la palma de la mano e imprimían este dibujo en la piel; en otras ocasiones, estos surcos eran perfilados con un trozo de madera. Por otro lado, para producir en sus pinturas

¹¹⁰ Bolcatto, Hipólito, "El color en América", en VV.AA, (1993), *Summarium 1*, op. cit., p.157

¹¹¹ Véase Capítulo 2: "LA VIDA: rituales de iniciación"

corporales un efecto de nube soplaban la pintura en polvo a través de los dientes y si necesitaban expresar un salpicado aplaudían con las manos pintadas. Estas últimas técnicas se utilizaron también en la ejecución de las pinturas rupestres.

Por otra parte, del estudio que realiza Lévi-Strauss¹¹² podemos extraer que el grupo *caduveo* empleaba una espátula de bambú entintada con el jugo del *jenipapo*, un fruto autóctono de la zona; al principio el tinte extraído es incoloro, pero por oxidación adquiere una coloración azul-negro. A diferencia de estos procedimientos, los grupos *Guaycurús*, de la zona del Amazonas paraguayo, en la ejecución de las pinturas corporales empleaban sellos de cuero con formas de estrellas y soles, según los escritos realizados en 1770 por el sacerdote jesuita José Sánchez Labrador, las imágenes semejaban “un cielo imaginario”¹¹³. El uso de sellos en la realización de las pinturas corporales también es mencionado por José Alcina Franch¹¹⁴, este autor se refiere específicamente a las “pintaderas” utilizadas, mayormente, en la zona



Diseño de pintaderas mexicanas
Fuente: Alcina Franch, José, [1982] (1988)

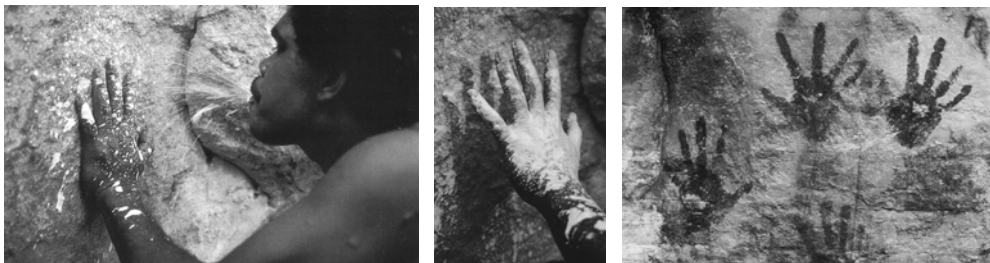
¹¹² Lévi-Strauss, Claude, (1970), op. cit., p.177

¹¹³ Sánchez Labrador, José, (1910), *El Paraguay Católico*, Tomo II, op. cit., p.285

¹¹⁴ Alcina Franch, José, [1982] (1988), *Arte y antropología*, Madrid: Alianza Editorial, p. 155

Mediterránea, Islas Canarias, Mesoamérica, Centroamérica y noroeste de Sudamérica. Estos instrumentos podían ser de dos tipos: 1) plano: consistía en un mango o tabla con un diseño grabado y 2) cilíndrico: fabricado a partir de un cilindro hueco, en el cual se tallaba en la superficie un dibujo. Ambos servían para estampar el diseño en la piel. La realización de pinturas corporales utilizando esta técnica es aún habitual en algunos grupos étnicos; además es un recurso frecuente en la confección de trabajos pictóricos corporales en el arte del *body painting* en las sociedades occidentales contemporáneas.

Otro trabajo pictórico interesante era el realizado por el grupo *Bororó*, del Mato Grosso central (Paraguay y Brasil), Lévi-Strauss¹¹⁵ comenta que cubrían el cuerpo con color bermellón obtenido de granos de *urucú* molidos en grasa; además, en la frente se dibujaban una herradura de resina negra que continuaba por las mejillas hasta la comisura de los labios y concluían la decoración con plumas pegadas en hombros y brazos; finalmente empolvaban los hombros y la espalda con nácar molido. Como es de imaginar, los materiales y el colorido le otorgaban al cuerpo un brillo muy particular con una apariencia casi mágica.



Proceso impresión manos- Kakadu-Australia (método similar al utilizado en la ejecución de pinturas corporales)

Fuente: *National Geographic*, Edición Especial, España (2003)

Otra técnica que suelen utilizar tanto grupos indígenas como aborígenes consiste en masticar el pigmento, y una vez que éste ha sido mezclado con la saliva, la pasta resultante se escupe sobre la piel.

¹¹⁵ Lévi-Strauss, Claude, (1970), op. cit., p.207

Por otra parte, en Oceanía, específicamente en grupos australianos, los bocetos de las imágenes que pintan o estampan en el cuerpo son realizados primeramente en cortezas de eucalipto. Con anterioridad, cuando efectuamos el análisis de algunos rituales de los grupos Papúas, de Nueva Guinea, donde emplean la pintura corporal explicamos que parte de la variedad cromática se debía a la incorporación de pigmentos industriales. Aunque algunas tonalidades continúan siendo de origen vegetal o mineral, por ejemplo, el rojo producido a partir del fruto de la planta *Bixa orellana*, el amarillo obtenido del polen o el blanco y ocre provenientes de arcillas naturales. El reemplazo de los productos oriundos por otros fabricados industrialmente afecta también a la diversidad de herramientas y accesorios, como es el caso del espejo, un objeto occidental adquirido en la urbanización más próxima al poblado y que es utilizado en la actualidad por diferentes grupos étnicos.

Esta transformación en la ejecución de las pinturas corporales con respecto a los instrumentos (espejo) y pigmentos (industriales) no procedentes del estricto origen natural también se denotó en África¹⁶, como ocurrió en los grupos *Nuba*, *Masai* y *Wodaabe*, resultado del proceso de transculturación que sufre la práctica de la pintura corporal en culturas no occidentales. Un ritual pictórico que antes era un intercambio comunitario donde unos se pintaban a otros transmutó en un acto individual y hedonista.



Joven *Wodaabe*, *Nuba* y *Masai*

Fuente: Gröning, Karl, (1997) / Riefenstahl, Leni [2002] (2005)

En la actualidad, en los trabajos de pintura corporal en el ámbito artístico contemporáneo los instrumentos utilizados son muy variados, de igual modo que en las pinturas corporales indígenas o aborígenes se emplean las manos, pero para una mayor precisión la pintura se aplica con esponjas o pinceles de diferentes tipos y tamaños. El surtido de las pinturas, la calidad de las mismas, y el estudio dermatológico testado antes de ofrecerlas a la venta son garantía suficiente para evitar alguna alergia en la piel¹¹⁷. Estos progresos técnicos en las sociedades industrializadas influyen notablemente en el proceso de transculturación que experimenta la práctica ritual de pintura corporal en el contexto del arte contemporáneo y que desarrollaremos más adelante.

Por último queremos reseñar, que las técnicas pictóricas asumen, por su condición efímera, una ejecución más libre y lúdica, a diferencia de la técnica del tatuaje que por su característica indeleble requiere una elaboración más precisa e insume mayor riesgo, pues se marca la piel de forma permanente. Por tal motivo, los recursos materiales y simbólicos en la confección de un tatuaje son sustancialmente diferentes a aquellos empleados en las pinturas corporales; además, las marcas corporales indelebles conllevan criterios más complejos producto de cada sociedad.

En la evolución técnica del tatuaje intervienen varios acontecimientos históricos y avances tecnológicos, sobre los cuales es preciso desplegar un pormenorizado comentario, para una mejor interpretación de los detalles simbólicos que conciernen a la práctica en Occidente y que delimitan las características particulares del tatuaje occidental contemporáneo; las cuales alejan a éste del mundo de los sentidos y lo aproximan al mundo de la máquina, donde el dolor disminuye y la ritualidad se transforma.

Los primeros punzones hallados en Europa eran de bronce y datan de 4000 años a. de C. Sin embargo, según las investigaciones de Rafael Salillas¹¹⁸ el primer instrumento usado habría sido de tipo cortante y, en

¹¹⁶ Véase Capítulo 1: "El carácter simbólico del color"

¹¹⁷ Véase Capítulo 1 : "La piel como soporte pictórico en el ámbito artístico"

¹¹⁸ Salillas, Rafael, (1908), *El tatuaje, en su evolución histórica, en sus diferentes caracterizaciones antiguas y actuales y en los delincuentes franceses, italianos y españoles*, Madrid: Publicaciones de la revista penitenciaria, p.39

consecuencia, el primer tatuaje habría sido realizado con la técnica de escarificación. Esta afirmación reforzaría la idea, comentada al inicio de este capítulo, en tanto que el descubrimiento de la técnica del tatuaje habría sido un hecho casual, al penetrar carbón u otro pigmento en una herida. Por consiguiente, el tatuaje por punción y el uso de punzones es factible que sea consecuencia de la evolución técnica. Después de este adelanto, la inserción de tinta en la piel, generalmente, se llevaba a cabo con este tipo de herramientas que consistían en un mango de hueso o madera con una o varias agujas sujetadas; esta clase de instrumentos eran usuales en la mayoría de los pueblos que tenían la costumbre de tatuarse el cuerpo. Por ejemplo, en el Antiguo Egipto el tatuaje era, como comentamos con anterioridad, una práctica terapéutica y para esta operación se utilizaba un punzón con siete agujas de oro atadas a la empuñadura, que a veces tenía forma escultórica simbolizando la deidad invocada a través de la marca; además, el número impar de las agujas tenía un sentido estrictamente cabalístico.



Herramienta para tatuar, símbolo fertilidad (Antiguo Egipto, 2040-1640 A d C)

Fuente: Gröning, Karl (1997)

Por otra parte, los instrumentos usados para el tatuaje indígena o aborígen son similares a los punzones empleados por otras etnias, aunque, en función del hábitat de cada grupo, los utensilios varían su forma y fabricación. Por ejemplo, los *maoríes* de Nueva Zelanda, uno de los pueblos más desarrollados en cuanto al uso del tatuaje, en lugar de varias agujas atadas, el punzón tradicional son puntas afiladas en forma dentada en hueso o marfil y unidas a un mango, delimitando un ángulo recto. Para delinear la imagen se utilizaba un pigmento obtenido de las nueces de *bancoule Tiairi* quemadas, trituradas y mezcladas con agua¹¹⁹. El instrumento se sumerge y entinta con esta solución, se coloca en la zona elegida para tatuar y se hunde por un golpe seco hecho con un trozo de madera. Esta acción de golpear, se denomina con

¹¹⁹ Graffe, Raymond, "Historia del tatuaje polinesio", [en Barbieri, Gian Paolo, (1998), op. cit., p. 74]

la voz polinesia *tatau*, y de este vocablo proviene en Occidente, como hemos glosado anteriormente, el término tatuaje (*tattoo*), con el cual se designó la costumbre de marcar y decorar el cuerpo a partir de la época colonial. La herramienta maorí dependiendo de cómo se utilice, según los comentarios de Jean Guiart¹²⁰, además de perforar la piel puede efectuar cortes y producir en el dibujo un efecto de cinceladura, este acabado es semejante a la escarificación y puede apreciarse en la piel del pueblo *latmul*, de la zona del río Sepik, que son conocidos como los hombres y mujeres cocodrilo¹²¹.



Punzones maoríes antiguos y Proceso tatuaje maorí (agujas atadas a un trozo de bambú)
Fuente: Schiffmacher, H.; Riemschneider, B., (1996) / *Newton*, mayo 1998

En relación a las diversas técnicas es imprescindible señalar que los fluidos corporales constituyen ingredientes fundamentales en la ejecución de los tatuajes; por ejemplo, la saliva, la orina y la leche materna, poseen unas excelentes cualidades y en la ejecución de algunas técnicas benefician la fijación de las tintas u otros pigmentos naturales. Por ejemplo, al respecto Pedro Duque documenta que los tatuadores africanos consideran la leche materna un líquido que desinfecta y fija el tatuaje¹²².

La mayoría de los grupos étnicos de las regiones selváticas de Sudamérica, como el Amazonas o las zonas localizadas en Argentina y Paraguay, para marcarse el cuerpo utilizan diversos instrumentos fabricados de

¹²⁰ Guiart, Jean, (1963), *Oceanía*, Buenos Aires: Ediciones Aguilar, p.121

¹²¹ Véase Capítulo 2: "LA VIDA: rituales de iniciación"

¹²² Duque, Pedro, (1996), op. cit., p. 10

su entorno natural, según cada técnica, por ejemplo: 1) espinas, púas, huesos de pescados o pájaros para realizar los tatuajes por punción; 2) utensilios cortantes para marcar la piel con escarificaciones y 3) hierros calientes para las marcas por quemado. Según los estudios de Branislava Susnik¹²³, los grupos que habitan en las cercanías del río Xingú, en el Amazonas, en el proceso de tatuar utilizan los dientes del roedor agutí o un peine de espinas de palma, una vez que se ha concluido el tatuaje, la herida es frotada con el jugo de *Genipa* o con un ungüento de carbón y resina vegetal.

Una técnica particular es la que utilizaban las mujeres *Inuit*, aunque en la actualidad el tatuaje no es practicado con la asiduidad que se efectuaba a finales del siglo XIX; las marcas en el cuerpo solían ser una serie de líneas punteadas, que se obtenían “cosiendo” la piel, es decir, deslizando por debajo de ella un hilo entintado. La preparación del pigmento se conseguía a partir de la extracción del hollín de las lámparas de aceite u ollas, que inmediatamente era mezclado con orina, generalmente, de una mujer mayor¹²⁴. Esta técnica de costura también se pudo advertir en momias estudiadas de las culturas *Chimú* e *Ica* (Perú, siglo XIII), a raíz de un tipo de marca en la piel momificada, que consistía en dos orificios pigmentados unidos por una línea subcutánea entintada con carbón¹²⁵.

Por su parte, las mujeres *Toda* en India son las encargadas de realizar el tatuaje utilizando espinas para inyectar el pigmento, fabricado a partir del hollín, proporcionando coloración a las marcas; los diseños consisten en dibujos trazados por medio de una sucesión de puntos y círculos¹²⁶. Otro método hindú consiste en estampar el diseño en la piel con un pequeño trozo de madera afilado y entintado, e inmediatamente, la piel se lava y raspa nuevamente con tinta; por último, una emulsión de aceite de coco se esparce por la herida para

¹²³ Susnik, Branislava, (1995), op. cit., p.7

¹²⁴ Smith, S. George; Zimmerman, R. Michael, (1975), op.cit., p.435

¹²⁵ Estudios realizados por Allinson, Marvin, Lindberg, Lawrence, Department of Pathology, Medical College of Virginia, Virginia Commonwealth University; Santoro, Calogero Y Focacci, Guillermo, Departamento de Antropología, Universidad del Norte, Arica, Chile

¹²⁶ Field, Henry, (1958), op. cit., p. 10

aliviar el dolor y evitar la inflamación. Los grupos gitanos de la India suelen disolver el pigmento con leche humana para facilitar la fijación de la imagen¹²⁷.

Para la confección de algunos tatuajes en Palestina recurren a una figura grabada sobre un bloque de madera, que una vez entintado con carbón vegetal se imprime en la piel, luego, los contornos del dibujo son delineados con agujas muy finas sumergidas en un líquido negro, que se obtiene de una mezcla hecha con pólvora; finalmente, el cuerpo se lava con vino¹²⁸.

Una técnica diferente a las anteriores es el tatuaje realizado con *henna*, el cual hemos descrito desde una perspectiva simbólica, este pigmento se obtiene de una planta que crece en el norte de África, Oriente Próximo, India y la región sudeste de Asia. La diferencia en la realización de un tatuaje con este producto reside en que no se efectúa ninguna incisión, por lo tanto, no se experimenta ningún tipo de dolor; de modo que el diseño se aplica a nivel superficial. Por ello, es un tatuaje de poca durabilidad, la imagen suele permanecer sin alteraciones, según la fabricación de la mezcla, hasta un mes. La pasta se suele elaborar tamizando el polvo de *henna* y añadiéndole té o café caliente, jugo de limón y aceite de mostaza u otra variedad; esta emulsión adquiere la consistencia óptima al cabo de dos días. El modo tradicional de aplicar esta mezcla es con las manos colocando un poco entre el pulgar y el índice y a continuación se frota los dedos; de esta manera, la pasta de *henna* se convierte en un hilo, con el cual se dibuja la piel. Pero, como es de imaginar, esta técnica requiere una gran



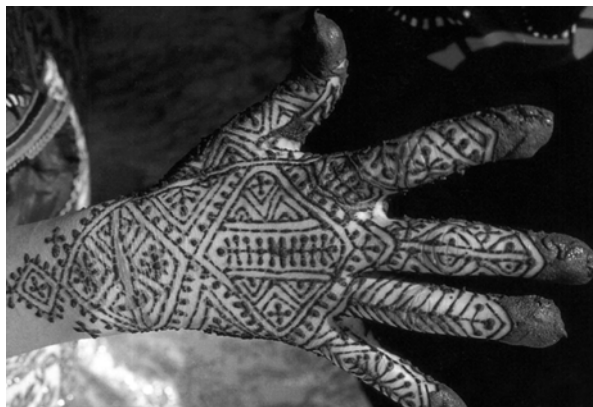
Tatuaje en India
(Antes se dibuja el diseño con tinta)
Fuente: Gröning, Karl (1997)

¹²⁷ *Ibidem*, p.11

¹²⁸ *Ibidem*, p.76

habilidad; la forma usual es utilizando un bastoncillo, una jeringa sin aguja o un cono de papel¹²⁹.

Este tipo de tatuajes es tradicional, como hemos mencionado con anterioridad, en las mujeres *bereber*, en África, como iniciación al matrimonio; además la *henna* es empleada en la zona del Magreb para innumerables usos terapéuticos por sus propiedades medicinales. Los diseños decorativos suelen ser geométricos, con flores o hojas de palmera con cierto grado de estilización; en algunos dibujos, ambas manos conforman un único motivo y las yemas de los dedos suelen tintarse íntegramente, al igual que las uñas¹³⁰. También, como detalla Karl Gröning¹³¹, los dibujos del tatuaje aparecen en los textiles y las paredes de las casas en regiones del norte del Sahara; este autor agrega, que la ornamentación es conocida como *siyala*, que es considerado el más femenino de los diseños y símbolo de fertilidad.



Diseño Siyala, Símbolo fertilidad (Bereber, Atlas, África)

Fuente: Gröning, Karl (1997)

En cuanto al tatuaje con *henna* de moda en las sociedades occidentales contemporáneas suele permanecer en la piel unos quince días; ello se debe a la baja calidad de los materiales empleados y al desconocimiento de la receta exacta para la elaboración de la mezcla. Además, en los lugares vacacionales donde este tipo de tatuaje tiene mayor acogida se utilizan productos como tinte

¹²⁹ VV.AA. (2000), *Traditional henna designs*, op.cit., pp.220-221

¹³⁰ *Ibidem*, p. 219

para el cabello o composiciones industriales en reemplazo del *henna* natural, que producen reacciones alérgicas u otras afecciones cutáneas¹³².

Por otro lado, como hemos enumerado en otros apartados, los métodos usados para tatuar a personas de piel oscura tienen características específicas, pues la marca es una cicatriz y no se incluye ningún tipo de pigmento. Existen dos técnicas concretas:

1. Por quemado: consiste en marcar el cuerpo con un hierro o un tallo ardiente. Esta técnica denominada *branding*, aún en la actualidad esta técnica comúnmente es utilizada como sello de propiedad en el ganado y también, los esclavos eran marcados de esta forma¹³³. A pesar de las connotaciones estigmáticas, el *branding* es un tipo de marca corporal muy en



Proceso Branding contemporáneo (Profesional Matías Tafel-Bs.As.)
Fuente: www.pielmag.com

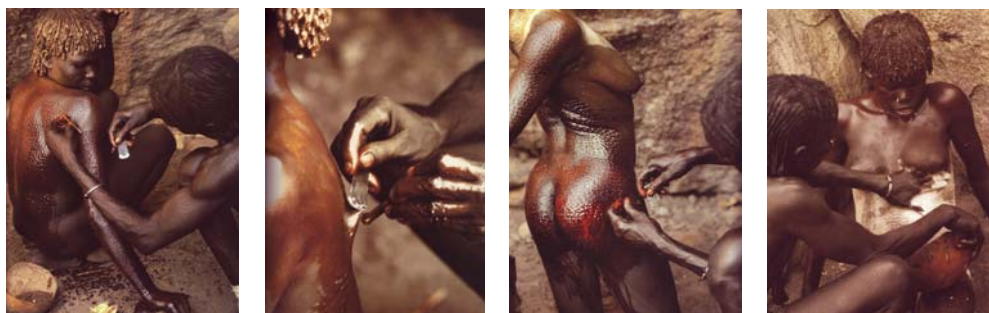
boga en los/as jóvenes como una forma alternativa al tatuaje tradicional. También este método suele ser destinado a fines curativos, de cauterización y desde el punto de vista simbólico proporciona mayor poderío al/la portador/a.

2. Por escarificación: se efectúan cortes en la piel, los bordes de la herida se levantan con el fin de que al cicatrizar la marca adquiera volumen, e inmediatamente, para cauterizar la zona y coagule la sangre se frotan cenizas calientes. Este procedimiento era habitual en África, dado que el proceso de cicatrización en la piel de coloración negra produce cicatrices en relieve

¹³¹ Gröning, Karl, (1997), op. cit., p.123

¹³² Véase un informe detallado en Costa Suárez, Aurelio; Gil Cervera, José Vicente, (coord.), (2004), *Tatuaje y piercing: señales y riesgos a flor de piel*, [en línea], Valencia: Generalitat Valenciana, Consellería de Sanitat, pp. 334-341, [ref. noviembre de 2005], disponible en web: Documento: 193.145.164.73 publicaciones documentos V.2901-200

(queloide), que realizadas en función de un diseño originan imágenes sorprendentes y una verdadera transformación corporal. Asimismo, Leni Riefenstahl definió este tipo de marcas como una primitiva forma de vacunación, pues, según esta autora, las innumerables y diminutas heridas fortalecen el sistema inmunológico¹³⁴; aunque esta apreciación personal puede ser discutible desde un punto de vista científico.



Proceso de escarificación Nuba (incisión y cauterización con cenizas)
Fuente: Riefenstahl, Leni, [1973] (1978)

Un aspecto muy sugestivo es la función mágica que se le atribuía al instrumento escarificador entre los pueblos amerindios, especialmente entre los que habitaban la provincia del Chaco, en Argentina, Branislava Susnik explica esta atribución mágica de la siguiente manera: “Entre los cazadores chaqueños, la práctica de escarificación era casi un ‘ceremonial masculino’ antes de cualquier expedición de cacería o guerra; tenía cierto valor terapéutico contra el cansancio muscular, pero se asociaba con la magia del ‘objeto escarificador’; se escarificaban con punzones de madera para ‘ser fuertes’, de huesos de avestruz para ‘andar rápido’, de hueso de carancho para ‘tener pulso certero’, con espinas de pez para ser ‘buen nadador’ y con astas de ciervos para obtener la ‘hombría guerrera’”¹³⁵.

Veremos más adelante que en las sociedades occidentales contemporáneas la mayoría de las técnicas e instrumentos detallados son

¹³³ Véase Capítulo 2: “Estigmas y exclusión social”

¹³⁴ Riefenstahl, Leni, *El último de los nuba*, [en Duque, Pedro, (1996), op. cit., p.91]

¹³⁵ Susnik, Branislava, (1995), op. cit., p. 15

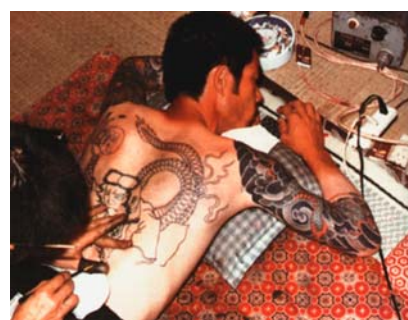
recuperados por algunos artistas plásticos como parte de sus acciones creativas.

Como enlace entre este apartado y el siguiente pensamos oportuno citar una reflexión de Paula Croci: “Hablar de las escenas del tatuaje nos obliga a movernos en dos mundos, uno infinito: el del sentido y otro lleno de limitaciones: el de la maquinaria”¹³⁶.

3.4.1. Tatuaje tradicional japonés: el mundo de los sentidos

Para la cultura oriental el cuerpo es una interrelación de materia y espíritu, un centro energético en sí mismo. En la marca corporal ejecutada con la mano se imprime la fuerza y energía del tatuador (debemos comentar que el tatuaje tradicional japonés es realizado, casi exclusivamente, por hombres, maestros que han aprendido la técnica de sus ancestros); lógicamente, la presión ejercida de forma manual es mayor a la ejecutada por la máquina.

En la sociedad japonesa contemporánea es tradicional el tatuaje realizado a mano; en este método se trabaja con agujas de metal atadas a un trozo de bambú (antiguamente se utilizaban agujas de marfil), éstas se entintan deslizándolas por pinceles impregnados en tinta. El uso de pinceles y el colorido de los tatuajes tradicionales japoneses le otorga a la técnica una



Tatuador Horiwaka – Tokio // Tatuador Kazuo Oguri (método manual tradicional)
Fuente: Schiffmacher, H.; Riemschneider, B., (1996)

¹³⁶ Croci, Paula; Mayer, Mariano, (1998), op. cit., p. 35-36

característica adicional, la fuerte presencia pictórica que refleja el procedimiento; en este sentido, las imágenes evocan el deseo inicial del tatuaje: fijar en la piel de manera indeleble las pinturas corporales. A pesar de la particularidad de este procedimiento, desde la aparición del SIDA es menos empleado, porque este método no sigue una estricta esterilización del instrumental; aunque se utilicen algunos elementos desechables, el empleo de pinceles de usar y tirar encarecería bastante el costo del tatuaje, además, la esterilización de este tipo de instrumentos no es completamente efectiva, dado la naturaleza del material. No obstante, muchos aficionados al tatuaje tradicional solicitan esta técnica, en alguna medida, los maestros tatuadores tuvieron que adaptarla a las exigencias higiénicas y sanitarias del mercado.

En otras ocasiones, algunos tatuajes japoneses son producto de la combinación de la técnica manual tradicional y el uso de la máquina; Pedro Duque explica el proceso de la siguiente manera: “La línea exterior del tatuaje puede ser hecha con una máquina de tatuar eléctrica, pero las sombras y el color se hará con agujas sujetas a un mango, la tradicional herramienta manual. Otros artistas japoneses piensan que la línea exterior hecha con máquina está muerta en comparación con una dibujada a mano, y muchos otros usan la máquina para aplicar grandes extensiones de color”¹³⁷. En esta



Proceso tatuaje japonés (método mixto)
Fuente: Schiffmacher, H.; Riemschneider, B., (1996)

¹³⁷ Duque, Pedro, (1996), op. cit., p.61

descripción podemos observar que para determinados artistas tatuadores, seguramente quienes practican el tatuaje tradicional de forma manual, la imagen pierde su “aura” cuando es ejecutada a máquina; esta idea se asocia a la concepción de la filosofía corporal en Oriente, que señalábamos al inicio, que concibe al cuerpo una unión de materia y espíritu.

Otra diferencia entre el tatuaje manual y el mecánico empleado por la sociedad occidental contemporánea, no radica, únicamente, en los diferentes instrumentos utilizados, también la postura que adquiere el/la tatuador/a con respecto a la persona que va a tatuar. Por ejemplo, el/la encargado/a de confeccionar el tatuaje se ubica encima del sujeto (en algunos casos sentado/a sobre él) cuando la imagen se tatúa en el torso o en la espalda; esta ubicación del/a tatuador/a es también una forma de sujetar mejor a la persona durante el proceso, el cual suele ser muy doloroso. Esta posición es interpretada, en el ambiente del tatuaje, en términos de posesión del cuerpo por parte del/a tatuador/a; por un lado, esta concepción es muy común en el mundo del tatuaje ritual, ya que durante el ritual el/la encargado/a de marcar la piel posee, simbólicamente, el cuerpo de la persona que está siendo tatuada; pues, en cierto modo, el cuerpo se entrega ritualmente a quien realiza el tatuaje; por otro lado, en el desarrollo de la técnica tradicional japonesa existe una confluencia de dolor, placer, erotismo, dominación y sumisión.

Cuando explicamos la evolución del tatuaje como proyecto corporal en Oriente habíamos señalado que, en el momento que la práctica comienza a adquirir cierto prestigio en Japón, los encargados de realizar los tatuajes tradicionales eran los mismos que diseñaban y confeccionaban los kimonos, que estaban considerados como grandes artistas. En la actualidad, los maestros tatuadores japoneses tienen una gran reputación artística, por ello, los diseños son fáciles de identificar, incluso cuando los trabajos no se hallen firmados, entre los profesionales del tatuaje manual los más famosos y cotizados, de tradición familiar son Horiyoshi II y III.



Tatuaje de Horiyoshi II

Fuente: Rubin, Arnold (ed.), (1988)

En cuanto a los tatuajes japoneses, Karl Gröning¹³⁸ define como dato interesante, que el profesional tiene en cuenta los contornos del cuerpo y los movimientos musculares; de tal manera que cuando el sujeto tatuado se mueve las imágenes cobran vida.

3.4.2 Tatuaje occidental: el mundo de la máquina

Poco tiempo después de que el tatuaje decorativo se impuso en Europa a comienzos del siglo XIX, la industrialización de la técnica avanzó considerablemente. El punto máximo de este progreso fue la invención de la máquina para tatuar, que no fue un descubrimiento europeo sino

¹³⁸ Gröning, Karl, (1997), op. cit., p.222

norteamericano, ya que la fabricación de la primera máquina para la confección de un tatuaje se hizo en Nueva York, en el año 1891 por Samuel O'Reilly. El hecho de que esta iniciativa se produjera en EEUU fue clave en la influencia que este país tuvo en el desarrollo de la técnica del tatuaje occidental.



Realización de un tatuaje con máquina eléctrica

(Tatuador Mc.Pyo – Buenos Aires, Argentina)
Fotografía: María Eugenia Cerutti

Originalmente, este nuevo instrumento mecánico era como una pequeña máquina de coser que perforaba la piel, cuyo funcionamiento dependía de dos electroimanes, los cuales al atraerse y repelerse hacían vibrar una varilla metálica que contenía una o varias agujas. Como describen Francesca Frigerio y Matteo Pironti, este invento se creó a partir del diseño de un aparato que había sido patentado en 1876 por Thomas A. Edison que servía “(...) para agujerear las hojas de papel que se utilizaban después como mascarillas para la imprenta”¹³⁹.

Es lógico pensar que desde este momento la técnica del tatuaje experimentó una verdadera transformación; el uso de la máquina modificó la ejecución técnica de un tatuaje, tanto en Occidente como en Oriente; rápidamente los profesionales a fines del XIX quisieron conseguir un ejemplar.

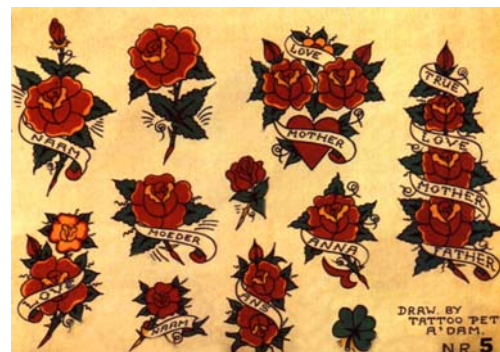
Por otra parte, el diseño en serie de los tatuajes contribuyó al furor de la práctica en las primeras décadas del siglo XX. Lew Albertis (conocido como Lew el judío) diseñaba papeles para empapelar paredes, sin embargo, su

amistad con O'Reilly influyó en su vida profesional de tal manera que el interés por la técnica del tatuaje le hizo cambiar su profesión por la de tatuador. Lew Albertis creó hojas de modelos estándares de tatuajes, que podrían venderse en todos los locales¹⁴⁰. Esta estandarización propició una mejor comercialización y una mayor rapidez en la elección de un tatuaje; aunque, le imprimió a la práctica un gran grado de consumismo.



Diseños de L. Stoney (St. Clair, USA)

Otros cambios de relevancia en relación al tatuaje occidental sucedieron a mediados del siglo XX, cuando el marinero Jerry Collins desarrolló un nuevo estilo; por primera vez, la práctica logró calidad y jerarquía. Su método consistió en fusionar la técnica del tatuaje tradicional japonés, que había conocido en sus innumerables viajes y el procedimiento del tatuaje



Diseños de Peter de Haan (Amsterdam, 1950)

Fuente: Schiffmacher, H.; Riemschneider, B., (1996)

occidental. Hasta ese momento, específicamente en Norteamérica, los tatuajes en el cuerpo no tenían conexión unos con otros o en algunos casos las imágenes realizadas por diferentes tatuadores se enlazaban de forma arbitraria. Collins unificó los diseños esfumando el color, realizando sombreados y contornos bien definidos; como resultado se obtenía un tatuaje de gran calidad técnica y artística¹⁴¹; a partir de aquí, la técnica adquirió una notable profesionalidad.

¹³⁹ Frigerio, Francesca; Pironti, Matteo, (1997), op. cit., p. 30

¹⁴⁰ Lautman, Victoria, (1994), op. cit., p.14

¹⁴¹ *Ibidem*, p.15



Tatuaje de Jerry Collins (1967)

Fuente: Lautman, Victoria (1994)

Por otro lado, el tatuador norteamericano Ed Hardy era un gran admirador de Jerry Collins y al igual que él estaba empeñado en proporcionarle a la práctica del tatuaje mayor difusión; por ello, fundó en 1982 la revista de tatuajes *Tattootime*. También es importante no dejar de mencionar al tatuador Lyle Tuttle, quien se hizo famoso por tatuar a Janis Joplin en los años '60 y cuyos diseños se exponen desde 1974 en el *Tattoo Museum Art* de San Francisco (EEUU).

La máquina (denominada *dermographic marker*) que se utiliza en la actualidad, tiene un peso aproximado de 150 gr. y trabaja a una velocidad de 3000 golpes por minuto; este golpeteo produce un efecto anestésico en la piel donde se ejecuta el tatuaje, las agujas están soldadas a uno de los componentes del instrumento y luego de finalizado el trabajo son desechadas. La rapidez de este método, como comenta Victoria Lautman¹⁴², no tiene relación con el número de golpes por minuto que puede ejecutar un maestro japonés manualmente, ya que éstos oscilan, aproximadamente, entre 90 y 120. Por consiguiente, la sesión de un tatuaje se reduce considerablemente, según el diseño, a un lapso corto de tiempo. De este modo, el procedimiento

mecánico es muy diferente a otros métodos utilizados; por ejemplo, la finalización de un tatuaje de grandes dimensiones elaborado con el sistema tradicional japonés hecho a mano, demanda varios meses o años y un tatuaje indígena o aborígen insume varios años, ya que en estos grupos étnicos el proceso ritual de tatuar el cuerpo se halla en comunión con el ciclo vital y el tatuaje se considera terminado después de un prolongado período. Sin embargo, los tatuajes occidentales de grandes dimensiones requieren varios días de trabajo para su finalización, igualmente, una persona que decide cubrir su cuerpo con tatuajes tiene que invertir algunos años de su vida en ver cumplido su deseo.



Tatuaje de Ed Hardy
(estilo neo-tradicional, fusión Occidente-Oriente)

Fuente: Lautman, Victoria (1994)

La realización de un tatuaje a máquina se puede efectuar mediante distintos métodos: 1) *Free-hand*: demanda un nivel de profesionalidad muy elevado, pues la imagen se tatúa a mano alzada, sin un diseño previo sobre la piel; en consecuencia, también debe existir una gran confianza en la habilidad del tatuador/a. 2) Convencional: el procedimiento se realiza de la siguiente manera: a) Se afeita la zona corporal a tatuar para evitar infecciones. b) Se transfiere el dibujo a la piel con un lápiz copiativo o con algún producto

¹⁴² *Ibidem*, p.14

específico. c) Se procede a marcar la piel, para cada incisión la aguja colocada en la máquina se sumerge en pequeños recipientes con los colores de las tintas. Los colorantes usados en las sociedades industrializadas, en la mayoría de los tintes, no son origen natural como en tatuajes indígenas o aborígenes; porque son productos industriales. Según la composición química, algunos pigmentos no cumplen con las mínimas garantías de calidad para la coloración de tatuajes, pues han sido fabricados para la industria cosmética o alimenticia. Este uso indebido de los tintes puede acarrear graves reacciones alérgicas e incluso consecuencias graves para la salud¹⁴³. Otro aspecto a tener en cuenta es la profundidad de la incisión, pues la tinta debe alojarse en la capa media de la piel; si la aguja atraviesa más capas, la imagen aparecerá borrosa. d) Una vez terminado el tatuaje, se limpia la herida y se venda hasta su completa cicatrización.

Durante el proceso de curación es fundamental seguir todas las indicaciones del profesional en lo que respecta al cuidado del tatuaje, para evitar que la imagen cicatrice mal y quede en relieve, es decir, que se estropee la textura final del diseño. Para ello, como primera medida debe quitarse el vendaje aproximadamente a las 18 horas de elaborado el tatuaje; luego se lava la zona tatuada con agua y jabón, se seca la piel sin frotar (no se puede utilizar alcohol) y por último, a los cuatro días se puede hidratar el tatuaje con alguna crema. Durante este lapso, el tatuaje no debe mojarse, especialmente debe evitarse el agua con cloro de las piscinas; además, no hay que exponer la imagen al sol durante los primeros días, aunque con el tiempo la luz solar desvanece la intensidad del color.

La totalidad del cuerpo puede tatuarse, a excepción de las uñas, los dientes y evidentemente, el vello corporal y el cabello. En cuanto a la zona corporal para realizarse un tatuaje, la mayoría de los/as profesionales no recomiendan tatuarse la parte interior de los brazos, los pezones, sobre lunares o cicatrices. Por otra parte, el cuerpo envejece, engorda, adelgaza o modifica

¹⁴³ Consúltese el estudio sobre la composición química de los pigmentos utilizados en la confección de tatuajes, en Costa Suárez, Aurelio; Gil Cervera, José Vicente, (coord.), (2004), *Tatuaje y piercing: señales y riesgos a flor de piel*, [en línea], op. cit., pp. 278-312

su tono muscular, por ello, como explican Francesca Frigerio y Matteo Pironti, “(...) es preferible evitar tatuarse las partes del cuerpo con más ‘riesgo’ (el vientre, los glúteos, las caderas y los senos), porque con los años el tatuaje podría deformarse”¹⁴⁴. Además, los/as tatuadores/as desaconsejan tatuarse bajo el efecto de alcohol, pues un elevado grado de alcoholismo licua la sangre produciendo un mayor sangrado durante la ejecución del tatuaje y además, poca fijación del color. En relación al tatuaje en el cuerpo de una mujer, no es recomendable realizarlo durante la menstruación, debido a que la piel se encuentra más rígida y la sensación de dolor es mayor.

Ya hemos manifestado que el SIDA marca un punto límite en todos los procedimientos, los utensilios utilizados deben ser desechables y el instrumental debe esterilizarse con autoclave de vapor a 120°, a presión durante 20 minutos, que destruye los gérmenes y virus. Para el lavado de las partículas de color, sangre y vaselina que pudieran quedar en los instrumentos se emplea ultrasonido. Tanto el mobiliario como el establecimiento deben ser desinfectados al menos una vez al día y todos los elementos desechados son tratados como “residuos sanitarios”. Esta nueva situación sanitaria produjo, específicamente a partir de los años ‘90, la necesidad por parte de las autoridades gubernamentales de regular las prácticas del tatuaje, la pigmentación cosmética permanente (aunque su duración suele ser de dos a tres años) y el *piercing*, así como las normas higiénicas de los establecimientos, para evitar la propagación de las enfermedades contagiosas u otro tipo de trastorno físico¹⁴⁵.

De todo lo que hemos desarrollado sobre la técnica del tatuaje occidental surgen algunas distinciones simbólicas con respecto al

¹⁴⁴ Frigerio, Francesca; Pironti, Matteo, (1997), op. cit., p. 66

¹⁴⁵ Consúltese decreto 83/2002, 23 de mayo de 2002, del gobierno Valenciano, en el mismo además de las regulaciones sanitarias, se establece la formación de los/as profesionales a través de los Colegios Oficiales de Enfermería de Valencia, Castellón y Alicante; Resolución de mayo de 2003 de los países europeos sobre tatuaje y marcajes permanentes, Consejo de Europa, comisión de ministros; España: Real Decreto 414/1996; Directiva Europea 93/42/CEE. Véase estudio detallado y publicación de diferentes decretos en las comunidades autónomas de España: “Regulación de estas prácticas en el mundo” y “La regulación en España”, en Costa Suárez, Aurelio; Gil Cervera, José Vicente, (coord.), (2004), *Tatuaje y piercing: señales y riesgos a flor de piel*, [en línea], op. cit., pp. 100-228

procedimiento del tatuaje ritual: 1) Una de las diferencias más notorias reside en el volumen de sangrado generado durante el proceso; mientras que en el tatuaje indígena o aborígen el sangrado excesivo es una parte esencial del acto ritual de purificación; en el tatuaje occidental, en cambio, la pérdida excesiva de sangre es percibida como un fallo técnico. 2) Otra consideración es que mientras los/as profesionales occidentales desaprueban tatuar determinadas zonas corporales, con el fin de evitar deformaciones posteriores del tatuaje; en algunos tatuajes realizados por algunos grupos étnicos reseñados con anterioridad, las marcas adquieren una particular simbología según la región del cuerpo y, precisamente, aquellas de mayor riesgo de distorsión en el tatuaje occidental, como el vientre, las caderas, los glúteos y senos son las fracciones preferenciales del tatuaje en otras etnias. 3) el tatuaje ritual se practica manualmente y, por lo tanto, en el transcurso doloroso es un componente simbólico primordial. El tatuaje ritual integra el mundo de los sentidos y la identidad social del individuo está en juego. En cambio, el tatuaje occidental pertenece al universo de la máquina, especialmente en el contexto de las sociedades industrializadas. Este procedimiento mecánico consigue amortizar el dolor y resta ritualidad a la práctica, además, el tatuaje no está exento de la frivolidad que estructura el consumo indiscriminado. Sin embargo, como hemos detallado, para ciertos grupos urbanos el tatuaje occidental conserva características rituales e interviene en la conformación de la identidad del sujeto.

3.4.3 Tatuaje carcelario y marginal: el mundo secreto

En otros apartados de esta investigación hemos explicado algunas particularidades simbólicas del tatuaje realizado en condiciones de marginalidad o encierro, es decir, por las tribus urbanas, presos/as y adictos/as a las drogas¹⁴⁶. La actitud de rebeldía, el extremo aislamiento y la enajenación no reparan en contemplar las condiciones higiénicas del lugar donde se efectúa

¹⁴⁶ Véase Capítulo 2: "Estigmas y exclusión social" y "Tribus urbanas e identidad corporal"

el tatuaje; igualmente, los instrumentos y la técnica responden a la propia realidad existencial de cada persona. Aunque, la ritualidad que adquiere todo el proceso de este tipo de tatuaje reafirma la fuerza simbólica de la marca corporal en la organización interna de estos grupos, que incluyen el tatuaje en un mundo secreto, exclusivo, cuyos códigos son expresamente accesibles para individuos tatuados bajo las mismas condiciones sociales o de marginación.

La técnica usada es de resolución precaria y continúa con el legado del tatuaje occidental inicial portado por grupos sociales marginales, como los marineros, las prostitutas y cualquier persona tatuada del mundo circense. Indudablemente, la asociación del tatuaje marginal con la criminalidad y el vandalismo fue muy habitual cuando los piratas surcaban los mares, quienes exhibían sus tatuajes con orgullo y como signo de valentía. La técnica que utilizaban era bastante particular y se ajustaba, con exactitud, al estilo de vida y a los materiales e instrumentos que tenían a su alcance. Pedro Duque explica el procedimiento y las razones de esta práctica: “Los antiguos piratas empleaban, como era de esperar, un proceso rápido, tosco y doloroso: cubrían el contorno del dibujo con pólvora y la inflamaban, la onda expansiva incrustaba las partículas del explosivo dentro de la piel y perpetuaban el diseño. El resultado no era muy satisfactorio estéticamente hablando, pero era práctico y muy masculino”¹⁴⁷. Como podemos valorar, el tatuaje pirata era símbolo de virilidad, una atribución simbólica presente en otras épocas históricas y que justifica el sufrimiento en pos de la hombría. Este tipo de marcas corporales en los piratas tenían una apariencia similar a los tatuajes por escarificación o quemado, las cuales como hemos relatado acarreaban el apelativo de estigmas; de modo que el cuerpo lleno de “cicatrices” expresaba el espacio de la marginalidad.

El tatuaje ejecutado en las cárceles se procesa manualmente y recupera la potencia ritual del tatuaje indígena y aborígen. Para la comunidad carcelaria los tatuajes están impregnados de una simbología privada, que responde a escalas de jerarquías entre los/as reclusos/as; cabe decir, que si bien el tatuaje

¹⁴⁷ Duque, Pedro, (1996), op. cit., p.10

se practicaba inicialmente en los presidios masculinos, en la actualidad, también se realiza en las prisiones femeninas. Quien posea mayor rango y antigüedad dentro de la cárcel es la persona encargada de realizar la marca corporal; debido al tiempo que lleva en prisión es quien tiene mayor conocimiento y profesionalidad en el arte del tatuaje. Es muy significativo que el método carcelario compone un mundo secreto y en caso de el/la tatuador/a recupere la libertad debe revelar todos los detalles técnicos a quien le sucederá en la ocupación. También, este mundo oculto engloba el significado de cada diseño, pues únicamente puede ser descifrado por aquellos/as que comparten la reclusión.

Los tatuajes obtienen un carácter mágico propiciatorio, por ejemplo, la imagen invoca la presencia de los seres queridos o la persona amada. Los dibujos adquieren diversos significados, una calavera tatuada simboliza la capacidad del portador/a en asesinar ante situaciones límites; una espada con una víbora enroscada implica la firme promesa de matar a un policía y la imagen de dos mariposas es llevada por parejas homosexuales.

La técnica carcelaria en la ejecución de un tatuaje es casera, porque los instrumentos son fabricados artesanalmente con un tenedor, un cuchillo o una simple aguja de coser. En algunas ocasiones, el instrumental puede adquirir



Instrumento tatuaje carcelario

Fuente: Clarín (Buenos Aires, 18-08-1996)

una mayor sofisticación mediante el uso de una pequeña máquina construida con componentes mecánicos de una radio, una afeitadora o un cepillo de dientes eléctricos. Dada la situación de encarcelamiento, los/as presos/as aplican cualquier clase de tinta o pigmento provisto desde el exterior. Es comprensible que con este método se obtenga un tatuaje precario y, ostensiblemente, de baja definición, este tipo de marca corporal en el léxico del ámbito carcelario, portuario o de los grupos marginales es denominado “tatuaje tumbero”.

Otra técnica precaria en la confección de un tatuaje es la que emplean las personas drogodependientes, quienes recurren a métodos domésticos, con agujas (en algunos casos provenientes de las mismas jeringas utilizadas para inyectar la droga), elementos cortantes sin desinfectar y tintas de muy baja calidad. Hemos mencionado en el capítulo anterior que en la jerga grupal, el tatuaje ejecutado en condiciones de tanta precariedad se denomina “escrache”. Según la psicóloga Silvia Reinfeld¹⁴⁸, este tipo de marca corporal es la expresión de dos aspectos importantes de la personalidad de la persona tatuada; por un lado, la pérdida de la función de auto-conservación y por otro lado, la falta de un criterio estético.

Asimismo, los grupos sociales marginales, entre ellos las tribus urbanas, también portan tatuajes de factura precaria, ya que los primeros tatuajes que se realizan los/as jóvenes pertenecientes a estos colectivos suelen ser confeccionados con agujas de coser y tinta china. Sin embargo, los tatuajes, generalmente son perpetrados en locales especializados; pues, los/as integrantes de este tipo de agrupaciones son aficionados/as a tatuarse diseños afines con la música *heavy metal*, imágenes de sus ídolos o algún dibujo artístico, los cuales requieren habilidad profesional. El tatuaje ritual de iniciación es practicado por algunas sectas, algunas veces consiste en pactos de sangre entre las personas asociadas; para tal fin se suelen utilizar instrumentos sencillos cortantes o punzantes, incluso una simple espina puede servir al cometido.

¹⁴⁸ Reinfeld, Silvia, (2004), op. cit, p.141

3.4.4 Métodos de eliminación del tatuaje

La práctica del tatuaje, especialmente cuando se ejecuta en condiciones de marginalidad o en momentos de depresión o inseguridad emocional, no posee cualidades técnicas ni responde a decisiones conscientes y en el caso de que el tatuaje identifique al portador/a con su vida carcelaria o drogadicta es lógico que desee quitárselo o taparlo con un tatuaje más decorativo; esta última técnica se denomina *cover up*. En definitiva, los métodos de eliminación del tatuaje surgieron como una forma de extirpar el estigma del pasado.

Ya dijimos que Grecia había heredado el tatuaje punitivo de los persas, precisamente, el hecho de que el tatuaje se asociara al castigo por un delito incentivó el interés médico por ofrecer un método para eliminar una marca tan denigrante. El análisis de C. P. Jones sitúa en el siglo IV a.C. la primera reseña a cualquier método de remoción del tatuaje, a raíz de una inscripción en el santuario de *Asclepius* de *Epidauros*, uno de los primeros centros médicos de Grecia. Los pacientes solían inscribir en las paredes agradecimientos a su Dios, una de estas inscripciones describe cómo desapareció la marca estigmática del cuerpo: “He spent the night in the sanctuary, and while doing so dreamed that the god tied a bandage on his face and told him to remove it after leaving the next morning. When he did so, the tattooed letters had been miraculously transferred to the bandage, and this he dedicated as a thanks-offering to the god with the letters still on it”¹⁴⁹.

Además de atribuir en la antigüedad la remoción del tatuaje a métodos milagrosos, también se realizaban todo tipo de procedimientos caseros e incluso peligrosos, ya que se solían utilizar emulsiones tóxicas y excesivamente corrosivas.

¹⁴⁹ “Él pasó la noche en el santuario, y mientras soñaba Dios ató una venda sobre su cara y le dijo que la quitara después de irse la mañana siguiente. Cuando él lo hizo, las letras tatuadas habían sido milagrosamente transferidas a la venda, y esto lo dedicó como una ofrenda de agradecimiento a Dios con las letras aún en ella”, Jones, C. P., “Stigma and tattoo”, en Caplan, Jane (ed.), (2000), op. cit., p.9

En la actualidad existen varios métodos para eliminar un tatuaje, algunos más efectivos, pero con un mayor coste económico que otros: 1) Abrasión dérmica: esta técnica consiste, primeramente, en someter la zona tatuada a la acción de un producto congelante e inmediatamente con un instrumento abrasivo se eliminan las capas de piel necesarias para remover el tatuaje. 2) Escisión: se retira por vía quirúrgica el fragmento de piel tatuado, que se reemplazada con un injerto. 3) Salabración: posiblemente sea el método más antiguo para quitar un tatuaje; la técnica radica en frotar la piel enérgicamente con una solución de agua y sal. 4) Láser: indiscutiblemente es el método de eliminación de tatuajes más moderno, costoso y doloroso, pero, indiscutiblemente es el más efectivo (el Láser de Candela causa menos dolor y otorga mayor garantía). No obstante, algunos profesionales no le otorgan el 100% de resultados efectivos, dado que determinados tatuajes continúan siendo ínfimamente percibidos bajo la epidermis, esta imagen borrosa se ha denominado “el fantasma del tatuaje”. La imagen residual se debe a la eliminación incompleta de las partículas del pigmento a través del sistema linfático –después de ser separadas molecularmente por la onda expansiva del láser–, por consiguiente, los restos pigmentarios que pudieran quedar bajo la piel producen la “sombra” del diseño tatuado¹⁵⁰. El desconocimiento del tipo de pigmento utilizado en la confección del tatuaje y la reacción de cada organismo al tratamiento láser, no proporcionan una completa eficacia en la eliminación.

Cuando se utilizan técnicas quirúrgicas como el láser o injertos de piel hay que saber que suele quedar alguna cicatriz, esta marca actúa como recuerdo y resto de aquél tatuaje estigmático o no deseado.

Aunque los procedimientos de eliminación amenacen con borrar el tatuaje de forma definitiva, las imágenes tatuadas surgieron como marcas indelebles y desear eliminarlas es un despropósito; por ello, es fundamental tener plena seguridad ante la decisión de tatuarse el cuerpo. En el caso del tatuaje que conlleva connotaciones marginales, la remoción es importante en la

¹⁵⁰ Para una mayor información acerca de los diferentes resultados sobre la eliminación de tatuajes con tratamiento láser en función de la calidad de los pigmentos, consúltese Costa

medida que la imagen tatuada perjudica las circunstancias actuales en la vida del sujeto. Pero, a pesar de la remoción física y visual, los tatuajes permanecen en la memoria de cada individuo.

Salvando las diferencias simbólicas y técnicas que existen en la práctica del tatuaje, todas las formas de sellar definitivamente una imagen en la piel son otro tipo de lenguaje, otra clase de escritura, que tiene sus propios códigos; son en definitiva, como opina el cineasta Peter Greenaway, “La carne hecha texto”¹⁵¹, signos que reemplazan a la palabra y relatan el pasado, presente y futuro de cada persona y del grupo social al cual pertenece.

Como reflexión final nos hacemos eco del siguiente comentario de Paula Croci: “El cuerpo con los tatuajes regresa, de manera violenta, desde la escena de exclusión a la que fue destinado en la historia de la cultura. Regresa, tal vez, para ocupar su espacio de representación. Para dar testimonio, entre otras cosas, de su experiencia y su intervención en el mundo”¹⁵².

3.5 El *piercing*: intimidación y erotismo

El perforado de la piel, como ha quedado reflejado en el análisis de los rituales de perforación¹⁵³ es una práctica realizada en numerosos grupos étnicos adquiriendo un significado diferente en función de las estructuras sociales y religiosas de cada comunidad. Asimismo, también hemos observado cómo estas prácticas fueron habituales en Occidente desde la antigüedad¹⁵⁴. En la sociedad occidental contemporánea la práctica se designa con el término inglés *piercing*, que remite a la acción de perforar.

Según la opinión de Rafael Salillas¹⁵⁵, el *piercing* es un paso más adelante en la simbología del tatuaje; la incisión es más profunda, el pigmento empleado en el tatuaje es reemplazado por el objeto que se inserta en la

Suárez, Aurelio; Gil Cervera, José Vicente, (coord.), (2004), *Tatuaje y piercing: señales y riesgos a flor de piel*, [en línea], op. cit., pp.342-346

¹⁵¹Greenaway, Peter, [García Tsao, Leonardo, “Erotismo y caligrafía”, *Página 12*, 2da.sección, 21 de Julio de 1996, p.3

¹⁵²Croci, Paula, (1998), op. cit., p. 24

¹⁵³Véase Capítulo 2: “Prácticas de perforación”

¹⁵⁴Véase Capítulo 2: “Perforaciones y anillados en la piel”

¹⁵⁵Salillas, Rafael, (1908), op. cit., p.48

perforación, de esta manera, según este autor esta práctica es una forma de tatuaje transitoria. Como puntualiza David Le Breton¹⁵⁶, a diferencia de la permanencia del tatuaje, el *piercing* puede quitarse si las circunstancias sociales lo requieren. Por otro lado, la zona del cuerpo elegida para colocar el *piercing* –y al igual que sucede con el número de tatuajes– la cantidad de *piercing* que exhibamos en el cuerpo influirán, notoriamente, en la aceptación o marginación social de esta costumbre. Además, en la sociedad occidental contemporánea, otra circunstancia importante a prestar atención con respecto a las perforaciones corporales es la acometida para los pendientes femeninos, como hemos puntualizado anteriormente, este es un tipo de *piercing* socialmente establecido para marcar diferencias de género y, paralelamente, por su masificación es la única clase de perforación que no es susceptible de regulación legal, como ocurre en general con otros *piercings*.

Un vídeo del grupo *Aerosmith*, que fue elegido mejor vídeo musical del año por la cadena MTV en 1994, por primera vez proyectó en TV una escena completa enseñando la colocación de un *piercing*, en este caso, en el ombligo. En la historia narrada en la filmación, la actriz Alicia Silverstone protagoniza a una adolescente que se había realizado un tatuaje y el *piercing* mencionado, tras la ruptura con su novio decide suicidarse saltando de un puente, pero en realidad antes de saltar había enganchado una cuerda al *piercing*. Por lo tanto, el suicidio no se concreta y queda “suspendida” del objeto, que literalmente le salva la vida¹⁵⁷. Este final fue determinante e influyó en la decisión por parte de los/as adolescentes de colocarse un *piercing*, que a partir de esta proyección fue percibido como una acción positiva. Lo curioso e interesante de este acontecimiento fue que las imágenes mediatizadas en la TV mostraron su particular verdad, pues, en realidad, el acto de perforación nunca llegó a

¹⁵⁶ Le Breton, David, (2002), op. cit., p. 142

¹⁵⁷ Véase “Aerosmith”, [en línea], [ref. diciembre de 2005], disponible en web: <[http:// www.risks.bmezzine.com/?Aerosmith](http://www.risks.bmezzine.com/?Aerosmith)>

ejecutarse y la imagen vista fue un simulacro¹⁵⁸. A pesar de ello, este evento proporcionó un empuje considerable a la moda de colocarse un *piercing*.

Como hemos puntualizado al comienzo de este apartado, en las sociedades occidentales contemporáneas el *piercing* es una redefinición simbólica de antiguas prácticas; además, en la actualidad se refuerza el carácter sexual y erótico del objeto, según la región del cuerpo donde se ubique. En este sentido, las perforaciones en el pene, el clítoris, los pezones y la lengua simbolizan el placer y la seducción; pues, la piel toma contacto con un objeto metálico y extraño que produce una excitación sexual especial y diferente. Debido a ello, es comprensible que este tipo de *piercing* tuviera su auge en la década de los años '60 del siglo XX, cuando se vivieron momentos de liberación sexual.

Con posterioridad, específicamente en los años '70, las prácticas de perforar la piel e incluirle determinados elementos adquirieron un alto tono de rebeldía en las tribus urbanas¹⁵⁹. Finalmente, ya en el transcurso de los años '90 el *piercing* se transformó en objeto de consumo, uno más entre los que establecía la moda; pero, paradójicamente, al mismo tiempo que surgía como un producto de moda continuaba funcionando como un elemento marginal e intimidatorio y, de igual manera que el tatuaje, el *piercing* emergió como una nueva forma de provocación. Inicialmente, la novedad de llevar *piercing* se instaló en grupos sociales que deseaban sentirse diferentes al resto de la sociedad; para la mayoría de los/as jóvenes este tipo de marcas corporales aún continúan estimándose como rituales modernos de iniciación.

En el ámbito contemporáneo occidental, la absorción estética y simbólica que vivenció la práctica del *piercing* en los discursos de la moda a partir de 1990, continúa siendo concluyente para la inserción definitiva de esta costumbre como un recurso estético aceptado socialmente.

Si bien la perforación es un proceso doloroso, en las sociedades occidentales contemporáneas se ha convertido en un procedimiento quirúrgico,

¹⁵⁸ Datos extraídos de la entrevista realizada al profesional que practica, supuestamente, la perforación ejecutada en el vídeo, en el programa: *La historia del piercing*, Canal MTV, 5 de febrero de 2004.

en el cual se anestesia el lugar a perforar evitando la sensación de dolor; también, debido al riesgo de contagio de enfermedades infecciosas, todos los instrumentos utilizados son desechables. La formación profesional y las condiciones higiénicas de los establecimientos se hallan estrictamente controladas, por ejemplo, en EEUU existe la empresa *Gauntlet International* fundada en Los Angeles en 1975, por Jim Ward, que se encarga de ofertar cursos y todo el material necesario para realizar cualquier tipo de perforación, también editan la revista *Piercing Fans International Quarterly*¹⁶⁰. Al igual que ocurre con el tatuaje, los/as profesionales que colocan *piercings* forman parte de asociaciones que regulan la práctica y ejercen un mejor control sobre la profesionalidad de quienes se dedican a ella. En España los/as DUE (Diplomado/a Universitario/a en Enfermería) son los/as únicos/as profesionales que pueden aplicar anestesia local inyectable para ejecutar las perforaciones; quienes no cuentan con dicha titulación suelen aplicar un producto anestésico en spray.

En cuanto al material con el cual están fabricados los adornos, el metal más utilizado es el acero quirúrgico, pero, en determinado tipo de piel, esta aleación metálica produce alergia o infección; por tal motivo, el más recomendado es el titanio. Por otro lado, en la decisión de colocarse un *piercing* intervienen diversos factores: 1) Elección del tipo de metal. 2) Forma y diseño del objeto. 3) Decisión sobre la región del cuerpo que se va a perforar. Por ejemplo, en relación a esta última



Secuencia colocación *piercing* en lengua y ombligo

Fuente: Metrópolis, TVE, febrero de 1997

¹⁵⁹ Véase Capítulo 2: "Tribus urbanas e identidad corporal"

¹⁶⁰ Costa Suárez, Aurelio; Gil Cervera, José Vicente, (coord.), (2004), *Tatuaje y piercing: señales y riesgos a flor de piel*, [en línea], Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Sanitat, pp. 29-30, [ref. noviembre de 2005], disponible en web: Documento: 193.145.164.73 publicaciones documentos V.2901-200

consideración, las personas que mediante el *piercing* deseen intimidar suelen colocárselo en el rostro, preferentemente, alrededor de las cejas, en el cartílago que une las fosas nasales (estilo tribal), en los labios y en la lengua; quienes deseen seducir lo situarán particularmente en el ombligo, éste es un *piercing* bastante utilizado por las mujeres; igualmente, el *piercing* que se inserta en las aletas nasales está muy en boga en el ámbito occidental contemporáneo, al igual que las perforaciones en las orejas tienen un fin puramente estético. Además, como hemos analizado con anterioridad, los objetos metálicos se colocan en los genitales masculinos y femeninos con una clara finalidad sexual y erótica¹⁶¹. A estos fines habría que agregar la simbología personal y secreta de cada *piercing*.



Piercing oreja por Luis García
(Infinite Body Piercing,
Philadelphia, 1999)
Fuente: Caplan, Jane (ed.),
(2000)

Estas atribuciones funcionales y estéticas requieren la existencia en el mercado de una innumerable variedad de modelos, los cuales según su ubicación y función poseen un nombre determinado. Por ejemplo, el *Guiche* es un tipo de anillado sexual masculino, según las explicaciones de Pedro Duque¹⁶², la colocación se efectúa en el pliegue de piel entre el escroto y el ano; como comenta este autor, su función erótica radicaría en prolongar e intensificar el orgasmo cuando se ejerce presión sobre él durante el acto sexual. Otro *piercing* erótico comúnmente usado por los hombres en las sociedades occidentales contemporáneas es el anillado en la base del glande. También se utiliza el denominado *Dydoe*, que consiste en perforar el borde superior del glande, en este caso, en lugar de una argolla se inserta una barra con las puntas redondeadas; en relación a este *piercing* Pedro Duque efectúa el siguiente comentario: “Su uso es relativamente reciente, y está estrechamente relacionado con la masiva extensión de la circuncisión ya que,

¹⁶¹ Véase Capítulo 2: “Perforaciones y anillados en la piel”

¹⁶² Duque, Pedro, (1996), op. cit., p.100

según parece, devuelve gran cantidad de la sensibilidad perdida con la desaparición del prepucio. También se dice que estimula placenteramente las paredes vaginales durante las relaciones”¹⁶³.

Es importante señalar que la práctica de perforar la piel se realiza habitualmente en círculos sadomasoquistas, pues la colocación de un *piercing* simboliza la unión de la pareja. Las particularidades simbólicas que la perforación adquiere para estos grupos son explicadas por Pedro Duque de la siguiente manera: “Esto ha creado un nuevo código en la comunidad SM; el anillado en la parte izquierda del cuerpo identifica a un ‘sumiso’ y en la parte derecha a un ‘dominante’. Además es común que los dominantes no lleven anillas, que son utilizadas para colgar objetos o enganchar cadenas. En su lugar llevan barras metálicas acabadas en pequeñas esferas”¹⁶⁴. Aquí cabe recordar, que la perforación en el lado derecho fue asociada antiguamente a aspectos viciosos de la persona que lo llevaba¹⁶⁵; por lo tanto, esta diferencia con respecto a la ubicación del *piercing* en personas sadomasoquistas resulta sintomático; ya que, socialmente las prácticas sexuales extremas son consideradas como perversas y depravadas. También debemos tener presente que el significado psicoanalítico del tatuaje según su ubicación determina que la zona izquierda representa a personas con baja autoestima y pesimistas (en cierta medida características relacionadas a personas sumisas); mientras que la región derecha expresa una personalidad optimista, abierta y realista (asociada a personas dominantes)¹⁶⁶.

Del mismo modo que ocurre en el tatuaje, el *piercing* estilo tribal aparece como un objeto de moda, aunque, generalmente, grupos sociales puntuales por medio de este tipo de adorno corporal tienen la intención de provocar, agredir y generar cierto rechazo social; por ejemplo, la perforación que atraviesa el tabique de la nariz se denomina *septum*, en la cual se insertan trozos de marfil, maderas talladas o cualquier otro elemento tribal. Según Pedro Duque¹⁶⁷ este

¹⁶³ *Ibidem*, p. 100

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 97

¹⁶⁵ Véase Capítulo 2: “Perforaciones y anillados en la piel”

¹⁶⁶ Véase Capítulo 2: “La marca corporal como instrumento de identificación”

¹⁶⁷ Duque, Pedro, (1996), op. cit., p.97

tipo de *piercing* ha resurgido como un moderno primitivismo, y tuvo una considerable difusión en grupos como los Ángeles del Infierno, en EEUU.

Por otra parte, la moda del *piercing* ha cruzado las barreras de la exclusiva perforación superficial de la piel, porque existen otro tipo de adornos corporales con características similares, como los objetos insertados debajo de la epidermis que producen un relieve similar a la escarificación o la implantación de una joya en la esclerótica ocular, uno de los últimos furores occidentales que ha experimentado la práctica.

Estos sucesivos cambios y modas de la perforación corporal ha sido de gran interés científico, especialmente desde el punto de vista médico, área donde se ha analizado profundamente las consecuencias sanitarias, por las infecciones o complicaciones que puede ocasionar la mala praxis profesional; asimismo, otra mirada está puesta en las alteraciones físicas y cambios de hábitos que puede suscitar la presencia de un *piercing* (trastornos bucales, orales, sexuales)¹⁶⁸. Esta última consideración también es expresada por el antropólogo David Le Breton¹⁶⁹, en su análisis afirma que los *piercings* modifican las rutinas personales; pues a partir de la implantación del nuevo objeto en el cuerpo, cada persona portadora de un *piercing* se ve sometida a una serie de nuevos aprendizajes en relación a sus diferentes actividades corporales (dormir, tener relaciones sexuales, higienizarse, alimentarse, realizar algún deporte, etc.).

En la actualidad las personas aficionadas a todo tipo de perforaciones se reúnen y promueven la realización de “suspensiones corporales”, las mismas consisten en suspender el cuerpo mediante la colocación de ganchos especiales en la piel, a los cuales se sujetan una serie de cuerdas que penden del techo o de una estructura construida para tal fin. Esta experiencia se ha convertido en una práctica habitual e incluso revela cierto grado de fanatismo entre quienes la ejercitan, también exige una gran concentración y aumenta la

¹⁶⁸ Véase “El riesgo de los adornos corporales para las ciencias de la salud” y “Reseña sintética de evidencias científicas sobre riesgos de los adornos corporales”, en Costa Suárez, Aurelio; Gil Cervera, José Vicente, (coord.), (2004), [en línea], op. cit., pp. 49-65

¹⁶⁹ Le Breton, David, (2002), op. cit., pp.140-141

resistencia al dolor, características que le insufla a estas suspensiones rasgos rituales.



Ganchos utilizados en la perforación corporal y proceso para llevar a cabo una suspensión
(Argentina, 2005)
Fuente: [s.l.]

El auge y furor de perforarse la piel genera una gran cantidad de clases y modelos de *piercings*, la diversidad es muy extensa y no se halla detalladamente catalogada; por otra parte, el interés de nuestra investigación reside en destacar cuáles son los *piercings* más utilizados que en mayor medida han intervenido en el proceso de transculturación en Occidente de los rituales de perforación no occidentales. Cabría preguntarnos: ¿Las mujeres y hombres conocen el origen simbólico del *piercing* que portan actualmente? Por ejemplo, si las mujeres supieran la verdadera simbología que en la cultura hindú posee el *piercing* nasal¹⁷⁰, seguramente, no lo utilizarían; aunque la transculturación de esta costumbre modifica sustancialmente su significado y avala, en cierto modo, el uso por parte de los/as jóvenes occidentales. En el mismo sentido, el *piercing* tribal experimenta un importante giro simbólico, ya que, para grupos indígenas y aborígenes significa prestigio y jerarquía social; contrariamente, en las sociedades occidentales contemporáneas, el objeto se transforma en un elemento intimidatorio y marginal. Otra modificación en el

¹⁷⁰ Véase Capítulo 2: "Perforaciones y anillados en la piel"

campo simbólico entre el adorno corporal usado por otras etnias y el *piercing* empleado en Occidente, generalmente, reside en el hecho de que en las sociedades occidentales contemporáneas el objeto deja de ser memoria de la herida, de la iniciación y se transforma en un instrumento de seducción, en una joya que potencia el erotismo.

En definitiva, como hemos podido observar en el transcurso de este capítulo, las marcas corporales contemporáneas en las sociedades occidentales son signos particulares e inherentes a cada persona, aunque las empleadas por otras culturas también acreditan historias personales, siempre están en función de la totalidad comunitaria. Si bien en el ámbito occidental estas modificaciones corporales pueden forjarse como símbolos grupales, la decisión de tatuar o perforar el cuerpo es una afirmación incuestionable de individualidad¹⁷¹.

¹⁷¹ Le Breton, David, (2002), op. cit., pp.158-159

4 CUERPO Y PIEL

**PROCESOS DE TRANSCULTURACIÓN
EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO**

“Tu cuerpo es un campo de batalla”¹

Bárbara Kruger

4. CUERPO Y PIEL: PROCESOS DE TRANSCULTURACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

4.1 Proceso de transculturación: concepto y características simbólicas

El desarrollo del concepto mismo de transculturación es fundamental en este capítulo para aplicarlo posteriormente al análisis de las obras de los/las diferentes artistas que utilizan las técnicas del tatuaje, la pintura corporal o el *piercing* en la ejecución de sus trabajos artísticos y de este modo, también poder interpretar ciertos cambios de simbolización en dicho proceso.

El neologismo “transculturación” fue acuñado por el escritor Fernando Ortiz (Cuba, 1881-1969), en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (el título proviene de la música folklórica cubana y la disputa musical, jugando con los significados cubanos de “contrapunto” y “contrapunteo”), escrito en 1940 y dedicado, exclusivamente, al análisis de los cambios económicos, sociales y culturales que se produjeron en Cuba en el siglo XV cuando los españoles introdujeron el azúcar en la sociedad cubana y trasladaron a Europa la producción y el consumo del tabaco. En el texto mencionado, Fernando Ortiz despliega la hipótesis de cómo en ese tránsito comercial y cultural se produjo un completo proceso de transculturación, el cual dio origen a la identidad y nacionalidad cubana.

¹ Título de la obra de la artista Bárbara Kruger, realizada en 1989.

Creemos importante destacar que con anterioridad a los años '40, cuando Fernando Ortiz propone el concepto de transculturación, todavía en los estudios de etnografía y antropología se recurría al término aculturación para describir los procesos de apropiación, modificación o absorción de una cultura por parte de otra diferente. En referencia a esta forma de sometimiento cultural, Bronislaw Malinowski en el prólogo del libro citado propuso la siguiente explicación: “Aparte de su ingrata fonética (suena como arrancara de un hipo combinado con un regüeldo), la voz *acculturation* contiene todo un conjunto de determinadas e inconvenientes implicaciones etimológicas. Es un vocablo etnocéntrico con una significación moral. El inmigrante tiene que ‘aculturarse’ (to acculturate); así han de hacer también los indígenas, paganos e infieles, bárbaros o salvajes, que gozan del ‘beneficio’ de estar sometidos a nuestra Gran Cultura Occidental. La voz *acculturation* implica, por la preposición *ad* que la inicia, el concepto de un *terminus ad quem*. El ‘inculto’ ha de recibir los beneficios de ‘nuestra cultura’; es ‘él’ quien ha de cambiar para convertirse en ‘uno de nosotros’. No hay que esforzarse para comprender que mediante el uso del vocablo *acculturation* introducimos implícitamente un conjunto de conceptos morales, normativos y valadores, los cuales vician desde su raíz la real comprensión del fenómeno. Sin embargo, lo esencial del proceso que se quiere significar no es una pasiva adaptación a un *standard* de cultura fijo y definido”².

En consecuencia, el término transculturación viene a definir más ajustadamente el proceso de transformación que experimenta una cultura determinada al tomar contacto con una cultura extranjera. Nuevamente, en la introducción del texto de Fernando Ortiz, Malinowski hizo el siguiente comentario sobre esta nueva designación: “Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso el vocablo

² Malinowski, Bronislaw, [Introducción en Ortiz, Fernando, [1940] (1978), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas: Edición María H. González de Salcedo y Biblioteca Ayacucho, p. 4

de latinas raíces *trans-culturación* proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización”³.

Como comentamos al inicio, Fernando Ortiz introdujo este nuevo concepto para expresar la verdadera transformación social y cultural vivida por Cuba y España, aunque los acontecimientos históricos, económicos y culturales acaecidos en ambas sociedades, también tuvieron una gran proyección al resto de Europa. La conquista de América produjo una increíble trasmigración de objetos, especies, costumbres, ritos; simultáneamente a esta apropiación material y simbólica, también estos sucesos originaron la explotación de las personas, ya que como bien examina Fernando Ortiz junto a la producción de azúcar en Cuba sobrevino el usufructo de los ingenios y la esclavitud.

Sin adentrarnos en el tema específico planteado por este escritor cubano, pues se aleja de los objetivos de nuestra investigación, solamente glosaremos que en el proceso de transculturación situado en el contexto cubano-español, la balanza positiva o negativa se inclinó hacia un país u otro según un único baremo: el económico. La incursión de la economía en este intercambio especialmente incumbe a nuestro intereses investigativos porque, como veremos más adelante, el sistema capitalista juega un papel relevante en el proceso de transculturación de los rituales estudiados en el contexto artístico contemporáneo; independientemente de que la propuesta creativa plantee o no una actitud crítica a este tipo de circunstancias.

Por otra parte, en cuanto a la inmigración, Fernando Ortiz hace la siguiente observación: “Y cada inmigrante como un desarraigo de su tierra nativa en doble trance de desajuste y de reajuste, de *desculturación* o *exculturación* y de *aculturación* o *inculturación*, y al fin de síntesis, de

³ *Ibidem*, p. 5

transculturación"⁴. Es decir, que el proceso de transculturación es un proceso de reforma y síntesis simbólica, donde algunos recursos y elementos culturales son modificados, en cierto sentido, sintetizados en un nuevo simbolismo. A este respecto, el autor mencionado expone: "Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*"⁵.

Las cuestiones políticas, sociales y económicas que giran en torno a la inmigración, como iremos observando van a ser temas recurrentes en las producciones artísticas contemporáneas. Igualmente, la metamorfosis simbólica asumida por el tabaco a partir de su comercialización en el continente europeo guarda similitud con el cambio significativo encarnado por otros productos culturales poseedores de una trascendencia ritual y religiosa. Si analizamos esta situación desde la perspectiva de Pierre Bourdieu⁶, podemos encontrar algunas semejanzas interpretativas, pues como observa este sociólogo, cuando ciertos acontecimientos de una sociedad específica atraviesan el campo cultural de otra organización social se crea una tensión y una lucha entre ambos espacios. Precisamente, después de este enfrentamiento la simbología de un gran número de fenómenos culturales de ambas sociedades se altera notoriamente.

Pensamos que el análisis efectuado por Fernando Ortiz sobre el proceso de transculturación del tabaco y el azúcar durante la época colonialista española en Cuba, también puede aplicarse a otras situaciones; por ejemplo, la nueva simbolización de prácticas como la pintura corporal, el tatuaje y el *piercing* cuando se instalan en Occidente. Además, las conclusiones

⁴ Ortiz, Fernando, [1940] (1978), op. cit., p.93

⁵ *Ibidem*, p.96

⁶ Bourdieu, Pierre, [1984] (2000), *Cuestiones de sociología*, Madrid: Ediciones Istmo, pp.112-113

particulares a las que arriba este autor podemos proyectarlas al contexto del arte contemporáneo, tema coyuntural de nuestra investigación.

Esta analogía en el proceso de transculturación se debe a dos puntos singulares: 1) Así como el tabaco formaba parte de la ritualidad y religiosidad de los grupos indígenas y de la sociedad afrocubana del siglo XV; las prácticas corporales señaladas, mayoritariamente aún poseen una gran fuerza ritual y religiosa en culturas no occidentales. Ritos que se han visto sensiblemente alterados en dicha transculturación, que en algunos casos se ha interpretado en términos de socialización. 2) Como bien destaca Fernando Ortiz, el proceso de transculturación del tabaco en la sociedad española estuvo estrechamente ligado al crecimiento económico generado a raíz de dicho acontecimiento. Según vayamos reflexionando en el transcurso de este capítulo veremos cómo el fenómeno de la moda y el poderío económico son esenciales en la transformación simbólica y asimilación social de determinadas prácticas corporales por parte de las sociedades occidentales contemporáneas.

Otra característica que deseamos subrayar sobre el proceso de transculturación revelado por este autor cubano es el hecho de que la mutación simbólica y el consumo del tabaco por parte de los conquistadores se llevó a cabo inicialmente en las clases inferiores: los esclavos. Este escritor se refiere a esta situación de la siguiente manera: “El tabaco primeramente fue temido por los invasores de América, o mirado con recelo. Esas prácticas misteriosas con yerbas y fuego, esos polvos que enloquecen, esas ahumadas que vivifican, esos vómitos que a la vez limpian al cuerpo y al alma, entonces son cosas que en los blancos de la cristiandad inspiran públicamente desconfianza, burla y rechazo, si bien en su secreta conducta el tabaco los atraiga y les haga pecar. El tabaco para ellos es *tabú*; es ‘cosa de salvajes’ y ‘cosa de los demonios’. Por eso se explica que cuando el uso del tabaco se fue extendiendo entre los nuevos pobladores de las Indias, lo hiciera primeramente no entre los de mayor rango social sino entre los ínfimos. Fueron los negros, antes que los blancos, quienes adoptaron el uso del tabaco que vieron en los indios”⁷. Lógicamente,

⁷ *Ibidem*, pp.211-212

esta cuestión fijó la superioridad de la raza blanca y determinó una aproximación etnocéntrica con respecto a este nuevo producto exótico.

Esta escala jerárquica ascendente en la apropiación del hábito de fumar, también podemos extenderla a la inserción social de la pintura corporal, el tatuaje y el *piercing* en el ámbito occidental. Recordemos que específicamente las dos últimas prácticas primeramente fueron absorbidas por grupos sociales marginales⁸ y luego, este tipo de marcas corporales fueron adoptadas por clases más aristocráticas e incluso por la realeza europea⁹.

En Europa, a finales del siglo XV y principios del XVI, conjuntamente al tabaco se conocieron nuevas bebidas exóticas: el café, procedente de Abisinia y Arabia, el té proveniente de China, y el chocolate originario de México. En reseña a estos nuevos elementos Fernando Ortiz relata: “Es también notable que los citados cuatro alcaloides, o demonios, aun cuando diversos de apariencias, se asemejaron bastante en sus trayectorias sociales. Por sus oriundecees todos eran ultramarinos y exóticos, llevados a los blancos por las ‘gentes de color’: los cobrizos, los negros, y los amarillos. Por su naturaleza, todos avivaron apetitos sensuales. Por sus comienzos, todos tuvieron cuna religiosa y anatema de sacerdotes”¹⁰. Ante esta invasión sensorial, el autor referido confirma lo inevitable: “Y todos al fin ganaron su mundial y rápida victoria, no sólo por sus favores a la sensualidad y sus promesas medicinales, sino por su temprana simbiosis con el capitalismo, que los hizo signos de elegancia, de rango y de dinero y fuentes de caudalosos medros y tributos”¹¹. Al contrario de la masificación del tabaco, que era un cultivo local en las tierras conquistadas y por ende, propiedad de la nueva colonia española; la importación de estas especies insumía un gran poder adquisitivo, de modo que únicamente los ricos comerciantes y las clases nobles podían disfrutar de tal exquisitez y lujo.

Como expusimos con anterioridad, el último y más importante eslabón del proceso de transculturación ejemplificado por Fernando Ortiz es el fin

⁸ Véase Capítulo 2: “Estigmas y exclusión social” y “Tribus urbanas e identidad corporal”

⁹ Véase Capítulo 3: “El tatuaje como proyecto corporal en Occidente: Época colonial”

¹⁰ Ortiz, Fernando, (1978), op. cit., p.231

¹¹ *Ibidem*, p.232

económico, como él manifiesta: “Lo que entre los indios fue socialmente una institución de índole mágico-religiosa, entre los blancos deviene una institución de carácter económico; fenómeno característico de una completa transculturación (...) El original sentido del tabaco fue trocado en un interés económico de posibilidades capitalistas y tributarias”¹².

Consideramos pertinente hacer una última observación acerca del concepto de transculturación, señalado por Raúl Bueno: “La *transculturación* no sería propiamente una categoría descriptiva de la realidad latinoamericana, ‘como la heterogeneidad o –parcialmente– el mestizaje, sino una parte destacada de las dinámicas de la heterogeneidad’. (...) Consistiría en el traslado de componentes culturales de una cultura a la otra. Puede ser de varios tipos: *de materialidad tangible*, si lo que se traslada son objetos, tecnología, usos y costumbres. Una *transculturación ‘filosófica’*, si lo que se transfiere son valores, concepciones, visiones y categorías. Y una *transculturación semiótica*, si lo que se transmite son signos, referentes y discursos”¹³.

Si bien es cierto que la transculturación, como bien definió Fernando Ortiz, afecta a dos culturas que viven una considerable transformación; en el ejemplo dado por este escritor, a pesar de las desigualdades, el hecho fue interpretado en términos positivos. En relación a los rituales investigados, en innumerables ocasiones, el cambio simbólico perjudicó el progreso cultural de cada sociedad e inclusive como ocurrió con el tatuaje este choque produjo la desaparición o la máxima reducción de las marcas corporales en un determinado grupo étnico. Por ejemplo, el pueblo *caduveo*, como resultado de la evangelización y aculturación, únicamente conservó el tatuaje alrededor de la boca o en la mayoría de las personas, la perpetuidad de las marcas fue reemplazada por la caducidad de las pinturas corporales, una costumbre bien vista y aceptada por los misioneros jesuitas. Indudablemente, estas situaciones reflejan un proceso de aculturación en lugar de una transculturación.

¹² *Ibidem*, p.246

¹³ *Ibidem.*, p. 10

Para las comunidades indígenas de América, debido a la convivencia con los europeos, como opina Branislava Susnik: “El tatuaje y las alteraciones por perforación perdieron su fundamento mágico, distintivo por status y etno-diferencial; las escarificaciones como una ‘sangría’ vigorizadora ya no eran funcionales frente a las cambiadas condiciones subsistenciales; los protectivos del cuerpo iban paulatinamente transvalorizándose en el simple ‘trajeamiento’; la pintura corporal antigua, de variada interpretación simbólica, era más receptiva para los cambios dentro del aspecto general estético”¹⁴. Sin embargo, a pesar de esta pérdida simbólica, las prácticas de modificación corporal continúan realizándose en el conjunto de los grupos étnicos contemporáneos; particularmente, con el objeto de impedir la total desaparición de las tradiciones culturales¹⁵.

Antes de adentrarnos en el siguiente bloque de este apartado, queremos recordar y puntualizar las cuatro subcategorías que Michael Atkinson propone como “proyecto corporal” personal:

1) “Camouflaging body projects are orchestrated by individuals as attempts to hide, cover, mask, or aesthetically enhance the biological body. Typical examples of this project would include, for example, applying make up to the face, adorning the body with clothes or costume, wearing deodorant or perfume, or using mouthwash”¹⁶. Según el sociólogo citado, este tipo de proyecto corporal sustenta la idea del cuerpo como un ente que puede ser subsanado de sus peculiaridades biológicas insípidas o repulsivas, como por ejemplo, los olores corporales. Estas modificaciones a las que se somete al cuerpo se aprenden, como analiza este autor, en procesos de socialización.

2) “Conceptually similar to the process of camouflaging the body, *extending* body projects are geared toward compensating for or overcoming limitations of the natural (i.e., biological) body. The underlying purpose of the

¹⁴ Susnik, Branislava, (1995), op. cit., p.5

¹⁵ Véase Capítulo 2: “Ritualidad y sociabilidad”

¹⁶ “Los proyectos corporales de camuflaje son orquestados por individuos que pretenden esconder, cubrir, enmascarar o disimular estéticamente el cuerpo biológico. Ejemplos típicos de este proyecto incluirían, por ejemplo, la aplicación de maquillaje en la cara, el adorno del cuerpo con ropa o disfraces, el uso de desodorante o perfume, o usando enjuagues bucales”, Atkinson, Michael, (2003), op. cit., p.25

alteration shifts away from corporeal aesthetics to functionality or experimentation (e.g., psycho-tropic drug usage)¹⁷.

3) “The third major type, the *adapting* body project, includes more permanent forms of body modification. In these instances of physical reconstitution, parts of the body are removed or repaired for a host of aesthetic (e.g., hair removal or weight loss) or medical (e.g., preventative mole removals, lumpectomies, or casts) reasons”¹⁸. Según las puntualizaciones de Michael Atkinson, esta forma de modificación corporal es guiada por el mantenimiento físico en conformidad con los estándares corporales socialmente estipulados o con el único fin de remover patologías que pueden afectar gravemente a la salud.

4) “*Redesigning* body projects are the most invasive, dramatic, and least common body projects. Including the tattooing process, redesign body projects are those that literally reconstruct the body in lasting ways (e.g., contours of the flesh, durability of organs, strength of joints and ligaments, shape or integrity of bone structures, and pigmentation of the skin). (...) Reaffirming (or sometimes flagrantly challenging) gender, sexuality, class, or ethnic codes, redesigning body projects are hyperexpressions of personal understandings about one's cultural location”¹⁹. Como podemos observar, este proyecto de rediseño corporal está íntimamente asociado a la construcción de la identidad personal,

¹⁷ Conceptualmente similar al proceso de camuflaje del cuerpo, los proyectos corporales de extensión están dirigidos para compensar o reducir limitaciones del cuerpo natural (biológico). El verdadero propósito de la alteración pasa de las estéticas corporales a la funcionalidad o la experimentación (ej. el uso de drogas psicotrópicas)”, *Ibidem*, p.25

¹⁸ El tercer mayor tipo, los proyectos corporales de adaptación incluyen más formas permanentes de modificación corporal. En esta instancia de reconstitución física, partes del cuerpo son removidas o reparadas por una cantidad de estéticas (por ejemplo, depilación o pérdida de peso) o razones médicas (por ejemplo, la extracción preventiva de lunares, extirpación de tumores en el pecho), *Ibidem*, p.26

¹⁹ “Los proyectos corporales de rediseño son los más invasivos, dramáticos y los menos comunes de los proyectos corporales. Incluido el proceso de tatuaje, los proyectos corporales de rediseño son aquellos que literalmente reconstruyen el cuerpo en formas perdurables (por ejemplo, contornos de la carne, durabilidad de los órganos, fuerza de las articulaciones o ligamentos, forma e integridad de la estructura ósea y pigmentación de la piel) (...) Reafirmando (o algunas veces flagrantemente cambiando) de género, sexualidad, clase o códigos étnicos, los proyectos corporales de rediseño son hiper-expresiones de personales interpretaciones acerca de la localización cultural de uno”, *Ibidem*, pp.26- 27

esencialmente en lo que respecta a la redefinición de los roles género socialmente asignados.

En definitiva, según Michael Atkinson²⁰, los proyectos individuales en la configuración corporal son, primordialmente, actos de intercambio humano.

En cierto modo, todo ritual de manipulación real y simbólica del cuerpo, entre los cuales incluimos al tatuaje, la pintura corporal y el *piercing*, incita una transformación en el marco de un proceso de intercambio influido por múltiples factores, a veces tan complejos como imprevisibles. Indudablemente, las formas de manipulación corporal²¹ son la base conceptual de muchas producciones artísticas.

En los siguientes apartados centraremos el análisis en diferentes obras artísticas, para advertir cuáles son las posibles conexiones entre la simbolización a través del arte y las prácticas rituales eje de nuestra investigación. Si advertimos la existencia de enlaces simbólicos, nuestro estudio pretende dilucidar bajo qué circunstancias se suscita el proceso de transculturación en el ámbito del arte contemporáneo. Queremos aclarar que esta contemporaneidad se encuentra en constante referencia con los discursos artísticos occidentales y la inclusión del los/as artistas en el mercado del arte, el cual se halla determinado por Occidente.

En las producciones artísticas de culturas no occidentales, generalmente, los aspectos simbólicos son consensuados y comprendidos por todos los integrantes de la comunidad. Mientras que las razones conceptuales y creativas de los trabajos artísticos contemporáneos en el contexto occidental, mayoritariamente, únicamente atañen a cada creador/a. En numerosas ocasiones se ha pensado, puntualmente cuando se alude a objetos producidos por grupos indígenas o aborígenes, que el trasfondo simbólico o el uso ritual de una pieza artística –o de cualquier evento cultural– amortigua el poder autónomo y la fuerza expresiva del discurso poético. Contrariamente a esta apreciación, resulta paradójico que “la piel como superficie simbólica” en el arte

²⁰ *Ibidem*, p. 27

²¹ Véase Capítulo 2: “Rituales de modificación corporal en culturas no occidentales” y “Manipulaciones corporales en Occidente”

contemporáneo occidental recupera su poder como espacio de inscripción ritual e instrumento de comunicación y cohesión social, incluso como denuncia política; estrategias que por momentos parecían haberse perdido del campo artístico occidental.

4.2 El cuerpo en el arte...la mirada desplazada

En esta etapa de la investigación consideramos conveniente una primera reflexión general en torno al cuerpo y el arte; un acercamiento imprescindible antes del desarrollo específico de los/as artistas que emplean, desde una mirada estética occidental, el tatuaje y la pintura corporal como un componente primordial en la ejecución de algunas de sus obras. Con este análisis inicial intentamos discernir cuáles son las estrategias y los mecanismos propuestos desde el cuerpo y el arte en su evolución histórica hacia las producciones contemporáneas occidentales. Este conocimiento es necesario para una mejor interpretación del proceso de transculturación derivado de la transformación simbólica de las prácticas rituales antes mencionadas por creadores/as y, por consiguiente, la inclusión de las mismas en los circuitos artísticos actuales tanto nacionales como internacionales.

Por lo tanto, este apartado debemos pensarlo como prólogo de los subsiguientes. Si bien podríamos hacer un recorrido dirigiendo la atención en la manera que el cuerpo irrumpe, gradualmente, en el campo artístico occidental o en los/as artistas que produjeron un desvío no expresamente en la representación del cuerpo, sino en su elección como soporte de diversas *performances* y acciones; en esta primera reflexión situaremos el análisis en un espacio donde simultáneamente examinaremos cómo emerge el cuerpo en el arte y porqué es desplazado de su lugar ontológico hacia territorios seguramente incomprensibles por él mismo.

Este primer acercamiento está estructurado bajo el propio concepto de mirada. En el ámbito artístico el cuerpo es desplazado hacia espacios infinitos,

donde la mirada se desplaza y se desvía, hasta que finalmente se detiene. Régis Debray dice: “Ver es retirarse de lo visto, retroceder, abstraerse”²².

A partir de este desplazamiento el cuerpo en el arte propone una mirada desplazada de sí misma, en retirada, que toma distancia de todo lo percibido para afrontar otras perspectivas y poder conocer el mundo a través de los discursos simbólicos del cuerpo. Es menester que esta nueva mirada deje de ser, por un instante, el espejo que devuelve una imagen parcial y subjetiva de la realidad y así poder establecer otras visiones.

El artista Giuseppe Penone al referirse a su obra *Rovesciare I propri occhi* (Invertir los propios ojos, 1970) proporciona la siguiente explicación: “Mirrored lenses, when placed over my eyes, indicate the point that separates me from that which surrounds me. They are like a skin, a border element, the interruption of a channel of information (...) By blocking my vision I eliminate data necessary for my subsequent behaviour”²³. De esta manera, sus ojos cegados y espejados devolvían la propia mirada del espectador, consciente de que los medios de comunicación ofrecen una realidad sesgada y condicionada que influye decisivamente en la percepción y el pensamiento individual. Debido a su interés personal por el movimiento, el tiempo y los límites el artista trabajó el concepto de secuencia cinematográfica; con las lentillas puestas –que le provocaban una ceguera momentánea– caminaba hacia el espectador, la superficie del ojo se convertía así en una pantalla que reflejaba el entorno como si fuera una película. Como explica Catherine Grenier: “Para el artista, la experiencia íntima de la ceguera corresponde, como indica el título *Invertir los propios ojos*, a una retroproyección de la mirada hacia el interior del cuerpo. De este modo, el ojo se concibe al mismo tiempo como una superficie de recepción y como el emisor de una proyección de uno mismo hacia el

²² Debray, Régis, (1994), *Vida y muerte de la imagen, (historia de la mirada de Occidente)*, Barcelona: España, Ediciones Paidós Ibérica, p.235

²³ “Las lentes espejadas, cuando se sitúan sobre mis ojos, indican qué me separa a mí de lo que me rodea. Son como piel, un elemento de frontera, la interrupción de un canal de información (...) Bloqueando mi visión elimino los datos necesarios para mi posterior comportamiento”, Penone, Giuseppe, [en Warr, Tracey (ed.); Jones, Amelia (rev.), (2000), *The artist's body*, London: Phaidon Press Limited, p.86].

mundo”²⁴. Bajo la perspectiva de las subcategorías planteadas por Michael Atkinson, este proyecto corporal se enmarcaría como “extensión” del cuerpo.



Giuseppe Penone (Rovesciare I propri occhi, 1970)

Fuente: *Giuseppe Penone*, Caixa Forum (2004-2005)

La mirada panorámica y al mismo tiempo introspectiva, en cierta medida reafirmaba una situación social que aún continúa vigente, estas circunstancias podemos enlazarlas con la opinión de Régis Debray: “Nuestro ojo ignora cada vez más la carne del mundo (...) En una cultura de miradas sin sujetos y de objetos visuales, el Otro se convierte en una especie en vías de desaparición, y la imagen en imagen en sí misma. Narcisismo tecnológico”²⁵.

En este sentido, el arte funciona en numerosas ocasiones como un medio de manipulación, como una forma de concienciación en cuanto que el cuerpo es una construcción cultural, social y política, un objeto de culto que está continuamente expuesto a la mirada del Otro. En cierto modo, la visión corporal occidental aún hoy mantiene las mismas premisas simbólicas establecidas por Lacan: “El cuerpo adquiere peso por vía de la mirada”²⁶.

²⁴ Catherine Greiner, “Giuseppe Penone”, 3. “Proyecciones” [en catálogo exposición, *Giuseppe Penone*, Caixa Forum, Fundación La Caixa, Barcelona, 1 de octubre de 2004 al 16 enero de 2005, p.43]

²⁵ Debray, Régis, (1994), op.cit.,p.254

²⁶ Lacan, Jacques, (1975), conferencia en Ginebra [citado por Pinasco, Zulema, “Lo que la mirada incorpora”, en VV.AA., (1993), *El cuerpo, el psicoanálisis frente al orden biológico* (Coloquio Internacional, fundación del campo lacaniano), Buenos Aires: Ediciones Kliné, p.41]

Precisamente, el cuerpo como instrumento de las manifestaciones artísticas desplaza la mirada, para exhibir constantemente la fragilidad del cuerpo y en consecuencia, la vulnerabilidad del sujeto.

Anna María Guasch²⁷ señala que en la consolidación del *body art* – concretizada en la década de los años 70– tuvieron un papel clave la edición de dos revistas: *Avalanche*, creada por Willoughby Sharp en Nueva York y *Artitudes* editada por el crítico de arte francés François Pluchart. Éste último, desde 1971 apoyó las distintas manifestaciones del arte corporal realizando dos exposiciones: 1) *Art corporel* (París, 1975), donde expusieron, entre otros artistas, Vito Acconci, Chris Burden, Marcel Ducamp, Gilbert & George, Michel Journiac, Bruce Nauman, Hermann Nitsch, Dennis Oppenheim y Gina Pane. Con motivo de esta exposición, el crítico mencionado publica el primer manifiesto de arte corporal que versa lo siguiente: “El cuerpo es el dato fundamental. El placer, el sufrimiento, la muerte, la enfermedad, (...) el arte corporal no es en ningún caso una nueva receta artística destinada a inscribirse tranquilamente en una historia del arte que ha fracasado. El arte corporal es exclusivo, arrogante, intransigente. No mantiene ninguna relación con ninguna forma supuestamente artística si no es de entrada declarada sociológica o crítica. El arte corporal derriba, rechaza y niega la totalidad de antiguos valores escépticos y morales inherentes a la práctica artística, ya que, aquí la fuerza del discurso debe reemplazar cualquier otro presupuesto del arte”²⁸. 2) *L’Art corporel* (Bruselas, 1977), con motivo de esta segunda exposición, François Pluchart editó el segundo manifiesto, el mismo establecía los momentos más significativos desde los orígenes hasta la consolidación del arte corporal en los circuitos artísticos.

En este manifiesto, la clasificación contemplaba cuatro períodos: a) 1870–1960: los/as artistas comenzaron a trabajar a partir de otros conceptos de belleza (Conde de Lautréamont, A. Artaud, G. Bataille, Malevich, Duchamp). b) 1965: se produjo la incorporación del cuerpo como instrumento de las

²⁷ Guasch, Anna María, (1997), *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*, Barcelona: Ediciones del Serbal, p. 197

²⁸ Pluchart, Francois, *L’art corporel*, (1983), París: Limage 2 [en Guasch, Anna María, (1997), *Ibidem*, p.198]

acciones artísticas (A. Kaprow, G. Brecht, Y. Klein, P. Manzoni, los accionistas vieneses). c) 1970: este año marca la concreción de las experiencias corporales en el mundo del arte (D. Oppenheim, V. Acconci, C. Burden, M. Journiac, Gina Pane). d) 1975: momento de inflexión donde la expresión artística a través del cuerpo rechazaba el exhibicionismo, el masoquismo, la pornografía, con la finalidad de proponer un nuevo lenguaje²⁹.

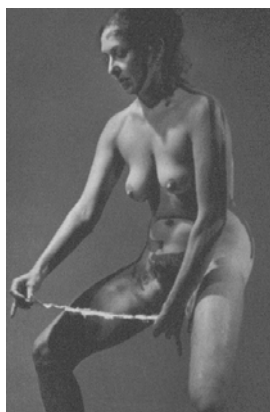
Las subdivisiones sucesivas desde los años 60 hasta mediados de los años 70 incluían acciones donde el cuerpo era objeto de agresiones físicas y/o psíquicas. Con posterioridad a 1975, el arte corporal concentró la atención en propuestas menos violentas y más conceptuales.

En 1981, François Pluchart organizó la primera exposición institucional de arte corporal (Nevers, Francia) y publicó el tercer manifiesto, del cual extraemos el siguiente párrafo: "El arte corporal funciona en el interior de la pareja sexo/ lenguaje. Enuncia que la sexualidad, que procede de la totalidad del cuerpo, es culturalizada y que su represión engendra frustración, agresividad, mutilación, tortura, guerra (...)"³⁰. Esta nueva posición sobre la sexualidad produjo un importante cambio, concretamente debido al trabajo corporal de las mujeres artistas, quienes a mediados de los años 70 exteriorizaron a través de su propio cuerpo la personal disconformidad con el sistema masculino dominante, tanto en el arte en particular como en la sociedad en general.

Los cuerpos femeninos se transformaron en enunciado social y político; principalmente, el de la artista Carolee Schneemann, quien en su acción *Interior Scroll* (Manuscrito interior) presentada por primera vez en 1975 (festival *Women here and now*, Nueva York, 1975 / *Telluride Film Festival*, Colorado, 1977). En aquella intervención extrajo un mensaje desde el interior de su vagina como pronunciamiento de la propia sexualidad. Esta propuesta era la culminación de una serie de búsquedas de la artista acerca de la región vulvar y su simbología en culturas antiguas; el texto que leyó durante la *performance* provenía de su película *Kitch's Last Meal*. Según declaraciones de la artista, la

²⁹ *Ibidem*, pp.199-200

³⁰ *Ibidem*, p.201



Carolee Schneemann
(Interior Scroll, 1975)

Fuente: VV.AA., (1996),
L'art au corps (Mac)

vagina es concebida por ella de innumerables maneras: como un elemento físico y conceptual, como forma escultórica, como referente arquitectónico y por sobre todas las concepciones, la vagina simboliza la fuente del conocimiento sagrado, del éxtasis y del pasaje de los años³¹. Con respecto a esta obra en particular, Linda Kauffman comenta: “Es una inversión interesante, Schneeman localiza el pensamiento dentro del *cuerpo* en vez de hacer equivalente el pensamiento con la *mente*, lo que ‘sale’ consiste en significantes que pueden ser categorizados y etiquetados”³².

Nuevamente, estamos en presencia de otro desplazamiento, en este caso, la mirada de los otros/as fue testigo de un acontecimiento trascendental, que en aquella oportunidad tuvo una gran repercusión. Este efecto social gestado en 1975 revalida la idea de que los discursos artísticos en torno al cuerpo siempre están condicionados por las estrategias sociales y políticas de un período específico. En este sentido, una nueva presentación de esta misma obra en la década de los años 90 es concluyente. Como señala Lourdes Méndez: “Casi veinte años después, en 1992, Carolee se dirigía a la asistencia, totalmente vestida, preguntándoles si las cuatro imágenes de gran tamaño que le servían de telón de fondo y que eran fotografías de ella desnuda durante su *performance* de 1975 constituían una iconografía feminista erótica”³³. Justamente, la antropóloga citada hace alusión a esta exhibición para comentar las diferencias de percepción e interpretación que pueden surgir en algunas acciones en función de la época y del público, cuyas opiniones suelen diferir dependiendo si éste es mayoritariamente integrado por hombres o mujeres³⁴.

³¹ Schneemann, Carolee [en Murphy, Jay, “Assimilating the unassimilable: Carolee Schneemann in relation to Antonin Artaud”, *Parkett*, Nueva York: Parkett, 1997, N°50/51, pp.227]

³² Kauffman, Linda, [1998] (2000), *Malas y perverso., Fantasías en la cultura y el arte contemporáneo*, Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia [Serie Frónesis], p. 79

³³ Méndez, Lourdes, (2004), op. cit., p.143

³⁴ *Ibidem*, p.142

Otra posición crítica en cuanto a la consideración del cuerpo femenino como objeto sexual es la planteada por Annie Sprinkle, en su *Post Porn modernist show* (Espectáculo post porno-modernista, 1992). En esta actuación, la artista norteamericana situó a los/as espectadores/as como *voyeurs*, porque la mirada pública de cada asistente penetraba su vagina transformando la intimidad y el espacio privado en un espectáculo, un ritual al cual ella se entregó incondicionalmente. De este modo, la *performance* pretendía poner a debate las cuestiones sociales y morales asociadas a la prostitución (ejercida por la propia artista durante un largo período de tiempo) desplazando la mirada hacia un tema tabú. Simultáneamente, el acto *voyeurista* desmitificaba el sexo femenino³⁵ y revelaba la propia prostitución de la sociedad por aquellos años. Sin embargo, la propuesta artística de Annie Sprinkle, que fue percibida por algunos críticos como una acción pornográfica, adquiere plena contemporaneidad pues desvela los mecanismos hipócritas de las sociedades occidentales contemporáneas.



Annie Sprinkle (Post porn modernist show, 1992)

Fuente: Warr, Tracey (ed.); Jones, Amelia (rev.), (2000)

Una apuesta más intimista, pero incidiendo en su discurso artístico con la misma fuerza crítica sobre la identidad sexual y de género, la artista francesa Annette Messager presentó su serie fotográfica *Truqueuse* (Falsificación, 1975). Dos de las imágenes exhiben el cuerpo desnudo de la propia artista con diferentes dibujos sobre su piel; en una fotografía observamos el dibujo de un

³⁵ Véase Capítulo 2: "La sangre: La piel marcada de las mujeres como imagen del dolor"



Annette Messager
(*Truqueuse*, 1975)

Fuente: *Fèmininmasculin. Le sexe de l' art*, Centre Georges Pompidou (1996)

cuerpo femenino superpuesto al suyo y en otra, también podemos apreciar el boceto de los genitales masculinos. Con esta secuencia, la artista quería expresar una serie de cuestionamientos en relación a la sexualidad femenina y el análisis freudiano de la castración.

Otro tipo de reflexión surge del trabajo artístico de Bárbara Kruger, quien en 1989 exhibió un montaje fotográfico con un mensaje político muy potente: *Your body is a battleground* (tu cuerpo es un campo de batalla). Como explica Uta Grosenick³⁶, la oposición de la artista a las manifestaciones en contra del aborto de aquella época manifiesta su gran activismo, el cual emerge en este tipo de eslóganes y en la crítica personal sobre la representación del cuerpo femenino. Con esta frase en particular, Bárbara Kruger expresa que a pesar de la extrema vulnerabilidad corporal, de la exposición constante del cuerpo a agresiones tanto físicas como psíquicas; el cuerpo de cada mujer es un lugar



Bárbara Kruger (Sin título, 1989)

Fuente: Ewing, William A., (1996)

³⁶ Grosenick, Uta (ed.), (2005), *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Köln: TASCHEN, p.184

único y propio desde donde accionar y defender las decisiones personales y la propia identidad.

En consecuencia, el relieve corporal exhibe un “Yo físico” que debemos preservar; una proposición desplegada en la exposición *The Physical Self* (Rotterdam, 1991) del artista Peter Greenaway, donde este creador inglés presentó varias cajas de cristal con personas desnudas en cada una de ellas. Sobre su producción artística, Linda Kauffman efectúa el siguiente comentario: “En tanto que curador y cineasta, las obsesiones de Greenaway se refieren a la clasificación, a las taxonomías, a los tabúes. Enfoca *lo humano* como un *artefacto*, como un *resto* de una edad orgánica que ya parece antigua y muy lejana. Combina la mente obsesiva-compulsiva de un taxonomista con la depravación de un fetichista (...)”³⁷. El cuerpo humano terminaría por convertirse en objeto histórico, en un elemento de colección más de los tantos exhibidos en las vitrinas de los museos.

Esta consideración avala el pensamiento de que las características biológicas del cuerpo ya no parecen imprescindibles, pues la era posthumana lleva varios años instalándose en las sociedades contemporáneas occidentales y creemos que no tiene ninguna intención de detenerse. Desde esta perspectiva, el cuerpo puede ser producido, manipulado e incluso, simbólicamente borrado. Este proceso de desvanecimiento o anulación corporal puede expresarse de varias formas, como afirma David Le Breton: “El estado ideal lo alcanza en las sociedades occidentales en las que ocupa el lugar del silencio, de la discreción, del borramiento, incluso del escamoteo ritualizado”³⁸. Entonces, ¿Qué ocurrirá con el cuerpo? o mejor deberíamos preguntarnos: ¿Qué ocurrirá con lo humano?

Como hemos afirmado en otras instancias de esta investigación, el rostro es la sede de la identidad corporal, la región donde se concentran la mayor cantidad de orificios y desde donde visualizamos y absorbemos a conciencia mayor información del mundo exterior. Los artistas Aziz + Cucher

³⁷ Kauffman, Linda, [1998] (2000), op. cit., p. 61

³⁸ Le Breton, David, [fr.1990] (1995), *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión [Colección Cultura y Sociedad, Carlos Altamirano (dir.)], p. 122

crearon digitalmente a “María”, “Chris”, “Lynn” y “Kent” (1994-95) anulando los orificios corporales e impidiendo cualquier tipo de conexión externa; esta propuesta artística pone en evidencia una de las mayores aversiones innatas del ser humano, uno de los mayores miedos: perder la vista.



Aziz + Cucher
(Lynn / María / Kent, 1994-95)

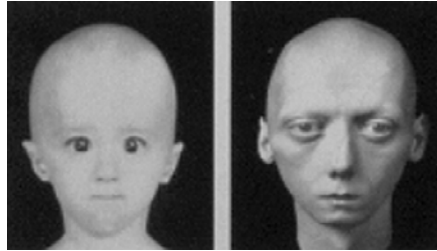
Fuente: Gómez Isla, José, *Lápiz* nº 169-170

Estas imágenes digitales indefectiblemente se asocian al concepto de lo siniestro, asociación que también se corresponde con una imagen extraña y exótica del cuerpo³⁹. Acerca de lo siniestro Freud dice: “Lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por lo fantástico aparece ante nosotros como real, cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado y así sucesivamente”⁴⁰. De esta manera, los rostros obturados que exhiben Aziz + Cucher ofrecen, al igual que los trabajos artísticos de Nancy Burson (*Sin título*, 1989) y Keith Cottingham, una mirada crítica sobre los alcances de la clonación y la manipulación genética desvelando los peligros que conllevan y al mismo tiempo, los/as artistas denuncian cómo la ficción puede transformarse en realidad y de qué manera los rostros de personas conocidas pueden convertirse en extrañas, siniestras e inquietantes. Este tipo de proyecto corporal se estructura bajo la concepción de Michael Atkinson

³⁹ Véase Capítulo 1: “Otriedad corporal: cuerpo, sexo y exotismo”

⁴⁰ Freud, Sigmund, “Lo siniestro” (fragmentos), 1919, [trad. Luis López Ballesteros y de Torres, tomo 7 de las Obras Completas, (1997), Madrid: Biblioteca Nueva], *Revista de Occidente*, Madrid: Fundación Ortega y Gasset, N°201, Febrero de 1998, p. 105

como “rediseño”, para ello ambos artistas utilizan programas de ordenador *morphing*. Según explica Paul Ardenne “La utilización artística del *morphing* aporta, en sus inicios, un marco idóneo para la realización de juegos plásticos: se retuerce la imagen del cuerpo, se violenta, se ‘horribiliza’ a propósito (...)”⁴¹.



Nancy Burson (Sin título, 1989)

Fuente: Gómez Isla, José, *Lápiz* nº 169-170

François Pluchart en el tercer manifiesto (1981) ya declaraba lo siguiente: “El discurso del arte corporal es un discurso monolítico, polisémico, que ataca simultáneamente todos los frentes, que interroga los rituales y los mecanismos sociales (...)”⁴². Bajo nuestra percepción, el cuerpo en el arte podría significar *lo otro en sí mismo*, un yo físico desplazado, un espacio de confluencias, o todo lo contrario; en definitiva, un soporte simbólico esencial.

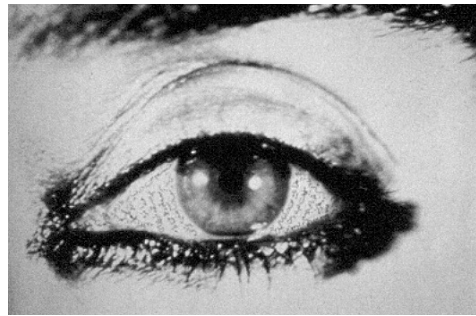
Régis Debray puntualiza que la mirada tiene edades y nada más cierto, pues la mirada es memoria y testimonio. Desde el arte se cuestionan, en cierta medida, la mayoría de los preceptos sociales y morales, la idea de identidad, de sexualidad, de enfermedad o de muerte. De algún modo, a partir de las producciones artísticas, las estrategias de dominación del cuerpo en la sociedad son sacadas a la luz y desenmascaradas. El arte propone una mirada periférica, que rodea los discursos políticamente correctos y destruye alegóricamente las estructuras e imágenes del cuerpo socialmente estandarizadas.

⁴¹ Ardenne, Paul, “El arte bajo el prisma del poshumano”, en Cruz Sánchez, Pedro A.; Hernández-Navarro Miguel Á. (eds.), (2004), *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Murcia: Cendeac, [Ad Hoc. Serie seminarios 4. Cruz Sánchez Pedro A. y Hernández Navarro Miguel A. (dir.)]

⁴² Pluchart, François, (1983) [en Guasch, Anna María, (1997), op. cit., p.201]

Por otro lado, en el espacio de la contemporaneidad existen prácticas realizadas por culturas no occidentales, donde el cuerpo es un componente esencial del discurso simbólico, como hemos analizado en otros apartados. Estas otras producciones, lógicamente, no se enmarcan bajo conceptos artísticos y estéticos occidentales. Estos otros rituales se enlazan, unen y confluyen como ritos artísticos en el arte contemporáneo occidental; donde el cuerpo se erige como superficie y la piel se convierte en protagonista. Este proceso de transculturación se produce desde múltiples situaciones; en consecuencia, las diferentes visiones suponen un complejo entramado de relaciones simbólicas, donde las producciones artísticas actuales se entrecruzan.

El uso de la piel como soporte del arte implica el resurgimiento de un considerable grado de ritualidad, como afirma Simón Marchán Fiz: “Es un hecho sociológico que una sociedad, que se siente insegura, descompuesta, cruzada de contradicciones como la actual, exige el ritual (...) el ritual se apoya en un ‘sentirse amenazado’”⁴³.



Shirin Neshat
(Faceless, detalle, 1994)

Fuente: [s.l.]

Finalmente, la mirada regresa al punto originario, a verse reflejada en los/as otros/as, a sentirse inscrita en la piel de otros cuerpos, a interpretar el ritual. La mirada se transforma nuevamente en espejo y en un tránsito circular refleja los signos que simultáneamente observa; como los ojos de la artista Shirin Neshat, en la obra *Faceless* (Sin rostro, 1994), en ellos la escritura delimita el espacio y traslada la mirada a un lugar de extrañamiento. La piel escrita, pintada, tatuada o marcada expulsa definitivamente al cuerpo de sitio biológico y lo expone como proyecto corporal en el arte.

⁴³ Marchán Fiz, Simón, (1986), *Del arte objetual al arte de Concepto (1960/1974)*, Madrid: Ediciones Akal, p.208

4.2.1 El cuerpo toma nuevos posicionamientos: performance y acciones como discurso artístico

El carácter de *performance* social que en diversas ocasiones se le ha otorgado al rito produjo su vínculo en incontables circunstancias con el hacer artístico. Con respecto a esta vinculación Ticio Escobar señala lo siguiente: “Como el arte, el rito descubre desde el disfraz y el artificio. Como el arte, disloca los fenómenos y desarregla el tiempo para que puedan ser vistos desde un ángulo distinto; altera los papeles para que los actores replanteen sus relaciones; transgrede la lógica de lo real, interrumpe la tediosa rutina de la producción y rompe el circuito de lo establecido para renovar los significados sociales y encarar la verdad extraña del otro lado y del enigma”⁴⁴. Este autor cuando se refiere al rito lo hace en términos de arte social y total; conceptos que de alguna manera conciben también algunos de los/as artistas más representativos/as, que analizaremos a continuación y cuyas obras se enmarcan en planteamientos artísticos que hemos denominado “nuevos ritos”.

Nuestro objetivo en este apartado de la investigación es realizar una reflexión de las vanguardias históricas y neo-vanguardias europeas en cuanto al uso del cuerpo en las *performances* y acciones artísticas. No es nuestra finalidad profundizar sobre estos períodos, pero consideramos sumamente importante esta primera aparición del cuerpo en el contexto artístico; concretamente comentaremos las acciones dadaístas y desarrollaremos el concepto de *performance*. Este análisis es ineludible debido a ciertos enlaces entre el tipo de tratamiento corporal en las producciones artísticas de esta época y las obras actuales, que recurren a la piel como superficie simbólica. Además, este estudio previo sobre la incursión del cuerpo en el arte es elemental para arribar a una mejor disquisición de los procesos de transculturación de las prácticas rituales de pintura corporal, tatuaje y piercing en el arte contemporáneo.

⁴⁴ Escobar, Ticio, (1993), op. cit., pp.194-195

Jacques Derridá dice: “(...) estar en representación, para un enviado, es también en francés mostrarse, representar de parte de, hacerse visible para (...)”⁴⁵; es decir, un aparecer del sujeto en otro espacio, dándose en representación y en el caso específico del ritual, el cuerpo se exhibe en representación de los símbolos que invoca. En el ámbito artístico, el cuerpo se hace presente y adquiere nuevos posicionamientos; según el análisis que desarrolla Arthur Danto⁴⁶ podríamos decir que el cuerpo es el “lugar común” que experimenta una transfiguración simbólica. El/la artista toma el cuerpo propio o ajeno y, sin simulacros, a partir de esta apropiación, la superficie corporal es intervenida, pintada, tatuada, marcada o mutilada obteniendo otras significaciones.

En la época vanguardista rusa, Mijail Larionov y Iliá Zdanevich se pasearon por las calles con el cuerpo pintado; como comenta Francisco San Martín, “En 1913, Larionov se pasea por Moscú con el rostro cubierto de jeroglíficos, exigiendo su condición de salvaje y también –no sólo desde el punto de vista del ornamento– de delincuente, de activista frente a la atonía bien pensante de la sociedad moscovita. Los que se cruzaban con él por la calle no podían imaginar que su gesto era una forma de arte; quizás pensarán que era producto –como creía Loos– de una ‘delincuencia latente o una aristocracia degenerada’”⁴⁷.

Particularmente, cuando irrumpen en Zurich, las acciones dadaístas tenían por objeto provocar e incluso hacer reír a un público que se encontraba anestesiado por los horrores de la primera guerra mundial; estas intervenciones rozaban el límite de lo sarcástico y ridículo; este toque de humor en las acciones revela la realidad social de la época. Hugo Ball y Emmy Hennings, fueron los fundadores del café/cabaret *Voltaire* –símbolo *dadaísta*–, él explica los motivos que originaron las acciones *dadá*: “No se puede decir con exactitud que el arte de los últimos 20 años haya sido alegre ni los poetas modernos

⁴⁵ Derridá, Jacques, (1989) *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*, Barcelona: Ediciones Paidós, p.79

⁴⁶ Consúltese Danto, Arthur C., [1981] (2002), *La transfiguración del lugar común, una filosofía del arte*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica

⁴⁷ San Martín, Francisco Javier, “Libertad vigilada. Creación artística e identidad delictiva en el arte del siglo XX”, *Exit*, Madrid: Olivares y Asociados, 2001, Nº 1, p.16-18

sean muy entretenidos y populares”⁴⁸. A este veredicto Roselee Goldberg responde: “La lectura y la performance en vivo son las claves para redescubrir el placer en el arte”⁴⁹. Una de las ideas de *performance* que propondrían los/as artistas *dadá* –que luego retomaron las neo-vanguardias, específicamente las producciones artísticas del *body-art*– está asociada al concepto ritual como rutina de actividades cotidianas. Estas repeticiones rutinarias, algunas de poca complejidad y otras rozando el absurdo, sobre todo éstas últimas, para los/as dadaístas se convirtieron en medios de expresión.

Como reseña de esta característica ritual y a la vez rutinaria de las acciones dadaístas nos interesaría comentar el análisis que en 1973 desarrolla Richard Schechner⁵⁰ relativo a la *performance* y las ciencias sociales. En este estudio, el autor citado propuso diversas áreas donde ambas disciplinas coincidirían, a saber: a) las acciones de la vida diaria, b) las estructuras de los deportes, c) las obras teatrales, d) los rituales y las ceremonias sociales, e) los diversos modos de comunicación distintos a la palabra escrita, f) las conexiones que hubiere entre el comportamiento humano y animal. Según las explicaciones vertidas por este investigador, todos estos campos constituirían teorías unificadas sobre la *performance*, en definitiva, teorías sobre los comportamientos, posibles re combinaciones de conductas restablecidas, cuyos significados necesitan ser decodificados nuevamente. Estos posibles aspectos de la *performance* Richard Schechner los denomina “nudos”, los cuales pueden conectarse entre ellos como un abanico o una red⁵¹.

La conexión en forma de red es aquella que permite un sistema más dinámico y experimental donde varios campos se cruzan y revalorizan mutuamente. Es en este punto donde la *performance* se transforma en un campo continuo y fluido, un espacio donde el cuerpo, la música, la danza, el teatro y todo tipo de rituales tienen lugar.

⁴⁸ Goldberg, Roselee, (1996), *Performance art*, Barcelona: Ediciones Destino, p.58

⁴⁹ *Ibidem*, p.58

⁵⁰ Schechner, Richard, (2002), *Performance Studies, An introduction*, London: Routledge, Taylor & Francis group, p. 11

⁵¹ *Ibidem*, p. 11

Retomando la reflexión sobre las acciones dadaístas, lógicamente la red de eventos acaecidos con anterioridad a los años 20 confluyeron en el arte performático *dadá*, que tenía el deseo y la imperiosa necesidad de cambiar las actitudes sociales hipócritas e incluso el firme propósito de fundar una sociedad *Voltaire*⁵². Este proyecto no llegó a concretarse, pero la audacia *dadá* ya había comenzado y el 14 de julio de 1916, con motivo de la primera autoproclamada *fiesta dadá*, Tristán Tzara manifiesta: “Exigimos el derecho a orinar en diferentes colores”⁵³. Así el movimiento *dadá* se rebelaba contra todos los estamentos impuestos por la sociedad suiza de aquella época, intenciones que fueron expresadas a través del cuerpo.

Simultáneamente, la danza emergió como otro referente significativo, convirtiéndose en el arte corporal por excelencia, pues en esta disciplina el cuerpo es el protagonista exclusivo. En relación a este recurso expresivo Hugo Ball dijo al respecto: “Está muy próximo al tatuaje y a todos los esfuerzos representativos primitivos que aspiran a la personificación; ésta a menudo se convierte en ellos”⁵⁴. Para los/as dadaístas, el cuerpo era un material primario e individual que servía para construir la propia identidad; el arte corporal expresaba una actitud reaccionaria –de carácter positivo– ante la destrucción de la guerra, una situación devastadora que obligaba a reconstruir la identidad social y nacional.

El arte de la *performance* se fue extendiendo al resto de Europa, en la década de los años 20 afloró en Alemania de la mano de Oskar Schlemmer, un gran artista que desarrolló este tipo de práctica artística en la escuela *Bauhaus*. Tanto en el país germano como en Francia las acciones contaron con el aporte del teatro y la música. No en vano Las *performances* en aquella época fueron percibidas como “fiestas”, pues emergieron como manifestación de una expresión contenida, en parte, como conmemoración de las fiestas dionisiacas de la Antigua Grecia. Esta mirada hacia las ceremonias griegas responde al

⁵² Goldberg, Roselee, (1996), op. cit., p.62

⁵³ *Ibidem*, p.64

⁵⁴ *Ibidem*, p.65

análisis de Oskar Schlemmer⁵⁵ sobre la *performance*, en el mismo planteaba la oposición entre teoría y práctica estableciendo una analogía con la antigüedad clásica y las diferencias simbólicas entre Apolo (dios del intelecto) y Dionisio (dios de los festejos desenfrenados).

La evolución de la *performance* continuó su curso hasta la década de los años 60, cuando el arte del cuerpo –*body art*– se transformó en una de las manifestaciones artísticas claves. Como comenta Josette Féral: “El *performer* trabaja con su cuerpo como el pintor con la tela. Lo petrifica como materia prima sobre la cual experimenta. Lo inscribe en el espacio, lo saca de él; lo funde en él y lo disuelve; lo explora, lo manipula, lo pinta, lo cambia de lugar, lo corta, lo aísla, lo mutila, lo encierra, lo empuja hasta los límites de la resistencia, del sufrimiento, del asco”⁵⁶.

Lejos de aquellas *performances dadá*, aunque nuevamente después de otro período de posguerra, los nuevos discursos de las acciones artísticas reaparecieron con una intención similar de provocar a un público respetuoso (como fue llamado por Tristán Tzara) y resurgieron especialmente en EEUU en las propuestas de los exiliados de la guerra, quienes tenían la necesidad de exteriorizar actitudes y comportamientos corporales reprimidos por el poder dominante.

Desde este momento el *body art* se convirtió en una experiencia más allá de la provocación. Esta nueva forma estuvo influida por la presencia de la muerte, aún latente en todos los países implicados en la segunda guerra mundial y que hizo tomar conciencia de la vulnerabilidad del cuerpo. Ante esta situación los/as artistas proyectaron al cuerpo hacia los espacios artísticos, de modo que el *body-art* surgió como una nueva modalidad artística. Paradójicamente, a pesar de tener su base simbólica en la mortalidad el arte corporal fue denominado *arte vivo*.

En primer término, en cuanto a la *performance* de los años 60 y 70 abocaremos el análisis a las propuestas de artistas europeos/as, ya que como

⁵⁵ *Ibidem*, p.103

⁵⁶ Féral, Josette, “La performance y los ‘media’: la utilización de la imagen”, [en Picazo, Gloria (Coord.), (1993), *Estudios sobre performance*, Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, p.209]

hemos señalado, nuestra reflexión se encuadra entre Europa y Sudamérica. Puntualmente en este apartado centraremos el estudio en algunos de los referentes más substanciales (delimitados a nuestros objetivos) del *arte vivo* europeo: Yves Klein, Piero Manzoni (que se disputó los derechos del arte vivo dito con Alberto Greco) y Joseph Beuys. La mayoría de los trabajos artísticos reflejaron un cuerpo social como representación del individuo que no podía estar ajeno a la realidad circundante. El cuerpo pasó a ser el acontecimiento principal y el/la artista ejecutaba una acción –cotidiana o no– que incitaba a los/as espectadores/as. Posteriormente, los elementos conceptuales de este tipo de *performance* fueron retomados en los *happening*, donde se impuso una conjunción creativa entre el público y el/la artista.

Al respecto, Lourdes Méndez comenta: “Las tesis dadás, según las cuales todo el mundo es artista, les servirán de punto de partida para sus nuevas iniciativas y recurrirán a formas de expresión en las que se privilegia la plasticidad del cuerpo y la interacción entre artistas y público, intentando crear obras no recuperables por museos o galerías. En el discurso de estos artistas, las referencias a las culturas ‘primitivas’ serán constantes, y muchos participarán de la difundida creencia de que, en éstas, el arte era y es una creación colectiva”⁵⁷. Esta conexión con el quehacer de otras culturas se sustenta en la ritualidad recuperada por el arte a partir de este momento, expresada mediante la *performance*, que asociaba rito, sociedad y arte; un enlace poético que podremos apreciar en la mayoría de los/as artistas analizados.

Estas nuevas propuestas artísticas, en alguna medida, también recuperaban la función mágica del arte; en palabras de Lourdes Cirlot: “(...) se encuentra estrechamente ligada al deseo, por parte de determinados artistas, de erigirse en contra del acelerado proceso de industrialización y del triunfo de la civilización tecnocrática”⁵⁸.

⁵⁷ Méndez, Lourdes, (2004), op. cit., p.95

⁵⁸ Cirlot, Lourdes, [1993] (1994), *Historia Universal del Arte, últimas tendencias*, Barcelona: Editorial Planeta, p.176

Retomando las consideraciones de Richard Schechner, el arte es una de las esferas donde la *performance* acontece, donde las acciones se llevan a cabo, en consecuencia, el campo artístico es un punto en la red de conexiones donde el cuerpo se manifiesta. Por ello, resulta complicado encorsetar los significados de la *performance*, cuyas interpretaciones han llegado a ser, por momentos, demasiado flexibles en su definición. Únicamente podemos afirmar que todas las variantes emplean el cuerpo como denominador común, como instrumento primario tanto en el seno de las sociedades occidentales como aquellas no occidentales. Este tipo de acciones marcan, comunican y determinan los trayectos del cuerpo en sus múltiples vías.

No obstante, en esta multiplicidad de direcciones concurre efectuar al menos la distinción entre si una *performance* es ritual o no; para ello nos parece acertada la distinción entre “eficacia” y “entretenimiento” que establece Richard Schechner; sobre la misma este autor expone: “If the performance’s purpose is to effect change (...) the performance is a ritual. But if the performance’s purpose is mostly to give pleasure, to show off, to be beautiful, o to pass the time, then the performance is an entertainment. The fact is that no performance is pure efficacy or pure entertainment”⁵⁹.

Para Richard Schechner, la *performance* artística entraría en la segunda categoría, asociada a fines expositivos placenteros y lúdicos, aunque como él mismo afirma las acciones podrían cruzar la línea divisoria y ser más rituales; es decir, según su perspectiva, más eficaces. En referencia a esta posible ritualidad destacamos otro comentario de este autor: “Some artists have investigated not just specific rituals but the ritual process itself in order to synthesize existing rituals or invent new rituals”⁶⁰.

Estos nuevos ritos o “síntesis” que algunos/as artistas conciben de los rituales (aquellos específicos a esta investigación) producen otras visiones que

⁵⁹ “Si el propósito de la *performance* es efectuar un cambio (...) la *performance* es un ritual. Pero si el propósito de la *performance* es mayoritariamente proporcionar placer, exhibir, ser bello, o pasar el tiempo, entonces la *performance* es un entretenimiento. El caso es que ninguna *performance* es pura eficacia o puro entretenimiento”, Schechner, Richard, (2002), op. cit., p. 71

⁶⁰ “Algunos artistas han investigado no sólo rituales específicos sino el proceso ritual en sí mismo con el fin de sintetizar rituales existentes o inventar nuevos rituales”, Ibídem, p. 77

afectan el proceso ritual y todo lo que el mismo conlleva. Como es de suponer, estas nuevas propuestas artísticas de cada ritual alteran el curso originario al descontextualizarlo de su propia cultura. Si contemplamos el proceso de transculturación desde la mirada de los/as creadores/as, mayoritariamente, esta transformación simbólica responde en menor proporción a intereses etnocentristas o colonialistas; sin embargo, desde la mirada institucional estas últimas intenciones están presentes, las mismas han sido cuestionadas por James Clifford, con motivo de la organización y exposición de objetos artísticos y rituales pertenecientes a otras culturas, en museos de Europa y EEUU.

Por otro lado, las visualizaciones de las acciones en el contexto del arte contemporáneo occidental son manipuladas por los nuevos medios tecnológicos. Como afirma Josette Féral⁶¹, la *performance* posee tres características: a) el movimiento, b) la conexión cuerpo y espacio, c) la relación entre el artista y el público. En esta última fase la intervención de los media es fundamental para la percepción de la acción, pues muestran y encuadran intencionalmente las imágenes que el público percibe. De esta manera, como señala Féral: “Los media actúan aquí, a la vez, como liberación y limitación del espectador: instrumento de liberación porque el espectador evita la acción en directo (...) y de limitación porque se obliga al espectador a fijar la mirada donde el *performer* quiere”⁶².

Por último, cabría agregar que desde finales de los años '70 hasta la actualidad el concepto de *performance* ha variado notablemente y en esta variación han tenido un gran protagonismo las nuevas tecnologías. Como bien apunta Josette Féral: “Desde una proximidad en otro tiempo aparente con el teatro y con el público, la *performance* se ha transformado para convertirse cada vez más claramente en un arte completo, con sus leyes y sus principios, sus instrumentos y sus técnicas, derivando a veces hacia el lado del espectáculo musical, del *show business*”⁶³.

⁶¹ Féral, Josette, “La performance y los ‘media’: la utilización de la imagen”, [en Picazo, Gloria (coord.), (1993), op. cit., pp. 209-215]

⁶² *Ibidem*, pp.215-216

⁶³ *Ibidem*, p.199

4.2.2 El arte corporal: proyecto innovador

En este apartado efectuaremos un breve análisis conforme a la estructura temporal establecida por François Pluchart, acerca de los períodos relevantes del arte corporal. Inicialmente comentaremos las obras de los/as artistas que sentaron precedente y pese a que las producciones de esta época fueron innovadoras, en la actualidad se han convertido en todo un clásico a la hora de reflexionar sobre el *body art*. Entre estas propuestas se encuentran las antropometrías de Yves Klein, las obras vivientes de Piero Manzoni, el arte vivo dito de Alberto Greco y las acciones de Joseph Beuys. También mencionaremos concisamente las huellas corporales de Ana Mendieta; las experiencias pictóricas sobre el cuerpo de los artistas argentinos Vicente Forte y Antonio Berni y las vanguardias políticas en Sudamérica, puntualmente en Argentina. De cada artista mencionado/a sólo reseñaremos las obras que tiene un vínculo simbólico directo con los objetivos de esta investigación. En estos planteos artísticos el cuerpo fue utilizado con diversos fines: 1) Instrumento o herramienta, 2) Soporte de la pintura o la caligrafía y 3) Espacio de denuncias sociales y políticas.

El acercamiento teórico de este punto, al igual que el estudio desarrollado sobre las acciones y *performances* sirve de antecedente, ya que algunos de los conceptos formulados en las décadas de los años 60 y 70 se enlazan con las manifestaciones generadas en el arte contemporáneo. Centraremos el análisis en algunas de las etapas del arte corporal instauradas por François Pluchart, aproximadamente desde el año 1960 a finales de 1970; momentos históricos en los cuales se suceden importantes cambios en el uso del cuerpo como expresión artística.

Yves Klein, el principal exponente del nuevo realismo francés fue uno de los primeros artistas en utilizar para las acciones simultáneamente la pintura y el cuerpo. Estas obras se diferenciaban del gesto corporal inicialmente presente en las producciones de *action-painting*; es decir, en el caso que nos ocupa el cuerpo dejaba de funcionar como fuerza motriz de una acción pictórica para convertirse en el instrumento ineludible de la *performance*.

Además, en palabras de Roselee Goldberg: “Para Klein el arte era una visión de la vida, no simplemente un pintor con un pincel en un estudio. Todas sus acciones protestaban contra esa imagen limitadora del artista”⁶⁴. Nuevamente, este punto de partida sirve para desplazar la mirada estética hacia nuevas interpretaciones.

En 1960 presentó en la *Galerie Internationale d' Art Contemporaine* sus acciones más renombradas, las antropometrías. En estas intervenciones, el artista ejecutó impresiones corporales sobre lienzo empleando como instrumento mujeres/pincel –como él solía llamarlas– desnudas y pintadas con



Yves Klein
(Antropometrías, 1960) / (Antropometría con aerógrafo)

Fuente: Goldberg, Roselee, (1996) / Gröning, Karl (1997)

el exclusivo color azul IKB (*International Klein Blue*) creado y patentado por él mismo. Los cuerpos se sumergían en la tela dejando la huella del gesto pictórico, con el acompañamiento de una sinfonía monótona –una misma nota musical sostenida durante 10 minutos–, que había sido creada por el propio artista para la ocasión. Según las palabras de Yves Klein, estas estampaciones eran “marcas espirituales de momentos capturados”⁶⁵, una referencia mística que le otorgaba a la obra un cierto carácter ritual, no en vano, según comenta Juan Antonio Ramírez: “La acción duró cuarenta minutos y fue seguida de un

⁶⁴ Goldberg, Roselee, (1996), op. cit., p.145

⁶⁵ *Ibidem*, p.147

debate con los asistentes sobre las funciones de los mitos y el ritual en el arte”⁶⁶.

Posteriormente, estas antropometrías fueron impresas también sobre papel y seda, según la explicación que proporciona el citado historiador, “Estas últimas se conocen con el nombre de *antropométries suaires* o simplemente ‘sudarios’ (...) algunas de ellas se obtuvieron colocando los lienzos sobre soportes cilíndricos permitiendo así a las modelos-ejecutantes ‘abrazar’ la superficie pictórica”⁶⁷. Desde 1961, Yves Klein reformuló estas técnicas con trabajos donde la imagen se marcaba en el lienzo como forma negativa, al pulverizar pintura alrededor del cuerpo⁶⁸.

Otro artista significativo de esta etapa fue Piero Manzoni, quien en la exposición “Escultura viva” (Milán, 1961) estampó su firma en la piel de varios asistentes, nombrándolos como trabajos artísticos. De esta manera, la acción reafirmaba la idea de que los/as artistas eran quienes decretaban el valor de un objeto –o sujeto– como obra de arte y el gesto de firmar se convertía en acto



Piero Manzoni
(Escultura viva, 1961)

Fuente: Goldberg, Roselee, (1996)

de pertenencia e identificación. En este caso en particular, el ser humano se transformaba en escultura viviente, en el mismo instante que el artista entregaba a cada persona un certificado de autenticidad que decía lo siguiente: “Con la presente certifico que X ha sido firmado por mi mano y, por lo tanto, a partir de este momento, es considerado una auténtica y verdadera obra de arte”⁶⁹. Cada certificado tenía un sello de distinto color, según esta clasificación la persona podía ser considerada una obra de arte completa o parcial; por ejemplo, el rojo incluía a todo el cuerpo, el amarillo designaba como producto

⁶⁶ Ramírez, Juan Antonio, (2003), *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid: Ediciones Siruela, p.125

⁶⁷ *Ibidem*, p. 125

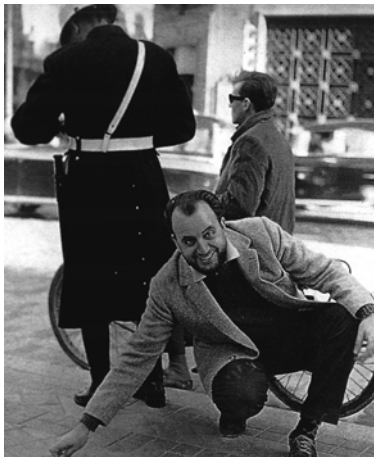
⁶⁸ *Ibidem*, p. 125

⁶⁹ Goldberg, Roselee, (1996), op.cit., p.148

creativo únicamente a la zona firmada y el verde indicaba que la condición artística del portador tendría validez en una actitud corporal determinada.

Con este gesto Piero Manzoni instauraba una diferencia en relación a los planteos antropométricos de Yves Klein que es interesante destacar: el cuerpo deja de ser el instrumento pictórico de la acción para transformarse en el soporte de la misma y a constituir la obra de arte en sí misma.

Otra característica de las producciones de este artista italiano fue el uso de fluidos o desechos corporales, como es el caso de las siguientes obras: *Fiato d'artista* (Soplo de artista, 1960), que consistía en globos inflados con su aliento y las famosas latas tituladas "Merda d' artista" (Mierda de artista, 1961), que supuestamente contendrían las heces del propio artista envasadas en 90



Alberto Greco
(Acción Vivo Dito, 1963)

Fuente: *Heterotopias, medio siglo sin-lugar: 1918-1968, Versiones del Sur* (2001)

latas de 30 gr. "conservadas al natural", por expresa petición de Manzoni fueron vendidas al peso y a la misma cotización del oro. La verificación del contenido por parte del comprador-coleccionista únicamente era posible si se procedía a destruir la obra de arte, es decir, abriendo la lata; un riesgo que los/as expertos/as del mundo artístico no han querido correr.

Por otro lado, el artista argentino Alberto Greco se instaló a principios de los años 60 en Italia, su producción estuvo sensiblemente influenciada por el neorrealismo francés encabezada por Yves Klein. En aquella época publicó el Manifiesto Dito del Arte Vivo y comenzó la serie Vivo Dito, en estos trabajos Alberto Greco no firmaba sobre los cuerpos como lo hizo Piero Manzoni, sino que delimitaba el espacio corporal fijándolo dentro de un círculo trazado con tiza blanca. Estas acciones revalidan el pensamiento de que el/la artista elige y nombra el objeto de arte.

En Alemania, particularmente después de la segunda guerra mundial, la producción artística se apaciguó prácticamente durante toda la década de los

años 50; luego en los años 60 el arte retornó con las acciones y *performances*. Como el ave Fénix, el cuerpo resurgió de las cenizas y recuperó el simbolismo de las acciones realizadas en los años 30 por los artistas de la escuela *Bauhaus*.

Joseph Beuys planteó como proyecto artístico la fusión del arte y la vida, pero también concibió las manifestaciones artísticas como instrumentos de transformación política y social. Todas sus obras sobrellevaban el peso enérgico de la denuncia y a diferencia de los artistas comentados anteriormente, él ejecutaba las acciones a partir de sí mismo; en varias de ellas el artista simbolizaba al ser humano enfrentado a la naturaleza.

En lo que respecta a la producción artística durante esta época, Lourdes Méndez realiza el siguiente comentario: “Las filosofías orientales, el budismo zen y los rituales de iniciación propios a diversas sociedades ‘etnográficas’ se convirtieron así en focos de interés y de inspiración privilegiados que generaron una nueva forma de primitivismo”⁷⁰.

En 1965, Joseph Beuys ejecutó la acción “Cómo se le explican los cuadros a una liebre muerta”, la misma radicaba en desarrollar dicha explicación con la cabeza cubierta de miel y pan de oro. Según el análisis efectuado por Juan Antonio Ramírez⁷¹ en relación a esta *performance*, por un lado, el oro simboliza el sol y la inmortalidad, por el otro, la miel es importante por sus poderes nutritivos y regeneradores. Como puntualiza este autor: “La piel de Beuys, sobre la que se aplicaron estos dos productos, asumía sus virtudes, convirtiéndose en una especie de máscara ideal para un rito purificador. La fusión mágica entre el soporte y lo soportado convertía al artista en un médium que encarnaba numerosos valores positivos y los transmitía a la sociedad como una especie de doctrina liberadora”⁷².

Casi una década después, en 1974, Joseph Beuys realizó en Nueva York la *performance* “Coyote”; en esta ocasión convivió con este animal durante siete días; la finalidad de esta convivencia residía en criticar el tipo de

⁷⁰ Méndez, Lourdes, (2004), op. cit., p. 91

⁷¹ Ramírez, Juan Antonio, (2003), op. cit., p.9

⁷² *Ibidem*, p.97

trato que el gobierno de EEUU proporcionaba a los indios. El artista encarnaba al chamán confirmando, de algún modo, las motivaciones de innumerables artistas por aquellos años que dirigieron la mirada hacia las prácticas rituales, estas razones son argumentadas por Lourdes Méndez de la siguiente manera: “Los poderes que se les atribuyen a los chamanes en ciertas sociedades etnográficas, su capacidad para comunicar con el mundo de lo sagrado, el uso que hacen de sustancias alucinógenas a lo largo de la celebración de ciertos rituales, sus estados de trance, resultarán fascinantes e inspirarán diversas prácticas tanto en el terreno del arte como en otros”⁷³. Aunque, la antropóloga citada especifica que estos artistas no estaban interesados en profundizar sobre las interpretaciones antropológicas de los rituales ni sobre la figura del chamán; sino implicar al público en sus acciones e innovar el arte occidental. Según sus apreciaciones, “A través de esas miradas los ‘otros primitivos’, sus culturas, sus prácticas sociales, se transformarán una vez más en un fantasmático objeto de deseo e inspiración”⁷⁴.



Joseph Beuys (Coyote, 1974)

Fuente: Goldberg, Roselee, (1996)

En numerosas oportunidades se ha puesto en evidencia el grado de romanticismo y exotismo adjudicado a la obra de Joseph Beuys, sustentado en parte por el accidente aéreo que el artista sufrió siendo piloto durante la segunda guerra mundial. La leyenda de su vida se construyó a partir de las

⁷³ Méndez, Lourdes, (2004), op. cit., p.92

⁷⁴ *Ibidem*, p.94

circunstancias en torno al salvamento y cuidados médicos por los oriundos del lugar donde cayó el avión (el fieltro y la grasa animal habrían sido empleados para la curación, elementos que luego fueron incorporados por el artista como componentes esenciales de su obra). Innegablemente, este hecho vital fue definitivo en su visión artística y le proporcionó un toque “exótico” alrededor de su persona y su arte. Por diferentes motivos, el interés de Joseph Beuys se centraba en el hecho de que el ser humano dejaba de ser una escultura viva para transformarse, en sus propias palabras, en una escultura social. Como explica Lourdes Méndez: “Escultura llamada a reunir a personas de diferentes contextos y a especialistas de todas las disciplinas para liberar la creatividad y dar forma a un futuro socialmente más justo”⁷⁵.

De finales de los años 70 expondremos algunas acciones artísticas de la artista cubana Ana Mendieta, quien residió en EEUU. Especialmente, queremos comentar sus particulares antropometrías o esculturas corporales; en las cuales trabajaba a partir de los cuatro elementos: la tierra, el agua, el fuego y el aire. Además, sobre su propuesta artística resulta de interés a nuestro trabajo, el carácter político de sus obras, un signo presente en distintos/as artistas, especialmente en aquellos/as que habían vivido en carne propia las desigualdades sociales o políticas derivadas de la inmigración. Como veremos en los próximos apartados, este tipo de acciones continúan siendo de gran actualidad como tema recurrente de las producciones artísticas contemporáneas.

Las *performances* de Ana Mendieta en el entorno de la Naturaleza, algunas veces, fueron asociadas con su situación de exilio y desarraigo. Como mencionamos, en su proyecto corporal utilizaba los cuatro elementos: a) La “tierra” aparece en una *performance* realizada en Iowa en 1977; b) El “agua” fue simbolizada a través de diferentes huellas corporales, como las siluetas dejadas en la arena por el agua del mar y cubiertas de flores a modo de ofrenda ritual (México, 1976); las acciones ejecutadas sobre charcas de agua cenagosa (Iowa, 1977-1979) y la impresión de su silueta en la nieve

⁷⁵ *Ibidem*, p.95

(Iowa, 1978); c) El “fuego” estaba presente en las acciones realizadas en Iowa: (Huella corporal de carbón y ceniza, 1975 / Silueta con azufre encendido sobre la tierra, 1979 / Impresiones corporales realizadas con pólvora, 1980 / Entierro del *Ñáñigo*, 1976, en la cual utilizó velas / *Ánima*, 1976, para la cual quemó una estructura de cañas). Estas últimas fueron ejecutadas durante la noche; d) El “aire” estuvo presente, entre otras, en una instalación (Iowa, 1978) compuesta por unas pequeñas siluetas humanas de paja que parecían flotar entre los árboles.

Otra línea de su trabajo que consideramos relevante a nuestros intereses particulares es el que reúne una serie de acciones, donde ella propuso desde una mirada crítica la consideración social de la sexualidad femenina. Por ejemplo, en *Feathers on a Woman* (Iowa, 1972), durante el desarrollo de esta *performance* la artista pegaba plumas blancas en el cuerpo desnudo de otra mujer y la acción finalizaba cuando este cuerpo emplumado – mitad humano y mitad animal– exhibía el sexo a los/as espectadores/as. En otra *performance* *Death of a chicken* (1972) decapitó una gallina, cuya sangre salpicó el cuerpo de la artista, como comenta Juan Vicente Aliaga: “Mendieta sugirió que la violencia del sacrificio perpetrado aludía al mundo profano en que vivía. El cuerpo de la gallina correspondía, en cierto modo, al de la mujer, sacrificada en los múltiples ritos modernos por unas reglamentaciones y hábitos sociales sexistas”⁷⁶.

El uso de la sangre inauguraría una serie de intervenciones en contra de la violencia hacia las mujeres, tal es el caso de obra *Rape Scene* (1973), donde la artista escenificó una violación perpetrada en el *campus* universitario. A pesar del simbolismo personal atribuido a la sangre, a la cual le insumía carácter mágico y connotaciones positivas, el uso de este fluido corporal en sus *performances* ofrecía una interpretación opuesta y distanciada de la imagen

⁷⁶ Aliaga, Juan Vicente, (1997), *Bajo vientre, representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*, Valencia: Generalitat Valenciana [Colección Arte, Estética y pensamiento 5], p.164

“limpia” utilizada por los artistas varones en las producciones artísticas conceptuales de aquella época⁷⁷.



Ana Mendieta
(Death of a chicken, 1972)

Fuente: Alliaga, Juan Vicente, (1997), *Bajo vientre, representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*

Este compromiso social en la mayoría de las artistas mujeres a partir de la década de los años 70 es consecuente con los movimientos feministas y las críticas hacia la dominación masculina.

Sin tanta carga política, a continuación describiremos dos obras elaboradas en Argentina a mediados de los años 60, pese a que la intención artística se alejaba de las acciones de finales de la década, en alguna medida, ya podíamos vislumbrar el uso del cuerpo femenino y el estereotipo social asignado a las mujeres, contra los que se pronunciarían las manifestaciones feministas y las artistas en los años 70, algunas ya descritas con anterioridad. En estos trabajos que detallaremos, al igual que las mujeres firmadas por Piero Manzoni, el cuerpo femenino fue instrumento de experiencias artísticas, que hábilmente expresaban a la mujer como objeto sexual y de seducción. Este es el caso de las pinturas y collage corporales plasmados por los artistas argentinos Vicente Forte y Antonio Berni respectivamente, quienes por primera

⁷⁷ Mendieta, Ana, [en Alliaga, Juan Vicente, (1997), *Ibidem*, p.167]

vez trasladaron a la piel su personal universo pictórico; un ejercicio que en esa época se promocionó en los medios como “revolucionario”.

Con el objetivo de conseguir un mayor éxito y difusión mediática de esta innovadora propuesta, los medios de comunicación explotaron conscientemente tanto la fama de ellos, consagrados artistas, así como también la imagen de las modelos participantes, Zulma Faiad y Rosángela, dos *vedettes* muy conocidas por el público.



Vicente Forte
(Trabajo pictórico en el cuerpo de Zulma Faiad, 1965)

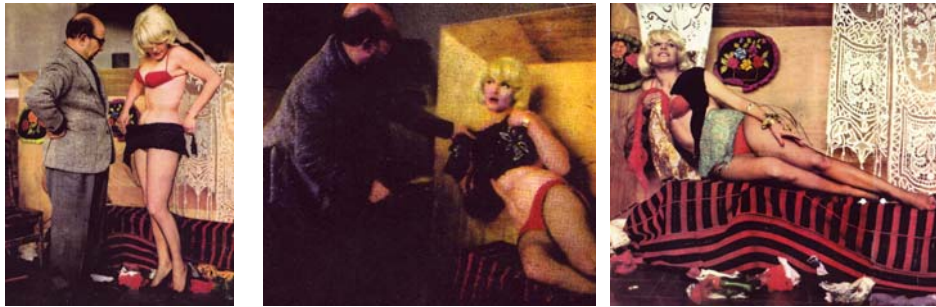
Fuente: “Obras maestras sobre la piel desnuda”, *Stop*
(Bs. As. 1965)

Vicente Forte recreó sus trazos coloristas y Antonio Berni dio vida mediante el collage a uno de sus personajes más famosos de su universo pictórico: Ramona Montiel. Antes de vivenciar la transformación artística, Rosángela comentó: “Mi cuerpo sólo tiene valor en el escenario”⁷⁸; sin embargo, la calidad profesional de los artistas plásticos convocados y la popularidad de ellas mismas otorgó a las obras, que insumieron dos horas de ejecución, una cotización en el mercado artístico del momento de 2.500 dólares⁷⁹. Obviamente, dado las características efímeras de los trabajos, la venta no llegó a concretarse.

⁷⁸ “Obras maestras sobre la piel desnuda”, *Stop*, Buenos Aires, Nº1, 29 de octubre de 1965, p.37

⁷⁹ *Ibidem*, p.35

En el caso de la propuesta de Antonio Berni, el artista luego de esbozar el fondo sobre la tela dio instrucciones precisas a Rosángela de cómo debía posar y “superponerse” al cuadro (la imagen resultante tuvo claras alusiones a la famosa pose de la maja de Goya); de esta manera, el espacio pictórico se formuló como un objeto tridimensional.



Antonio Berni
(Montaje pictórico tridimensional con Rosángela, 1965)

Fuente: “Obras maestras sobre la piel desnuda”, *Stop* (Bs. As. 1965)

Refiriéndonos al ámbito específico de la plástica argentina, en la década de los años 60 ya eran notorias las manifestaciones artísticas innovadoras, como las instalaciones de carácter escenográfico, las pinturas que excedían las dimensiones de la tela y el bastidor para exhibirse como objetos autónomos (realizadas por el propio Antonio Berni y Luis Felipe Noé, entre otros) y la emergencia del cuerpo en las acciones y *performances*. Sin embargo, este acontecimiento fue netamente nuevo en cuanto al uso del cuerpo humano como soporte pictórico. Aunque, el empleo de los cuerpos de dos famosas *vedettes*, que formaban parte del imaginario erótico masculino de la sociedad argentina, le aportó a la experiencia evidentes connotaciones eróticas y publicitarias.

No queremos concluir este apartado sin mencionar que las acciones y *performances* en América del Sur adquirieron características muy particulares, específicamente destacamos las propuestas argentinas a partir de 1968. El uso del cuerpo en el arte –incitado extremadamente por el deseo de unir arte y vida– se trasladó al campo político. Esta actitud por parte de los/as artistas ocasionó una ruptura con las instituciones y los preceptos del arte, hasta tal

punto que la gran mayoría de ellos/as (integrantes de las denominadas “vanguardias políticas”) dejaron de realizar trabajos artísticos durante varios años o en casos puntuales, algún artista falleció en la lucha revolucionaria contra el gobierno nacional. Indiscutiblemente, en estas circunstancias sociales el cuerpo se constituía en superficie simbólica a los fines políticos, susceptible de cualquier clase de pronunciamiento y por consiguiente, la acción artística contribuyó a la acción política⁸⁰.

Como expresamos con anterioridad en cierta medida, las manifestaciones corporales en el ámbito del arte retomaban la idea que quisieron llevar a cabo las vanguardias históricas: el vínculo arte-vida. En el transcurso de las décadas indicadas, en el mundo artístico se hablaba de acciones, *performances*, *environments* y *happenings*. Estas dos últimas expresiones requerían un montaje más complejo y mayor participación del público, su difusión fue muy importante en EEUU expandiéndose después con gran rapidez a otras latitudes.

4.2.3. Acciones artísticas de carácter ritual

Otras acciones artísticas que poseían un gran compromiso social y político fueron las que realizaron diferentes artistas en el contexto del arte europeo de los años 60 y 70, pero en este caso, a diferencia de las *performances* anteriormente descritas, las *performances* expresaban un carácter más ritual, en las cuales se retomaba la experiencia del dolor como iniciación. Como señala Lourdes Méndez, “El dolor físico tan presente en las *performances* de tipo ritual hace pensar en ciertas intervenciones sobre el cuerpo habituales en los ritos de paso, como circuncisiones o escarificaciones, y en oficiantes como los chamanes cuya figura invocarán los artistas varones. Por su parte, las artistas que optaron por la *performance* ritual compartieron

⁸⁰ Fantoni, Guillermo, (1998), *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto // Giunta, Andrea, (2001), *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires: Paidós // Véase Longoni, Ana; Mestman, Mariano, (2000), *Del Di Tella a 'Tucumán arde'*, Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto

con sus compañeros la idea de que el dolor físico purifica, el interés por lo relacionado con la psicología y la psiquiatría, y la creencia en el arte como una forma de terapia”⁸¹.

Debido a que este tipo de intervenciones artísticas, del mismo modo que otras referidas anteriormente, han sido investigadas e interpretadas ininidad de veces, por tal motivo, únicamente apuntaremos cuestiones conceptuales afines a nuestros objetivos. Por supuesto, comenzaremos por el grupo de accionistas vieneses, cuyos integrantes eran Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler; en numerosas ocasiones, sus prácticas artísticas fueron encasilladas como acciones sadomasoquistas o suicidas.

En los años 60 y 70, este grupo de artistas eran vistos como personajes exóticos por la sociedad elitista y burguesa de Viena; sus actuaciones se situaban fuera de los límites socialmente permitidos y eran asociadas al comportamiento animal o salvaje. Por ejemplo, entre los años 1964 a 1972 Otto Muehl ejecutó varias acciones, una de ellas consistía en comer (el documento fotográfico no aclara si se trata de comida, vómitos o excrementos) empleando como mesa la zona anal de un cuerpo desnudo (presumiblemente femenino). Mediante este acto el artista identificaba la comida con los desechos corporales; de esta manera, simultáneamente articulaba las funciones fisiológicas del cuerpo bien diferenciadas (comer-defecar) fusionando los orificios (boca-ano), que imprimía a la acción una simbología sexual, obscena y abyecta impensable para los preceptos morales del aquél momento. En consecuencia, en aquel contexto social austríaco, el exotismo en la obra de Otto Muehl era asociado a la idea de suciedad y amoralidad.



Otto Muehl
Acción

Fuente: [s.l.]

⁸¹ Méndez, Lourdes, (2004), op. cit., p.103

Las acciones de este artista tuvieron un grado de inmoralidad y violencia extrema para la época; por ejemplo, en el año 1969, una mujer partícipe de una *performance* desnudaba al artista, le ataba y finalmente, le defecaba en la cara; en otras representaciones el artista “violaba” con diversos objetos a quienes intervenían, este tipo de exhibiciones provocaron sendas denuncias e incluso Otto Muehl fue encarcelado⁸².

Otro de los partícipes de este grupo fue Rudolf Schwarzkogler, quien comenzó sus acciones en 1965, en ellas trabajaba a partir de la herida y la castración. En sus propuestas enfrentaba el dolor constantemente; pero él no consideraba al dolor físico como un hecho negativo sino como una reafirmación de la identidad. Quizás, en cierto modo llevando al extremo la unión del arte con la vida –presente en todos los accionistas–, Schwarzkogler se suicidó en 1969 (según comenta Juan Antonio Ramírez, parecería ser que el crítico Robert Hughes hizo circular la versión de que el artista se había suicidado durante una de sus *performances* de automutilación; en esta última acción habría cubierto todo su cuerpo de vendajes y se habría mutilado el pene delante del público. Sin embargo, la verdadera versión parece sustentarse en el suicidio al arrojarse desde una ventana de su apartamento, inmolando el “salto al vacío” de Yves Klein)⁸³.

Conceptualmente, las acciones de estos artistas se diferenciaban de las prácticas estrictamente sadomasoquistas, pues no existía en la experiencia del dolor la búsqueda del placer y el goce, sino una finalidad de denuncia social. Además de las razones netamente sociales y políticas expresadas mediante este tipo de manifestaciones corporales, este grupo vienés contraponía su discurso a la idea del cuerpo bello promocionado en los medios publicitarios ya por aquellos años.

⁸² En 1996 Otto Muehl cumplía una condena de 7 años, la sentencia en parte representaba la venganza de la justicia austríaca debido a los escándalos producidos por este artista en los años 60 del siglo XX (lo cual también les ocasionó a los accionistas vieneses la prohibición de enseñar en cualquier Escuela de Arte en Austria), Fleck, Robert, “L’actionnis-me viennois”, [en VV.AA., (1996), *L’art au corps* (Mac), *Le corps exposé de Man Ray à nos jours* (galeries contemporaines des Musées de Marseille), *La Mode au corps* (Musée de la Mode), Marseille: Musées de Marseille – Réunion des musées nationaux, pp.86-87]

⁸³ Ramírez, Juan Antonio, (2003), op. cit., p. 77

Las *performances* rituales causaron mucho rechazo en el público, que se sentía agredido y violentado, una reacción absurda si consideramos la agresión a la que era sometida la sociedad austríaca de aquel momento. Lea Vergine⁸⁴ señala que los accionistas invirtieron los roles sociales identificándose ellos mismos con los agresores; como mecanismo de defensa ante el peligro externo estos artistas asumieron las funciones y los símbolos del agresor, de víctimas torturadas se convirtieron en torturadores.

Por otro lado, Simón Marchan Fiz⁸⁵ las denomina acciones expresionistas y relaciona el uso del cuerpo en esta época a la antropología, la fenomenología y la cinésica, así como también a la fuerte presencia del psicoanálisis.

Otro integrante, Günter Brus, inicialmente realizó las *Selfpainting* (Autopinturas, 1965), que detallaremos específicamente en el próximo apartado. Estas intervenciones corporales de gran relevancia ritual ha sido retomada por otros/as artistas como veremos más adelante. Paulatinamente, este accionista efectuó trabajos más violentos o provocativos, tal es el caso de acciones donde se infligía cortes en el cuerpo, se cubría de materia fecal o se masturbaba. De forma similar a los planteos de Otto Muehl, el artista sacaba a la luz los actos carnales y fisiológicos que han sido tradicionalmente ocultados o censurados por las sociedades occidentales.

Otro integrante de este grupo de accionistas era Hermann Nitsch, cuyas acciones se caracterizaron por una mayor teatralidad, como el propio artista denominaba a su proyecto: El teatro de orgías y misterios. Simón Marchan Fiz sobre una acción de este artista hace el siguiente comentario: "Sus acciones y la participación del público alcanzan un cierto carácter sagrado mediante la reacción por el placer humano en los cadáveres de animales y la introducción de requisitos simbólicos, como por ejemplo la cruz en el cadáver clavado de un

⁸⁴ Vergine, Lea, [1974] (2000), *Body art and Performance, the body as language*, Milano: Skira Editore, p.19

⁸⁵ Marchan Fiz, Simón,(1986), op.cit.,pp.239-245

cordero, a medio camino entre el ataque obsceno de los tabúes sexuales o religiosos y el rito en su relación con las orgías arcaicas”⁸⁶.

En numerosas acciones Hermann Nitsch mataba algún animal como ofrenda ritual, y cubría con la sangre a los/as participantes, en concordancia con algunas prácticas rituales religiosas donde es común este tipo de sacrificio. Hoy en día, este artista vienés continúa con sus escenificaciones rituales, aunque lógicamente las intervenciones han perdido el poder simbólico y la fuerza ritual que poseían en los años 60 y 70.



Hermann Nitsch
(Acción 48, Munich Modernes Theater, 1974)

Fuente: Goldberg, Roselee (1996)

En cuanto al uso de sangre y fragmento de animales en las acciones artísticas de los años 60 podemos mencionar también la *performance* que ejecutó Carolee Schneemann: “El regocijo de la carne” (1964). En esta acción, como señala Roselee Goldberg, la artista “transformó el cuerpo mismo en un collage ‘pictoricista’ movible. Una ‘celebración de la carne’, en relación con ‘Artaud, Mc Clure y las carnicerías francesas’, utilizó la sangre de reses muertas en lugar de pintura para cubrir los contorsionados cuerpos desnudos y casi desnudos”⁸⁷. De esta manera, como afirma William Ewing, esta artista norteamericana “(...) celebrando lo visceral, lo animal, lo sexual, lo intuitivo,

⁸⁶ *Ibidem*, p.202

⁸⁷ Goldberg, Roselee, (1996), op.cit., p.138

maneja su cuerpo como un arma, iluminando y subvirtiendo prácticas e instituciones culturales represivas, en especial aquellas que degradan el cuerpo y la psique de la mujer”⁸⁸. Una actitud crítica y denunciante que la artista siempre mantuvo en su obra.

Otra artista que utilizó su cuerpo como instrumento de denuncia en relación a la sexualidad y al cuerpo de las mujeres fue Gina Pane, quien retomó en sus acciones el sangrado voluntario como purificación de los rituales indígenas y aborígenes. Como ejemplo podemos citar su *performance Action sentimentale* (Acción sentimental, 1973), en esta acción, ella vestida de blanco y con un ramo de rosas como si fuera una novia (aunque el color del vestuario en otras culturas simboliza la muerte) se produjo heridas y cortes en la piel con las espinas y con una hoja de afeitar. En *Action Escalade non-anesthésiée* (Acción escalada sin anestesia, 1971), ella subía por una escalera con los escalones cubiertos de vidrios rotos y a medida que ascendía se ocasionaba numerosas heridas en los pies. Otra acción que podemos mencionar es *Warm milk* (Leche caliente, 1972).



Gina Pane
(Action Sentimentale, 1973) / (Action Escalade non-anesthésiée, 1971)

Fuente: VV. AA., (1996), *L'art au corps* (Mac), *Le corps exposé de Man Ray à nos jours* (galeries contemporaines des Musées de Marseille)

A diferencia de un *performer* ella nunca repitió una acción; en parte debido a la dificultad de repetir el mismo tipo de cortes en el cuerpo y dadas las

⁸⁸ Ewing, William A., (1996), op. cit., p.300

características generales de este tipo de acciones, pues si se ejecutaban por segunda vez perderían, en algún grado, su fuerza simbólica. Además, esta artista siempre realizó las acciones en vivo, en cambio, algunos accionistas vieneses las ejecutaban en la intimidad. Justamente esta presencia física y pública de Gina Pane avala su propuesta artística, basada en la idea de que la herida no podía asociarse a ningún acto privado, ya que a través de la acción los cortes y punciones expresaban la violencia social y política ejercida sobre el cuerpo durante aquel período.

Ella siempre ha afirmado: “Je me blesse, mais ne me mutile jamais”⁸⁹; esta afirmación aleja su discurso poético de las intenciones automutilatorias de los accionistas vieneses. Si bien ellos tampoco concretaron ningún tipo de mutilación, este término no está en función de la amputación completa sino en el hecho de que algunas acciones llegaron a un nivel de agresión corporal más extrema que las ejecutadas por Gina Pane. En sus *performances*, los cortes en la piel remiten, de alguna manera, a las escarificaciones producidas en el cuerpo de las mujeres de grupos étnicos de África y Nueva Guinea⁹⁰.

En la instalación fotográfica de la acción *Psyché* (Psique, 1974)⁹¹ la artista incorporó el siguiente texto: “Larmes de sang, lumière d’une double vue sur l’autre”⁹², estas lágrimas de sangre se derramaban al cortarse los párpados. En esta acción, también se marcaba el vientre como lugar simbólico de la maternidad, las cuatro líneas producidas con algún elemento cortante partían desde el ombligo y formaban una cruz. Mediante estas heridas establecía una unión simbólica entre el cordón umbilical y la imagen de la cruz otorgándole un cierto carácter sagrado a la acción. Además, con esta actitud

⁸⁹ “Me he herido, pero jamás me he mutilado”, Pane, Gina, [en VV.AA., (1996), op. cit., p.52]

⁹⁰ Véase Capítulo 2: “LA VIDA: rituales de iniciación” y “Rituales, fluidos corporales y construcción simbólica de roles y relaciones de género”

⁹¹ No sabemos a ciencia cierta si en esta obra Gina Pane cita el mito de Psique (Venus celosa de su belleza ordena a su hijo, Cupido, que haga enamorar a Psique del hombre más feo, pero Cupido se enamora de ella. Él le ordena no mirarlo nunca a la cara, ella desobedece y él la abandona. Psique lo busca incansablemente, al final se reúne con Cupido y Júpiter le otorga inmortalidad)

⁹² “Lágrimas de sangre, luz de una doble visión sobre el otro”, Pane, Gina, [en VV.AA., (1996), op. cit., p.50]

revalorizaba el rol maternal de la mujer y rechazaba la concepción maligna sobre la sangre menstrual o el sangrado durante el parto⁹³.



Gina Pane
(Psyché, 1974)

Fuente: VV. AA., (1996), *L'art au corps* (Mac)

Acerca de esta acción la artista realizó el siguiente comentario: “Para mí que soy una mujer, la herida significa también mi sexo, ella expresa también la abertura sangrante de mi sexo. Esta herida tiene el carácter de discurso femenino. La abertura de mi cuerpo implica tanto el placer como el dolor”⁹⁴.

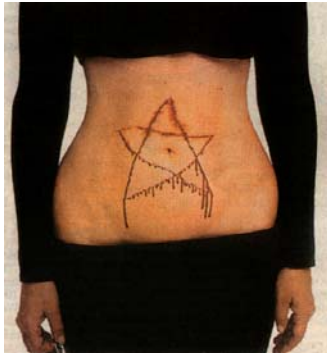
Por otra parte, en las *performances* la artista creaba una asociación muy interesante entre la herida y la identidad, según sus propias afirmaciones: “La blessure, repère, identifie et inscrit un certain malaise. Elle est au centre de ma pratique, elle en est le cri et le blanc de mon discours. L’affirmation de la nécessité vitale, élémentaire de la révolte de l’individu. Une attitude absolument pas autobiographique. Je perds mon identité en la retrouvant chez les autres, un va-et-vient, un équilibre de l’individuel et du collectif, le corps transindividuel”⁹⁵. Tanto el sentido autobiográfico como la idea de que la identidad personal se construye a partir de la interrelación con los/as otros/as

⁹³ Véase Capítulo 2: “LA VIDA: rituales de iniciación” y “Rituales, fluidos corporales y construcción simbólica de roles y relaciones de género “

⁹⁴ Pane Gina, texto original en revista *Obliques*, París, Nº 14 y 15 (dedicado a “la femme surréaliste”, 1977, p.171 [citado en Cortés, José Miguel G., (1996), *El cuerpo mutilado (la angustia de muerte en el arte)*, Valencia: Generalitat Valenciana (Colección Arte, Estética y Pensamiento 2), p.86]

⁹⁵ “La herida, repara, identifica e inscribe un cierto dolor. Ella es el centro de mi práctica, ella es el grito y el blanco de mis discursos. La afirmación de la necesidad vital, elemental de la revuelta del individuo. Una actitud absolutamente autobiográfica. Yo pierdo mi identidad en el reencuentro de los otros, un vaivén, un equilibrio de lo individual y lo colectivo, el cuerpo transindividual” Pane, Gina, [en VV.AA., (1996), op. cit., p.53]

transformando el cuerpo propio en transindividual son parte estructural de sus acciones y constituyen la razón por la cual las mismas no eran actuadas en el ámbito privado. La experiencia del dolor transmutaba en un acto grupal y



Marina Abramovic
(The lips of Thomas, 1975-1997)

Fuente: El País, 07-02-2004

público; un proceso ritual en el cual el cuerpo herido se convertía en símbolo de la violencia social y a partir de ese tránsito simbólico se constituía en identidad colectiva.

Una situación similar ocurre con la acción *The lips of Thomas* (Los labios de Thomas, 1975-1997) de Marina Abramovic, en esta obra la artista se dibujaba con cortes en el vientre la figura de “la estrella de David”, símbolo de la religión judía. Con este acto también el cuerpo individual se fusionaba con el cuerpo de los judíos. La marca funciona como un signo de identificación y pertenencia.

Del artista norteamericano Vito Aconcci nos interesan particularmente las acciones en las cuales explora su propio cuerpo y marca su piel, a diferencia de los/as artistas que hemos analizado, él no se provoca cortes ni heridas sangrantes sino quemaduras o mordeduras. Como ejemplo podemos mencionar la obra *Trademarks* (Marca Registrada, 1970) en la cual dejaba la



Vito Aconcci
(Trademarks, 1970)

Fuente: VV. AA., (1996), *L'art au corps* (Mac)

impronta de sus dientes en la piel y luego imprimía esa marca en papel utilizando la técnica de grabado, además a través de esta acción el artista se posicionaba en contra de la guerra de Vietnam.

Como hemos podido observar, las acciones detalladas en este punto reflejan un revelador proceso ritual que recupera la ritualidad en las propuestas artísticas en el ámbito occidental. Estos aspectos rituales están presentes tanto en el marcaje corporal como en la creación de un cuerpo social, donde el cuerpo propio diluye su individualidad en la colectividad. Por lo tanto, el cuerpo de cada artista personifica el de todos/as aquellos/as que encarnan el mismo campo social.

4.2.4 La piel como soporte de las intervenciones artísticas en los años 60 y 70

A partir de aquí centraremos nuestro análisis en las obras de artistas que utilizan en sus acciones exclusivamente la piel como soporte de la pintura o la inscripción, con este enfoque acercamos cada vez más la investigación a nuestros objetivos y ajustamos las reflexiones únicamente al uso de la piel como superficie simbólica. Aunque ya hemos detallado algunas acciones artísticas de carácter ritual –que también tenían como objeto intervenir directamente sobre la piel–, las obras que examinaremos en este apartado se caracterizan principalmente por utilizar la piel como espacio donde los signos o la pintura adquieren sentido.

Günter Brus, como comentamos con anterioridad, fue uno de los primeros artistas que recuperó uno de los lugares originarios de la pintura: el cuerpo humano. En sus acciones *Selfpainting* (Autopinturas, 1965), donde se cubría su propio cuerpo con pintura, la superficie corporal se transformaba en espacio ritual. Debido a la espesura de la pintura blanca utilizada, el acto

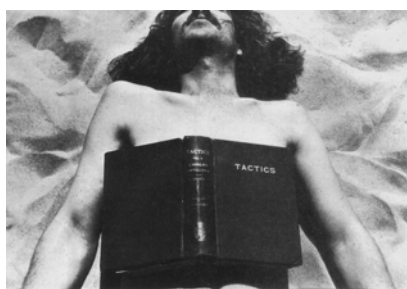


Günter Brus
(Selfpainting, 1965)

Fuente: Gröning, Karl, (1997)

pictórico podría leerse en términos de negación de la identidad; luego el artista marcaba, delineaba, dividía con un trazo negro longitudinal esa superficie pintada, como un acto de nombramiento.

A partir de la década de los años 70 ya hemos apuntado que las acciones se alejaron de la improvisación, dando lugar a *performances* más conceptuales y, en algún punto, menos violentas. Por ejemplo, Dennis Oppenheim ejecutó la acción *Reading position for second degree burn* (Posición de lectura para una quemadura de segundo grado, 1970), esta obra consistía en que el artista se exponía durante cinco horas al sol con un libro abierto sobre el torso. Su intención era cambiar el color natural de la piel por una tonalidad rojiza, es decir, con esta acción él deseaba ser “tatuado” por el sol⁹⁶.



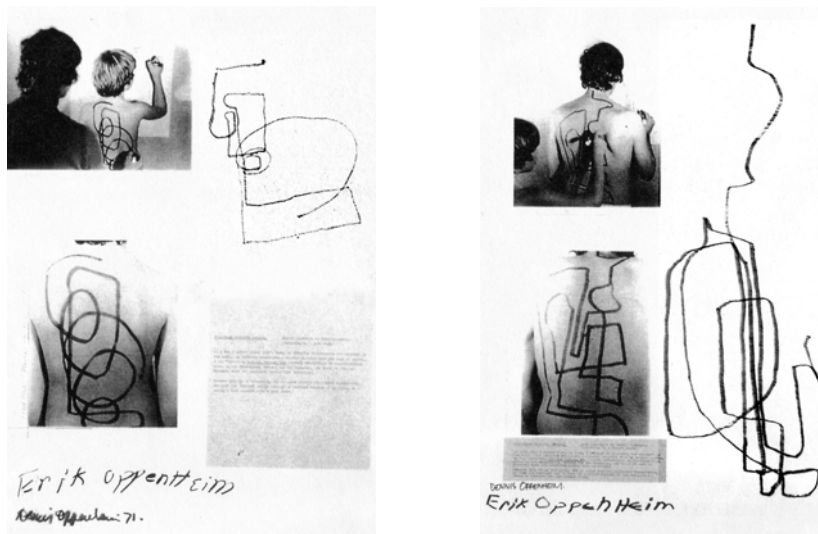
Dennis Oppenheim
(Reading position for second degree burn, 1970)

Fuente: Marchán Fiz, Simón, (1986)

En la acción *Two-stage Transfer Drawing* (Dos pasos de un dibujo transferido, 1971) realizó trazos automáticos en el cuerpo de su hijo Eric, mientras que simultáneamente éste interpretaba y trasladaba los dibujos a un papel; según las afirmaciones de Dennis Oppenheim su hijo se convertía en una extensión del artista⁹⁷. Después repetía la acción a la inversa, es decir, Eric era quien dibujaba las líneas en el cuerpo de su padre; de esta manera se producía un proceso circular.

⁹⁶ Marchan Fiz, Simón, (1986), op.cit., p.243

⁹⁷ *Ibidem*, p.244



Dennis Oppenheim
(Two-stage transfer drawing, 1971)

Fuente: [s.l.]

La artista norteamericana Hannah Wilke en su obra *S.O.S. starification objet series* (1974-1982) simulaba cicatrices en su cuerpo pegando chicles con formas vaginales sobre la piel. N. Broude hace el siguiente comentario sobre este trabajo: “Esta obra hace referencia a los diseños sobre el cuerpo de las mujeres africanas, quienes sin anestesia sufren cientos de cortes, alude también al sufrimiento que las mujeres occidentales sufren en sus propios rituales de belleza (...) los ornamentos que decoran a Wilke no son sólo ‘estrellas’, sino estigmas que marcan a la modelo como a una mártir. *S.O.S.* es un grito de ayuda”⁹⁸.

A partir de su intervención la artista –como prototipo femenino del ideal de belleza– a través de las marcas adheridas al cuerpo se convertía en una mujer estéticamente fea bajo la mirada occidental. Con esta acción Hannah Wilke quería activar la conciencia colectiva de que las mujeres eran en aquél

⁹⁸ Broude, N., [en Pérez Gauli, Juan Carlos, (2000), *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, Madrid: Ediciones Cátedra, Cuadernos Arte Cátedra, Antonio Bonet Correa (dir.), p.210]

momento (y aún son) víctimas de una sociedad tirana y androcéntrica que establece los cánones de lo bello.

En cuanto a la obra reseñada, también cabe mencionar la interesante reflexión de Juan Antonio Ramírez: “Más parecían ‘estrellas’ (*stars*), ciertamente, que cicatrices (*scars*) o escarificaciones propiamente dichas. Había algo ambiguo y fascinante en esas imágenes que evocaban granos, pústulas o verrugas, enfermedades desagradables de la piel, pero que se exhibían sobre la desnudez de un cuerpo joven y deseable, en poses próximas a las de las antiguas *pin ups*. Sabemos, y es algo importante, que esas marcas están hechas con chicle mascado, un típico producto pop, de modo que el juego adquiere otras implicaciones: el cuerpo falsamente escarificado es un cuerpo de estrella (‘estrellizado’), un cuerpo para ser masticado y marcado. ¿Sexualmente devorado?”⁹⁹.



Hannah Wilke
S.O.S. starification objet series (1974-1982)

Fuente: Ramírez, Juan Antonio, (2003)

Desde estas visiones, la piel emergió definitivamente en el contexto del arte occidental como discurso político, como denuncia de las desigualdades sociales, étnicas y de género.

⁹⁹ Ramírez, Juan Antonio, (2003), op. cit., p. 108

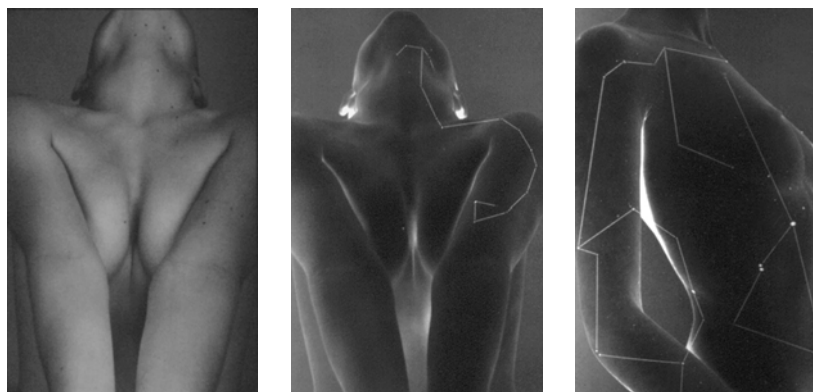
4.3 El cuerpo y sus constelaciones: diferentes interpretaciones a través de la fotografía

La presencia o representación del cuerpo en el arte, como hemos observado, desde 1960 hasta finales de 1970 siguió innumerables direcciones. En ese período de tiempo, el uso de la fotografía se hizo imprescindible como medio de fijación y conservación material de las acciones y *performances*. Debido a este nuevo papel asignado a los medios fotográficos, los mismos experimentaron un gran progreso técnico y desde el punto de vista conceptual, cada artista comenzó a utilizar la fotografía como un nuevo recurso plástico, pues si bien en algunos casos la imagen funcionaba exclusivamente como “registro de la *performance*”, en otras propuestas la fotografía podía transformarse en una obra autónoma. En este último tipo de imágenes, denominadas “fotos performáticas”, el/la artista recorta y distancia la acción dirigiendo la mirada de cada observador/a como alguien ajeno/a a la *performance*. Este medio expresivo comenzó a ser empleado sistemáticamente en los años 90, momento en el cual resurgió el interés por el cuerpo como instrumento de las manifestaciones artísticas.

Asimismo, por la misma época también se instauró un tipo de fotografía donde la imagen no representaba el registro de una acción corporal que había sido ejecutada realmente sino una obra fotográfica “intervenida o modificada”, aunque el eje conceptual de este trabajo tenía una indiscutible conexión con el uso de la piel como superficie simbólica. Gracias a este tipo de intervenciones, el cuerpo se transforma en espacio blasonado, en mapa, en superficie tatuada o en parte simbólica del cosmos; en este último caso, las imágenes exhiben las constelaciones corporales, es decir, zonas o características individuales que únicamente aparecen a través de la mirada sutil de cada artista. De ahí nuestro interés particular en reflexionar sobre estas producciones artísticas.

4.3.1 Las marcas corporales delimitan una cosmografía

Pierre Radisic con sus trabajos fotográficos reinterpreta la geografía del cuerpo humano, lee y reescribe la propia superficie corporal enlazando con líneas los lunares o las marcas corporales de cada persona; de este modo, el trazado delimita y descubre otras áreas que conforman imágenes del cosmos. De esta manera, cada cuerpo anónimo va desocultando sus propias constelaciones. El artista juega con la imagen positiva y negativa, simbolizando ambas caras de una misma identidad, por ejemplo, el 15 de junio de 1994 fotografía a una persona, que seguidamente se transforma en la obra *Scorpius*, debido a la imagen constelar surgida de la intervención. Lo mismo sucede con otra foto del 2 de enero de 1995, que lleva por título *Aquarius*. Así sucesivamente (7-12-1994, *Perseus* / 02-06-1994, *Hydrus*), los cuerpos desconocidos adquieren identidad, las marcas corporales son sus propios signos de identificación.

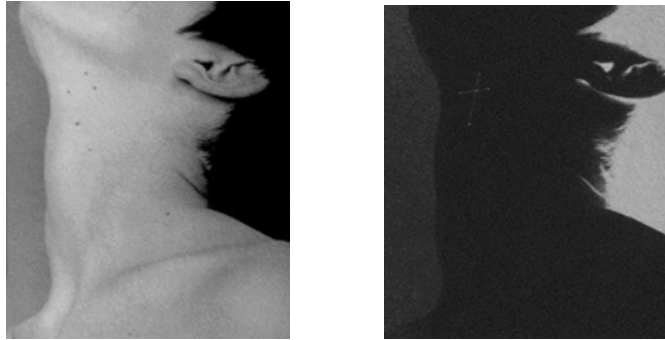


Pierre Radisic
(15-06-94 / Scorpius / Aquarius)

Fuente: [s.l.]

Además de las referencias constelares, el artista busca símbolos religiosos o formas de animales. Por ejemplo, un cuerpo retratado el 1º de enero de 1995, el artista lo denomina *Crux*; porque porta en la piel ese símbolo; en otra imagen, el cuerpo de una mujer lleva inscrita la figura de un pájaro.

Para Pierre Radisic, de algún modo, el cuerpo es interpretado de la misma forma que en la filosofía Zen, es decir, el cuerpo no se encuentra fragmentado y es concebido como una totalidad, las partes están



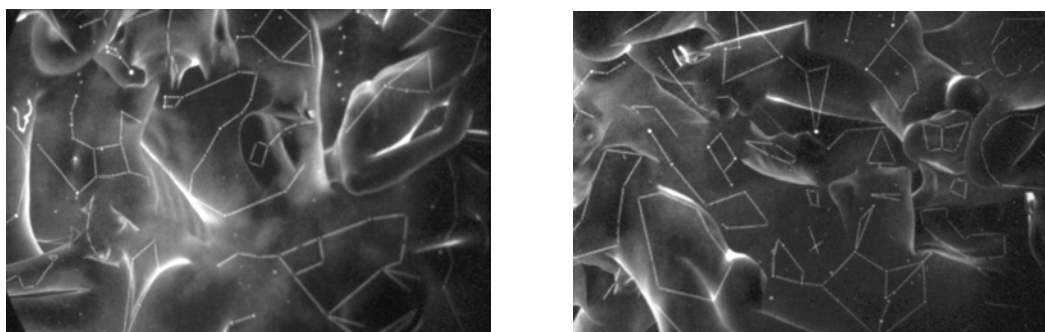
Pierre Radisic
(01-01-1995 / Crux)

Fuente: [s.l.]

interconectadas conformando un espacio continuo y fluido. Una idea que puede verse reflejada en las obras tituladas *Hemisphere Nord* y *Hemisphere Sud*, donde diversos cuerpos se entrelazan y constituyen un único cuerpo, representando cada hemisferio. Según la filosofía oriental el cuerpo se encuentra recorrido por meridianos o canales de energía; una concepción que sostiene la estructura corporal como un universo en sí mismo, en cuyo interior la energía fluye y se enlaza simbólicamente con la energía cósmica. Este mapa de puntos y líneas planteado en las fotografías de Pierre Radisic desplaza otra vez la mirada; es decir, el cuerpo expresa más símbolos de los exhibidos por su imagen externa y la piel encubre más marcas de las que creemos ver.

A pesar de que no estamos hablando de imágenes inscritas directamente en la piel, el concepto que propone el artista transforma la superficie corporal en un cielo estrellado, en definitiva, la persona pierde ciertos aspectos humanos y exterioriza sus símbolos. El territorio corporal es reconquistado, descodificado y personalizado, pues cada individuo tiene sus exclusivas constelaciones. Los lunares son marcas naturales, pequeños relieves o cráteres que relatan a modo de genealogía la historia corporal, convirtiéndose en signos de identidad, en huellas o tatuajes naturales que desde el fragmento nombran a cada persona como totalidad. Pierre Radisic a partir de la manipulación fotográfica facilita la lectura de esa “otra geografía”, imperceptible a primera vista.

Creemos apropiado vincular estas reflexiones al análisis que desarrollan Deleuze y Guattari sobre los conceptos de mapa y rizoma, de sumo interés en nuestra investigación: “El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. (...) Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas (...)”¹⁰⁰.



Pierre Radisic
(Hemisphere Nord - Sud)

Fuente: [s.l.]

En relación a esta analogía del mapa con el espacio rizomático, también observamos que el cuerpo se constituye a partir de las lecturas rizomáticas que puedan generarse. Teniendo en cuenta esta otra forma de abordar el esquema interpretativo, los tatuajes o cualquier tipo de marca corporal contribuyen al resurgimiento de otro cuerpo, que está velado bajo la superficie y encarna la mitología personal.

Como opina el artista chileno Alfredo Jaar: *The body is the map* (El cuerpo es el mapa, 1990), la superficie corporal es una topografía, donde las arrugas son –al igual que los lunares en las fotografías de Pierre Radisic– los

¹⁰⁰ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, [fr.1980] (1988), op. cit., p.18

tatuajes naturales, las marcas del tiempo que van trazando una exclusiva geografía en el cuerpo de cada sujeto.



Alfredo Jaar
(*The body is the map*, 1990)

Fuente: VV.AA., (2001), *Sobre la piel*

Decisivamente, la piel se erige en símbolo de la vida, en memoria de cada relato personal, en el territorio donde se inscriben todos los signos que cimientan el testimonio individual. Sin tatuajes artificiales ni cicatrices voluntarias, la piel es tatuada y marcada por los cambios biológicos, aunque al mismo tiempo, estas huellas dibujan herencias genéticas.

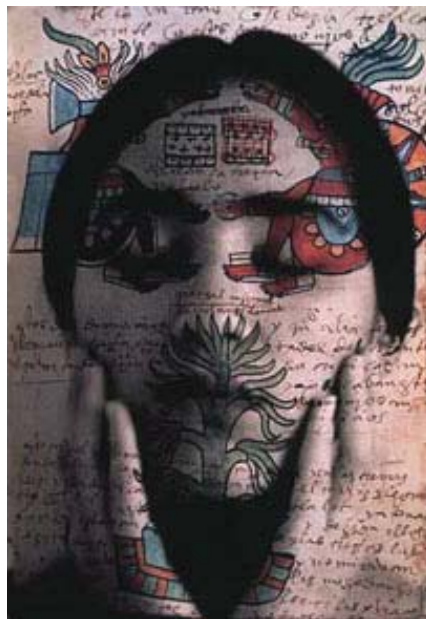
4.3.2 La piel es simbolizada desde el arte como cartografía

En este apartado analizaremos la obra de artistas que en la misma línea de Pierre Radisic no intervienen el cuerpo directamente, pues superponen imágenes que transforman la piel en superficie simbólica. De esta manera, al igual que un diseño tatuado o pintado, los símbolos revelan un sinfín de interpretaciones sobre el cuerpo –y la persona–, al mismo tiempo que corroboran la existencia simultánea de otras identidades reflejadas en una cartografía que delinea el propio mapa corporal y personal.

Jean Lévi en referencia a la simbología del cuerpo para los taoístas hace la siguiente descripción: “Revestido con sus blasones y sus imágenes caracterizadas por colores, definido por relaciones numéricas, el cuerpo es un

espacio regido por las leyes del cosmos. La red de las correspondencias lo encierra en una playa simbólica, un área ritual que no es más que el estrado sacrificial rodeado por las efigies enigmáticas de las divinidades”¹⁰¹. Cuando hicimos referencia a la muerte y los rituales funerarios comentamos que los taoístas creen en la inmortalidad, que se produciría cuando las divinidades – simbolizadas en los órganos corporales– se hacen presentes a través de la meditación siguiendo un calendario místico¹⁰².

Esta concepción del cuerpo blasonado podemos observarla en la obra de la artista mexicana Tatiana Parceró; por ejemplo, en su serie “Cartografía interior” (1996), donde las imágenes de divinidades aztecas reaparecen impresas en la superficie del cuerpo como memoria cultural. Mediante estas “cartas geográficas” la artista guía a los/as observadores/as por otros caminos y sugiere con estos signos la posibilidad de hallar nuevos significados sobre la vida de cada persona.



Tatiana Parceró
Cartografía interior, 1996)

Fuente: *Compañeras de México* (1990)

¹⁰¹ Lévi, Jean, “El cuerpo - Blasón de los Taoístas”, [en Feher, Michel; Naddaff Ramona; Tazi Nadia) (ed.), [1989] (1990), Parte Primera, op. cit., p.123]

¹⁰² Véase Capítulo 2: “LA MUERTE: ceremonias y rituales funerarios”

En las fotografías de esta serie los volúmenes del cuerpo se aplanan y las imágenes van delimitando un único territorio. Signos, músculos, fluidos y órganos se desdibujan o son visto bajo una visión mística y se superponen para convertir al cuerpo –tomando como referencia el análisis de Gilles Deleuze y Félix Guattari– en un “cuerpo sin órganos”¹⁰³, es decir, en un cuerpo



Tatiana Parceró
(Cartografía interior, 1996)

Fuente: *Compañeras de México* (1990)

que deja de ser organismo biológico para transformarse desde nuestra mirada en un lugar mágico, donde los orificios corporales pierden corporalidad, donde las arrugas y los pliegues se confunden con dibujos extraños. En una de las fotografías de esta artista podemos apreciar cómo los símbolos superpuestos alteran visualmente la textura de las manos y las líneas palmares simulan



Tatiana Parceró
(Cartografía interior, 1996)

Fuente: *Compañeras de México* (1990)

¹⁰³ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, [fr.1980] (1988), op. cit., p.37

caminos por transitar o transitados, en definitiva, espacios de vida. En otra imagen que representa la planta de los pies parecerían dialogar todos los órganos del cuerpo.

Como comentamos al principio los trabajos no están realizados directamente sobre el cuerpo, las imágenes son proyectadas sobre los contornos corporales para luego fotografiarlas. En algunos casos, los dibujos están impresos en láminas transparentes y superpuestos posteriormente a la fotografía. A pesar de que la piel no es protagonista directa de la obra es importante destacar que desde el punto de vista conceptual y alegórico los símbolos son esgrimidos por la artista de la misma manera que numerosas culturas emplean el tatuaje; pues ella tiene en cuenta la función simbólica de la piel como superficie de inscripción de las vivencias individuales.

Desde un análisis más formal de las fotografías podemos puntualizar que algunos signos y textos en ciertas imágenes se valen de la estructura secuencial del cuento y narran una historia, que en algunos casos remite a la mitología azteca. Gracias al montaje fotográfico la piel de Tatiana Parceró se cubre de marcas simbólicas a modo de tatuajes representativos de la memoria cultural de México. Así, el cuerpo tatuado hace visible la otra piel, que se constituye en identidad colectiva.

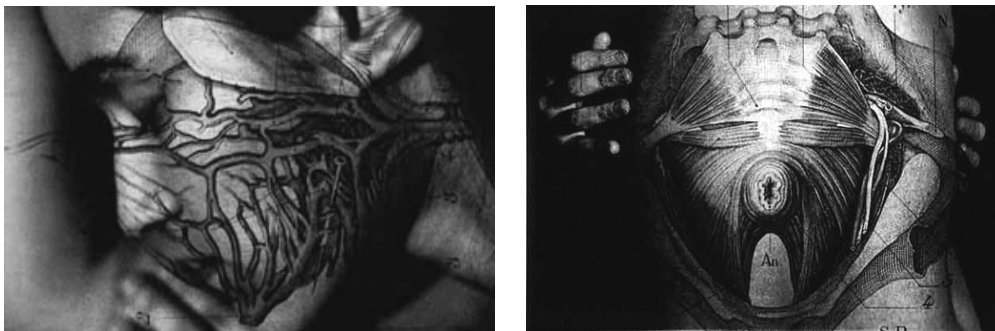
Todos estos recursos utilizados por la artista expresan, en cierto modo, cómo la piel puede adquirir otros significados cuando un signo es transferido o



Tatiana Parceró
(Cartografía interior, 1996)

Fuente: *Compañeras de México* (1990)

marcado en ella. En este caso, la transculturación de los códigos simbólicos del tatuaje no debe ser interpretada en términos materiales y técnicos, pues la imagen es impresa en la piel a partir de las nuevas tecnologías; por lo tanto, no está asociada a la herida ni al proceso ritual. No obstante, como hemos analizado, existen ciertos aspectos conceptuales y formales de la técnica del tatuaje que sí están presentes en las fotografías. Aún en imágenes que refieren a la interioridad del cuerpo, ésta adquiere una visualidad más poética, pues han sido elegidas por su simbología y no por su funcionalidad orgánica.



Tatiana Parceró
(Cartografía interior, 1996)

Fuente: *Compañeras de México* (1990)

En una línea poética similar encontramos la obra *Mes trophées* (Mis trofeos, 1987) de Annette Messager. La imagen analizada remite más a la función lúdica del juego, a la experiencia sensorial que produce la ejecución de cualquier trabajo de pintura corporal, aunque en este caso también los dibujos son impresos sobre las fotografías. Según las afirmaciones de la artista estos trabajos son “(...) a medio camino entre el cuento de hada y la pesadilla”¹⁰⁴, de esta manera, las imágenes obtienen un carácter mágico y onírico que recuerda a las pinturas corporales indígenas.

Los fragmentos del cuerpo son para ella como ex-votos, reliquias, fetiches que la artista desearía conservar para siempre. Por ello, en estas

¹⁰⁴ Messager, Annette, Catálogo exposición: *Comédie tragédie 1971-1989*, Musée de Grenoble, 1989-1990, p.144 [en Ewing, William A., (1996), op. cit., p300]

fotografías las manos, los pies o el sexo son como premios ganados a su cuerpo, objetos apropiados a partir de las imágenes.

En estas obras en particular, el hecho de que el acto de pintar no esté ejecutado directamente sobre el cuerpo desvía su finalidad simbólica de toda actividad comunitaria o ritual. Las intervenciones pictóricas aíslan una zona de la piel, la cual pasa a formar parte de los deseos y sueños individuales de la artista. De algún modo, en estas producciones artísticas persiste un concepto similar al que existe fundamentalmente en la práctica del tatuaje en sociedades no occidentales, en cuanto a la apropiación simbólica de la piel por quien pinta o tatúa el cuerpo¹⁰⁵.



Annette Messenger
(Mis trofeos, 1987, acrílico, carboncillo
y pastel sobre foto en b/n)

Fuente: Ewing, William A. (1996)

La artista iraní Shirin Neshat, quien vive actualmente en Estados Unidos desarrolla su serie fotográfica *Rebellious Silence, Women of Allah* (Silencio rebelde, Mujeres de Alá, 1994) cuando regresa a Irán después de dieciséis



Shirin Neshat
(Rebellious Silence, Woman of Allah, 1994)

Fuente: *Màscara i Mirall*, Barcelona: Lunweg

¹⁰⁵ Véase Capítulo 3: "Tatuaje tradicional japonés: el mundo de los sentidos"

años de ausencia. La visión de la situación de las mujeres iraníes, que lógicamente habría sido la suya, se imprime en las fotografías y reconstruyen simbólicamente el velo: “Como si de una máscara se tratase, la escritura de versos farsis vela el rostro de la artista”¹⁰⁶. Shirin Neshat en numerosas ocasiones ha afirmado que el velo y el uso de las armas son los únicos instrumentos que permiten a las mujeres iraníes ocupar el espacio público.

Los signos simulan tatuajes, marcas corporales prohibidas por la ley islámica que la propia artista utiliza para profanar su cuerpo. El rostro y las manos, las únicas partes del cuerpo femenino que pueden enseñarse públicamente en Irán, a través de las fotografías delatan las voces silenciadas.

4.3.3 La fotografía como monografía del interior del cuerpo

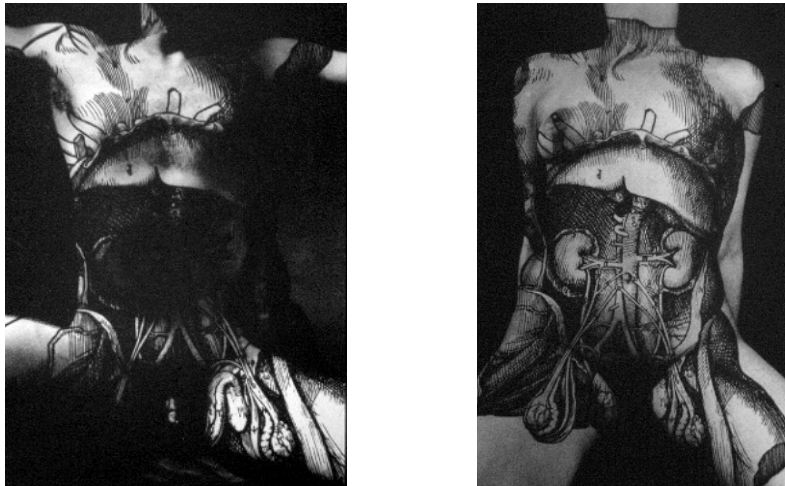
En las obras que analizaremos a continuación el cuerpo es exhibido como una monografía, es decir, no es una cartografía ni habla de historias secretas; únicamente escribe un relato exclusivo, de alguna manera, la propia biografía interior. Por ejemplo, la artista mexicana Adriana Calatayud expone su serie “Monografías del cuerpo” (1995-96), imágenes donde la piel orgánica pierde consistencia y adquiere una transparencia simbólica, que deja entrever la estructura interna que oculta y simultáneamente contiene. Con esta propuesta, la artista quiere simbolizar que tanto el interior como el exterior del cuerpo constituyen una única geografía.

En las fotografías el cuerpo sensible y táctil se confunde con la anatomía, la identidad personal se desenfoca, porque podría tratarse de cualquier cuerpo, de cualquier persona. Aunque, sabemos que la estructura corporal es similar en todos los sujetos, tanto las texturas –de los músculos o la piel– como los fluidos del cuerpo son sustancialmente diferentes.

Una vez más, al igual que las fotografías de Tatiana Parceró las imágenes son “como tatuajes”, pero a diferencia de las anteriormente descritas, las obras de Adriana Calatayud no actúan como memoria de la historia vivida o

¹⁰⁶ Catálogo de la Exposición: *Màscara i Mirall*, Museu d'Art Contemporani, Barcelona: Lunwerg Editores, p.78

aún por vivir, no constituyen “el cuerpo sin órganos”, sino que hacen referencia precisamente a los órganos corporales; es decir, a los componentes físicos que hacen posible la existencia. En este sentido, las fotografías establecen un enlace simbólico con el cuerpo como “organismo”.



Adriana Calatayud
(Monografías del cuerpo, 1995-96)

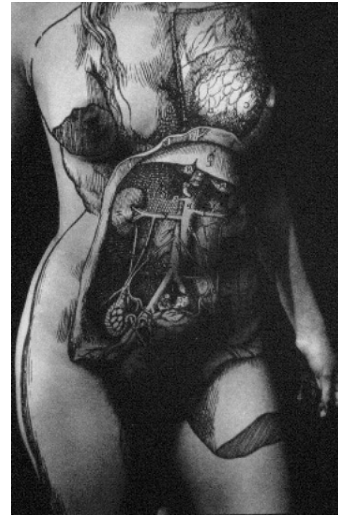
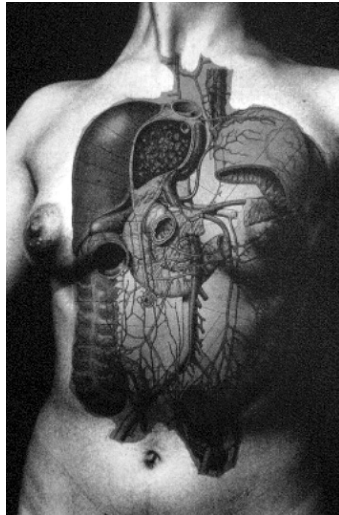
Fuente: Compañeras de México (1990)

No obstante, nuevamente haciendo mención a las apreciaciones de Jean Lévi sobre el cuerpo humano como un blasón, desde la mirada oriental “Los órganos están igualmente regulados por signos emblemáticos, o más bien su valor en el cuerpo está determinado por su carga heráldica. Es precisamente esta carga –este valor significativo y clasificatorio– lo que autoriza en efecto la misteriosa sublimación del humor orgánico en esencia divina”¹⁰⁷.

Hemos comentado con anterioridad que según la concepción taoísta del cuerpo éste no es una entidad separada de los aspectos espirituales, místicos o astrológicos de cada persona. El interior corporal posee una fuerte potencia simbólica y a cada órgano le corresponde un color determinado; por ejemplo, los pulmones se les asigna el color blanco, el elemento representativo es el metal y simbolizan al tigre blanco; el corazón, en cambio, su color es el rojo,

¹⁰⁷ Lévi, Jean, “El cuerpo - Blasón de los Taoístas”, [en Feher, Michel; Naddaff Ramona; Tazi Nadia) (ed.), [1989] (1990), Parte Primera, op. cit., p.118]

como elemento representa el fuego y su imagen simbólica es la flor de loto; el hígado es representado con los colores de la primavera, su elemento es la madera y posee una forma de calabaza suspendida; y el bazo es simbólicamente de color amarillo, su elemento es la tierra y es representado con la imagen del Ave Fénix.

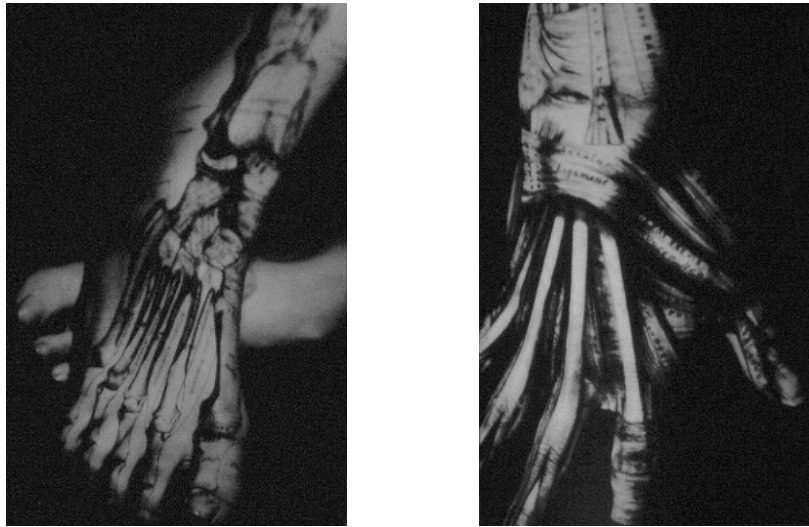


Adriana Calatayud
(Monografías del cuerpo, 1995-96)

Fuente: *Compañeras de México* (1990)

A pesar de las asociaciones que podemos establecer entre los aspectos orgánicos y simbólicos en las fotografías de Adriana Calatayud, la composición monocroma refuerza el interés anatómico del cuerpo y reafirma, de alguna manera, que el cuerpo es considerado por la medicina occidental como objeto de estudio. Pese a ello, en las imágenes de esta artista el cuerpo es al mismo tiempo sujeto poético y objeto racional.

Otra obra de similares características es la realizada por la artista norteamericana Katherine Du Tiel, *Bone/Feet, Muscle/Hand*, (1994), aunque en este caso las fotografías hacen un mayor hincapié en la estructura ósea y muscular del cuerpo; debido a esto las imágenes –que también son monocromáticas, en blanco y negro– adquieren el aspecto de radiografías.



Katherine Du Tiel
(Bone Feet, *Muscle/hand*, 1994)

Fuente: VV.AA., (2001), *Sobre la piel*

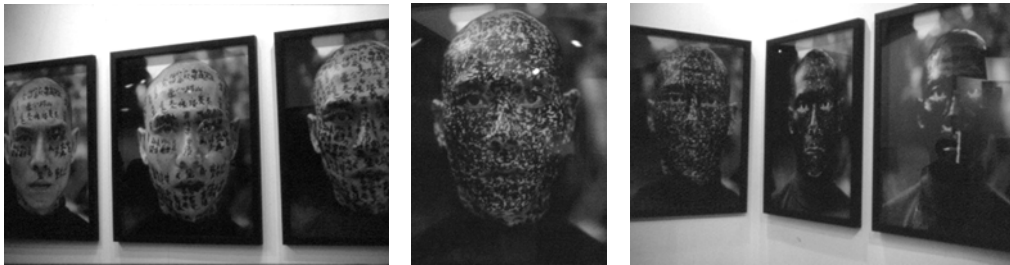
La transculturación directa de prácticas como el tatuaje o la pintura corporal no están presentes en las obras analizadas, pues como dijimos al comienzo las artistas no utilizan realmente ninguna de las dos técnicas. Sin embargo, la reflexión que a partir de estas intervenciones artísticas emerge sobre la constitución física y espiritual del cuerpo resulta muy interesante; la fusión entre el exterior e interior corporal donde la piel se transforma en imagen tatuada o grabada se impone como discurso permanente de la identidad personal.

4.3.4 Fotografía – *performance*: la imagen ritual

Inicialmente en este apartado comentamos que la fotografía solía ser utilizada como registro de una acción, pero también puede proponerse como una producción artística autónoma, denominándose “fotografía *performance*” o “*performance* congelado”. Por consiguiente, en estas obras la imagen no es simple documento de una acción ni el resultado de un montaje posterior, sino que la fotografía se concibe como un trabajo independiente de la *performance* y

obtiene relevancia por sí misma. Este tipo de imagen necesita de la *performance* o ritual previo, al cual le debe su existencia y por ello se complementan mutuamente; no obstante, su confección en algunos casos se halla cuidadosamente estructurada y el resultado estético final responde a otros fines que la mera documentación.

Como hemos visto con anterioridad, el acto de nombrar a través de la palabra o la marca corporal constituye, en la mayoría de las culturas, el primer acto de diferenciación¹⁰⁸, un ritual que ejecuta el artista chino Zhang Huan en su obra *Genealogic tree* (Árbol genealógico, 2001), una serie de fotografías que



Zhang Huan
(Genealogic tree, 2001)

Fuente: Arco 2001, Madrid

registraban de forma secuencial la *performance* ejecutada por el artista cubriéndose su rostro con letras y símbolos chinos en color negro. Estos signos, aleatoriamente van construyendo la genealogía del artista y la acción concluye cuando la cara se cubre totalmente de pintura. La fotografía y la *performance* se suceden simultáneamente, pero al final si bien una se construye a partir de la otra, la imagen posee una resolución técnica y estética que excede al simple registro.

Este acto de nombramiento se plantea también en la película *The Pillow Book* (1995), dirigida por Peter Greenaway, donde la protagonista Nagiko en cada cumpleaños es “nombrada” por su padre mediante la inscripción del nombre en el rostro, una costumbre que ella misma repite a lo largo de su vida como parte de la tradición familiar.

¹⁰⁸ Véase Capítulo 2: “La marca corporal como instrumento de identificación”



The Pillow Book
(Peter Greenaway, 1995)

Fuente: VV.AA., (2001), *Sobre la piel*

La palabra escrita en el cuerpo, el texto que nombra al sujeto, como trazos que van construyendo una historia, en definitiva, corpus literario, único e íntimo. Todo ello parecería encerrar la obra “Cuerpo escrito” (1996) de Verónica Orta; una serie de fotografías que permiten a cada espectador/a ser *voyeur* de una *performance* privada, durante la ejecución ella escribe sobre su piel letras y frases que se han fugado de un texto propio para apropiarse del cuerpo:



Verónica Orta
(Cuerpo escrito, 1996)

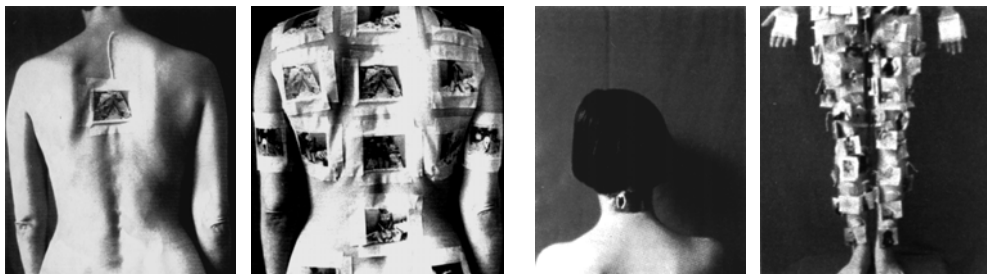
Fuente catálogo exposición “Cuerpo Escrito”, 15 de noviembre de 1996, Rosario, Argentina

“Cuerpo escrito. Como marca. Y un tiempo anterior a todos los cuerpos. Cuerpo huella. La historia. Entre olvido y memoria cuerpo propio; el del dolor y del festejo, que recuerda. Cuerpo del gesto que recupera en el fragmento tiempos sidos. Recorro con la letra el idioma de los cuerpos. Escribo con el cuerpo los trazos de la letra. Narrar los interiores. Desvestirlos. Exorcismo brutal y fotográfico. Rastro y miedo. Señalando. Poesía personal y casi verdadera. Cuerpo entero. Despojada. Desgajada. Y leer lo no dicho por la piel, sobre la piel, desde la piel. Desnudo de un dentro/fuera, ceremonia de la fragilidad. La cicatriz. Hallarse, en un hacerse y deshacerse. Y en el más puro silencio, el ritual del amor y el abandono. Ser, tan sólo ser y la palabra socorriendo al lenguaje tembloroso delator de las almas. Pharmakon. Entonces vuelvo. Al cuerpo infantil, el de la herida. Al murmullo de los poros, que derraman secretos. Vuelvo a contar la historia y la historia se va contando sola. Empezar con la caricia a escribir el poema. Caricia escrituraria que sobre el cuerpo modela los deseos”¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Verónica Orta, 05/12/1996 (texto cedido por la autora)

Las palabras lo dicen todo, son corpóreas y de esta corporalidad surge el cuerpo poético, donde los mensajes velados afloran a la superficie táctil del cuerpo. La escritura –como el tatuaje– desvela los secretos más recónditos, el cuerpo escrito exhibe su desnudez, pero al mismo tiempo, la letra, como signo que nombra se erige como talismán protector.

Con respecto a las fotografías-*performance* los trabajos de la artista chilena Eugenia Vargas invaden el cuerpo de ex-votos, de recordatorios, de textos visuales. Por ejemplo, en una acción ejecutada en 1993, ella fue pegando sobre su piel diversas fotografías y su cuerpo se transformó literalmente en escritura visual. El cuerpo fue intervenido como si fuera las páginas de un libro en blanco, que la artista escribe y completa según su propio ciclo vital. En algún punto, estas fotografías se convierten en fetiches, en objetos de colección; todos se reúnen en la superficie del cuerpo, las fotos de familia, los juguetes y cualquier elemento o vivencia que retrotraiga el tiempo presente al de la infancia. Cada imagen al estilo de un tatuaje se apropia del espacio corporal, la memoria –intangible– adquiere sentido y materialidad en el símbolo.



Eugenia Vargas
(Sin título, 1993)

Fuente: Ferrer, Elizabeth, "Eugenia Vargas", *Nexus*, Nº 17, 1995

Este concepto de la imagen como memoria es un aspecto clave del tatuaje¹¹⁰, cuya simbología posee una relación dialéctica entre corporeidad y espiritualidad, entre marca corporal e identidad personal.

¹¹⁰ Este aspecto es tratado en la película *Memento* (Inglaterra, 2000) del director Christopher Nolan, cuyo argumento está basado en una enfermedad que padece el protagonista, quien tiene pérdida de memoria de los sucesos inmediatos, por lo cual fotografía los diferentes acontecimientos que suceden en su vida (asociados a la investigación de un asesinato), para



Eugenia Vargas
(Autorretrato, 1986-87)

Fuente: Compañeras de
México (1990)

Otro aspecto que resulta destacable en estas fotografías de Eugenia Vargas es el hecho de que la artista nunca revela su rostro ni la zona frontal de su cuerpo. Esta idea del autorretrato a partir de otras zonas corporal se repite en las producciones de otros/as artistas, a los cuales nos referiremos más adelante.

Por otra parte, en otros trabajos Eugenia Vargas utiliza el cuerpo y los elementos de la naturaleza recuperando el carácter ritual de la pintura. Tal es el caso de su obra "Autorretrato" (1986-87) en la cual se retrató haciendo desaparecer cualquier rasgo humano del rostro; es decir, el lugar por excelencia de la identidad corporal fue simbólicamente borrado y trasladado al pecho –a propósito visible–, como signo erótico socialmente asignado al género femenino. Mediante esta acción, el cuerpo adquirió otra textura, el barro obturó su exclusiva geografía y los

orificios corporales fueron velados. Las señales particulares del rostro y las constelaciones corporales se desvanecieron, en pos del nombramiento como "mujer".

Otra artista es la cubana Marta María Pérez Bravo quien utiliza el cuerpo como soporte de las acciones, donde la fotografía ocupa un lugar primordial en la exhibición posterior de las obras. Algunas de sus producciones artísticas tienen cierta similitud con las *Selfpaintings* de Günter Brus, pues al igual que él, esta artista cubre su piel con una capa densa de pintura a fin de realizar sobre ella inscripciones, marcas de identificación que imprimen en el cuerpo diferencias simbólicas. Por ejemplo, en "Jura" (1999) se cubrió el cuerpo de una pintura arcillosa y trazó en la espalda el símbolo de la cruz; esta acción

luego tatuarlos en su piel como recordatorio. [En relación a este tema también véase en el Capítulo 2: "La marca corporal como instrumento de identificación"]

podría significar, entre otros conceptos, la conversión del cuerpo profano en espacio sagrado; pero sincrónicamente podría enunciar un juramento, un pacto o una sentencia de muerte. En la misma línea que el trabajo de Eugenia Vargas, Marta María Pérez Bravo primero ejecuta un acto de anulación de la propia identidad para poder nombrarse nuevamente.

En otra acción, que posee un fuerte carácter ritual, el cuerpo pintado ha sido cubierto con clavos; la pintura petrifica visualmente la superficie corporal y la imagen remite, en cierta medida, a la tortura, el sacrificio y la crucifixión.



Marta María Pérez Bravo
(Jura, 1999) / (Acción, 2000)

Fuente: Invitación exposición, Lisboa,2000 / [s.l.]

La fotografía-*performance* adquiere una gran relevancia en las obras del artista español Alex Francés, especialmente reseñaremos algunos trabajos donde la piel se transforma en un relieve extraño e inquietante. Por ejemplo, en “Fluencia” (1994) del torso del artista emanan extensiones de cabello que rozan el límite de lo exótico y, en algún punto de nuestro imaginario, la imagen provoca un cierto halo de perturbación: ¿Por qué el vello corporal crece ilimitadamente? Los deseos ocultos en los sueños del artista esconden la respuesta, ya que esta obra fue concebida a partir del ensueño personal, que gestó esta imagen extremadamente surrealista.

Como comenta Agustín Pérez Rubio, el crecimiento excesivo del cabello o vello corporal siempre estuvo asociado con aspectos mágicos o monstruosos; por un lado, en las representaciones de hombres lobos, brujas o animales

fantásticos, por otro lado, al igual que las uñas continúa creciendo aún después de la muerte. Según los comentarios del autor: “Si tenemos en cuenta que, junto con las uñas, el pelo es aquella parte de nuestro organismo que tras la muerte sigue creciendo, sigue teniendo vida propia, comprobaremos que esta fluencia mortuoria, es decir, esta imagen, esta fuente o fontaine –de nuevo rememorando a Duchamp, donde el object trouvé es ahora el propio cuerpo, el cuerpo reencontrado, que tampoco tiene en sí una pertenencia a uno mismo, es de uno y de todos– en este caso esta fuente humana presenta una complejidad, pues supone un derramar nuestro interior, saca aquello oscuro que nos incomoda y molesta, que nuestro organismo rechaza, para de esta manera seguir vivo, continuar. Es entonces cuando abyectamente, podemos identificar en esta pieza la enfermedad, también el sufrimiento, el dolor, la no pertenencia, las tensiones, obsesiones y problemas (...)”¹¹¹.



Alex Francés
(Fluencia, 1994)

Fuente: Pérez, David (coord.), (1997), *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*

La piel refleja una imagen sórdida, donde una vez más el cuerpo conocido sufre una metamorfosis, que lo sitúa en el espacio del extrañamiento y acciona nuestros propios miedos: la sensación de pertenecer a ese sector humano diferente, exótico o anormal, que es automáticamente marginado de la sociedad dominante¹¹². En este fluir constante, el pelo obtiene características defensivas, como si mediante la expulsión y renovación se eliminara cualquier

¹¹¹ Pérez Rubio, Agustín, “Auto-premisas”, [en VVAA, (2000), *Pautas y Contrastes*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Aldeasa, p.201]

¹¹² Véase Capítulo 1: “Otriedad corporal: cuerpo, sexo y exotismo”

tipo de contaminación; desde este punto de vista, el vello es símil simbólico de la sangre y la fluencia expresa una transfusión ritual de purificación.

Otra fotografía (Discontinuidad, 1994) es una clara alusión a la famosa obra de Man Ray, en este trabajo aparece el cuerpo de una mujer de espaldas exhibiendo dos cicatrices que bien podrían remitir a las alas de un ángel o mejor aún, a Ícaro. En esta imagen el cuerpo femenino refleja una gran sensualidad, al mismo tiempo en su soledad manifiesta la impotencia de quien ha intentado huir como Ícaro, pero en su trayecto esa posibilidad se ha desvanecido. Por consiguiente, las marcas expresan el recuerdo de un deseo incumplido o las huellas de un viaje largo y extenuante; las heridas siempre se proyectan como memoria del dolor.



Alex Francés
Discontinuidad (1994)
Fotografía 60 x 90

Fuente: Pérez, David (coord.),
(1997), *Del arte impuro. Entre
lo público y lo privado*

En otro trabajo “Cuero penetrable” (2003), el cuerpo se cubre de arcilla convirtiéndose en un objeto escultórico moldeable, la piel se torna un lugar de penetración y contacto. La *performance* representa, en cierta medida, una fusión corporal cargada de gran erotismo y complicidad; cada cuerpo se funde en el otro, cada uno es literalmente un objeto de indagación y goce. El ritual parte de la iniciación y el reconocimiento, donde la identidad de cada sujeto es modelada y reconstruida.



Álex Frances
(Cuero Penetrable, 2003)

Fuente:
www.galerialuisadelantado.com

La producción artística de Soledad Córdoba se enmarca en este tipo de fotografía performática, a partir de la imágenes representa un detallado trabajo donde el cuerpo es el gran protagonista. Las fotografías poseen un gran vigor expresivo, cuyas secuencias van comprometiendo a los/as espectadores/as en *voyeurs* y partícipes simultáneos de cada ritual. Según José Jiménez: “Córdoba utiliza siempre su propio cuerpo como objeto y soporte de la obra, pero lo hace

a través del distanciamiento, de la mediación, que posibilita el empleo de la fotografía. Con ello consigue un efecto de *extrañamiento*: nos reconocemos en la *imagen*, pero a la vez ésta viene a nosotros con distintos tipos de *materializaciones*, de emociones y sentimientos que se han convertido en *presencias físicas*¹¹³.



Soledad Córdoba
(Asimilación, 2001)

Fuente: www.phe02.phedigital.com

En sus *performances* el cuerpo aparece como un territorio manipulado o intervenido, en el cual los signos u objetos invaden el relieve corporal y modifican sensiblemente las características biológicas en superficie simbólica. La totalidad del cuerpo es rostro e identidad, pues en la mayoría de las



Soledad Córdoba
(Exprimir, 2002)

Fuente: www.phe02.phedigital.com

¹¹³ Jiménez, José, "Construir historias", [en línea], *Descubrir el Arte*, Mayo 2003, [ref. diciembre 2005], disponible en web: www.terra.es/personal/tesolsa/textos.htm

fotografías el rostro de la artista se oculta en la oscuridad, se camufla con los objetos o no se exhibe, ya que en numerosas ocasiones ella aparece de espaldas. Además, en las imágenes que enseñan sus ojos, éstos aparecen cerrados o con la mirada desplazada.

En “Asimilación” (2001) la piel se convierte en un vestido que encorseta y asimila el cuerpo como parte estructural, al mismo tiempo que lo protege. En “Exprimir” (2002) el cerebro de la artista es simbólicamente exprimido, acción que provoca una emanación de signos negros que van invadiéndolo todo.

En la obra “Pesos” (2001) incorpora el uso de objetos, perlas que caen por su propio peso; así, la lágrima deja de ser un fluido efímero y transparente, para recobrar presencia física y sensorial como expresión del dolor y los sentidos. Para José Jiménez, “No hay en el trabajo de Soledad Córdoba ni siquiera un mínimo gesto o desvío que suponga una concesión al llamado *glamour*, a esa forma *cursi* de confusión de la interrogación artística con el maquillaje. Todo lo contrario: son piezas de un ascetismo extremo, donde lo decorativo está excluido de raíz. Piezas fragmentarias de un rompecabezas poético con las que se intenta desvelar *historias secretas*, tan profundamente íntimas que todos las llevamos dentro”¹¹⁴.



Soledad Córdoba
(Pesos, 2001)

Fuente: www.phe02.phedigital.com

¹¹⁴ *Ibidem*

En las propuestas desarrolladas el proceso de transculturación de la pintura corporal, la marca o la inclusión de objetos potencialmente simbólicos conserva la fuerza ritual de nombramiento e identificación que posee en las prácticas rituales de grupos indígenas y aborígenes; si bien en el caso de los/as artistas comentados/as el acto ritual es momentáneo y se encuentra delimitado a fines artísticos específicos. Por lo tanto, el proceso ritual no está en función de las mismas características simbólicas que tiene en otras sociedades, pues adquiere las particularidades de la sociedad a la cual pertenece cada artista y a los intereses discursivos de cada uno/a. Sin embargo, en estas acciones artísticas el acto de intervenir el cuerpo con pintura, barro u objetos constituye en sí mismo una acción ritual, que se instaura como proceso de identificación social.

4.4 Los orificios corporales como espacio simbólico

La piel es constantemente superficie simbólica, un territorio manipulable desde perspectivas tanto sociales como políticas.

Jean Baudrillard afirma: “La piel misma no se define como ‘desnudez’, sino como zona erógena: medio sensual de contacto y de intercambio, metabolismo de la absorción y de la secreción. Esa piel porosa, agujereada, orificial, donde el cuerpo no se acaba, y que sólo la metafísica establece como línea de demarcación del cuerpo, es negada en provecho de una segunda piel no porosa, sin exudación ni excreción, ni caliente ni fría (es ‘fresca’, es ‘tibia’: climatización óptima), sin granos ni asperezas (es ‘dulce’, es ‘aterciopelada’), sin espesor propio (la ‘transparencia de la tez’), sobre todo, sin orificio (es ‘lisa’). Funcionalizada como un revestimiento de celofán. Todas estas cualidades (frescura, suavidad, transparencia), son cualidades de *clausura*; grado cero resultante de la denegación de los extremos ambivalentes. Lo

mismo su 'juventud': el paradigma joven / viejo se neutralizará allí en una inmortal juventud de simulación"¹¹⁵.

Ya hemos comentado al inicio de esta investigación que los orificios fueron mutando su significado a lo largo de la historia de Occidente, que están intrínsecamente ligados a aspectos culturales y sociales; por lo tanto, según cada época serán vistos e interpretados desde diferentes perspectivas¹¹⁶. También en su oportunidad señalamos que los orificios corporales están asociados a aspectos abyectos de la corporalidad desarrollados por Julia Kristeva¹¹⁷.

La función de bisagra o conexión entre el exterior e interior del cuerpo es realizada por los orificios, vías de entrada y salida, elementos tanto orgánicos como simbólicos que posibilitan el desplazamiento de un espacio a otro. Regiones corporales vulnerables a los espíritus malignos o a las enfermedades. Es difícil establecer el límite entre el orificio y la piel, ya que la "abertura" se halla recubierta por la piel, basamos esta concepción en el concepto de "invaginación" definido por Jean François Lyotard: "No hay agujeros sino invaginaciones de las superficies"¹¹⁸. La piel es la membrana del cuerpo libidinal, como afirma este autor: "Ella está hecha de las texturas más heterogéneas: huesos, epitelios, hojas en blanco, tonadas que hacen vibrar, aceros, cristalerías, pueblos, hierbas, telas para pintar. Todas esas zonas se empalman en una banda sin dorso, banda de Moebius, que no interesa porque esté cerrada, sino por tener una sola cara, piel moebiana que no fuera lisa sino (¿acaso sería esto posible topológicamente?), por el contrario, que estuviera cubierta de asperezas, recovecos, repliegues, cavernas que lo serán en la 'primera' vuelta, pero que en la 'segunda' serán quizás protuberancias"¹¹⁹.

¹¹⁵ Baudrillard, Jean, (1980), *El intercambio simbólico y la muerte*, Barcelona: Luis Porcel Editor [Colección Las Ideas], pp. 122-123

¹¹⁶ Véase Capítulo 1: "Percepciones de la piel, el cuerpo y sus orificios en las diferentes épocas"

¹¹⁷ *Ibidem*

¹¹⁸ Lyotard, Jean Francois, (1990), *Economía Libidinal*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, p.29

¹¹⁹ *Ibidem*, p.10

Sin embargo, el orificio como vínculo en sí mismo es un área independiente, aunque sincrónicamente actúa como zona liminal, de tránsito o pasaje y según su función, como sitio de penetración o expulsión. Como hemos manifestado, desde el punto de vista simbólico, los orificios corporales son signos flotantes, pues “flotan” entre el interior y el exterior del cuerpo¹²⁰; en palabras de James Elkins¹²¹ son una extensión del mundo.

Adentrarnos en los significados de los distintos orificios del cuerpo desde puntos de vista científicos, históricos o filosóficos –tan sólo por nombrar algunas de las áreas del conocimiento desde donde se han investigado– sería una tarea excesivamente compleja y que no responde específicamente a esta investigación. No obstante, para nuestro análisis mencionaremos algunos conceptos generales que complementen, en alguna medida, el estudio de las obras artísticas detalladas a continuación.

Consideramos que trabajar simbólicamente a partir de los orificios del cuerpo en el ámbito del arte contemporáneo es sumamente importante, ya que los/as artistas se hacen eco de la relevancia que tienen estas zonas corporales en el campo social y político; en consecuencia, el poder que las mismas poseen en el terreno simbólico. El proceso de transculturación que podríamos entrever en las producciones artísticas es muy significativo, pues recordemos que los orificios juegan un papel fundamental en la ejecución de algunos rituales de iniciación donde intervienen la práctica del tatuaje –en todas sus variantes– y la perforación corporal.

Tanto para las sociedades occidentales como no occidentales, antiguas o actuales, los orificios son percibidos como las regiones del cuerpo más vulnerables, por lo cual, la intervención sobre ellos en el ámbito artístico podría interpretarse como mecanismo de protección simbólica o como denuncia de las desigualdades sociales. En este sentido, mientras los orificios corporales son vistos por las estructuras de poder como espacios de penetración y

¹²⁰ Véase Capítulo 1: “Percepciones de la piel, el cuerpo y sus orificios en las diferentes épocas”

¹²¹ Elkins, James, (1999), *Pictures of the body. Pain and Metamorphosis*, Stanford (California): Stanford University Press, p.44

dominación, en el campo simbólico se transforman en sitios de confrontación y manifestación de todo aquello políticamente incorrecto.

En el contexto del arte occidental la pintura corporal, el tatuaje o el *piercing* aparecen como discurso político; este concepto es casi una constante en la resignificación otorgada por parte de los/as artistas a estas prácticas rituales. Esta actitud está imbuida de profusas críticas a la sociedad capitalista y consumista, así como también a las desigualdades sociales que promueve dicho sistema.

Primeramente, en este análisis comenzaremos por el ojo, cuyo significado según la época histórica varía notablemente. Por ejemplo, según los comentarios de Alexander Roob, “En la edad media se creía que el ojo se componía de tres formas diferentes de condensación del fluido corporal. Según el sabio árabe Avicena (980-1037), el fluido helado se encuentra en el centro del ojo. Por delante está la parte acuosa, y por detrás la cristalina”¹²².

Comúnmente, debido al hecho de que la cavidad está cubierta por el globo ocular, los ojos como tal no son percibidos como orificios, pero al mismo tiempo, sí son sentidos como zonas extremadamente frágiles. No olvidemos que existe una gran aversión a la ceguera –y si ocurre de una manera violenta aún más–, que produce en las personas un vértigo difícil de controlar. Estos huecos dejarían al descubierto el interior del cuerpo, una imagen que resulta irreconciliable con la estética corporal difundida principalmente por las sociedades occidentales en la actualidad. Por lo tanto, en la mayoría de los casos se intentan cubrir las concavidades con un parche o una prótesis.

Según la percepción popular, los ojos constituyen diferentes acepciones, ya que son apreciados como la región corporal donde se produce el intercambio social a través de la mirada, también son vistos como la puerta de acceso a la oscuridad, al interior del cuerpo o a los pensamientos. En definitiva, los ojos se convierten en la vía más trascendente para acceder a las visiones más profundas y secretas del ser.

¹²² Roob, Alexander, (1997), *El museo hermético, Alquimia & Mística*, Köln: TASCHEN, p.116

A partir de estas consideraciones, como comenta Juan Eduardo Cirlot: “Se comprende la importancia del ojo como centro de convergencia de las fuerzas de la luminosidad exterior y física y de la luminosidad interior o espiritual”¹²³. No en vano, en numerosas ocasiones los ojos han sido denominados las ventanas del alma, una mirada transparente no miente y expresa pensamientos y sentimientos personales ocultos. Precisamente, debido a esta transparencia simbólica, los ojos son considerados los orificios corporales con menos privacidad, expuestos continuamente a la mirada ajena.

La artista española Paloma Navares no efectúa una intervención directa sobre la piel o alrededor de los ojos, pues confecciona instalaciones empleando la imagen de diferentes ojos impresos en láminas transparentes. Sin embargo, en este análisis su producción artística tiene un interés puntual porque a raíz de una enfermedad ocular ella debe someterse a varias operaciones, que le ocasionan ceguera momentánea. Según Bárbara Wally, “El ojo para ella no representa únicamente la ventana al mundo, sino también un recipiente de comunicación que permite la armonía entre el alma y el cuerpo, entre el mundo exterior y el interior y su existencia artística”¹²⁴.



Paloma Navares
(Sin título)
Fuente: *Paloma Navares, al filo*
(2003)

Los ojos son una imagen muy recurrida en sus trabajos, en los cuales éstos se repiten ilimitadamente, de diversas maneras, colgados o encerrados en frascos como si deseara preservarlos. Sobre la obra “Iris sobre iris”, Menene Gras Balaguer señala lo siguiente: Ojos metidos en botes de conserva, como en ‘Iris sobre iris’, en los que mezcla un ojo suyo y el de alguna de las personas que prometió cedérselo, en caso de que su pérdida de vista fuera

¹²³ Cirlot, Juan Eduardo, (1992), *El ojo en la mitología, su simbolismo*, Madrid: Ediciones Libertarias, p. 14

¹²⁴ Wally, Bárbara, “La ventana hacia el alma. Sobre los nuevos trabajos de Paloma Navares”, [en Catálogo Exposición: *Paloma Navares. Al filo*, Madrid: Fundación telefónica, del 15 de enero al 16 de marzo de 2003, p. 32

irreversible”¹²⁵. En otro trabajo “Sin título” se observa un ojo con una cicatriz en el iris; una imagen muy sugerente y aunque la artista no titula la fotografía, probablemente haga referencia a sus operaciones.

La repetición de los ojos en las instalaciones se asocia a los exvotos, a la ofrenda religiosa, a la petición de cura, que alberga la esperanza personal de quitarse definitivamente los vendajes, para recuperar la vista y recobrar los recuerdos. En este sentido, los ojos de Paloma Navares buscan continuamente; bajo esta perspectiva, estamos de acuerdo con Menene Gras Balaguer en que son “Nómadas, cuya mirada ha sido fijada en un estado, como pozos de memoria sin fondo”¹²⁶. En esta serie de montajes las imágenes reconstruyen otra visión de las cosas, como comenta la misma autora citada: “Esta visión, que ella desarrolla desde la inmovilidad a la que se ve obligada en los sucesivos períodos de convalecencia a los que ha tenido que someterse, procede de la oscuridad indiferenciada, que sólo podemos imaginar en el sueño”¹²⁷.

La idea de una visión obturada la hemos podido apreciar en la propuesta de los artistas Aziz + Cucher, cuyos retratos fotográficos tienen bloqueados digitalmente los orificios del rostro, entre ellos los ojos. El cuerpo humano se transforma así en un imposible, que es inducido a su desaparición¹²⁸. En cuanto al bloqueo ocular, también reseñamos la obra de Giuseppe Penone, quien obstruye su visión mediante unas lentillas espejadas, que reflejan infinitas imágenes; paradójicamente, las lentes de contacto incomunican visualmente al artista, que transitoriamente pasa a ser una persona ciega¹²⁹.

Si bien no es nuestro objetivo realizar un detalle exhaustivo de la simbología de los ojos comentaremos algunos conceptos. Según el análisis de Juan Eduardo Cirlot¹³⁰, el significado de los ojos cambia si están desplazados

¹²⁵ Gras Balaguer, Menene, “En el abismo interior. Para Paloma Navares”, [en Catálogo Exposición: *Paloma Navares. Luces de hibernación*, (exposición itinerante), Museo Municipal (Burgos), Centro de Cultura (Zamora) y Monasterio de Ntra. Sra. de Prado (Valladolid), Madrid: Junta de Castilla y León, Mayo, Junio, Julio y Agosto 1997, p. 22]

¹²⁶ *Ibidem*, p.23

¹²⁷ *Ibidem*, p.14

¹²⁸ Véase en este mismo capítulo: “El cuerpo en el arte...la mirada desplazada”

¹²⁹ *Ibidem*

¹³⁰ Cirlot, Juan Eduardo, (1992), op. cit., pp.12-17

de la ubicación natural en el cuerpo; esta mutabilidad da lugar a ojos heterotópicos, como el único ojo de los cíclopes, el cual era signo de inferioridad, contrariamente, el tercer ojo proporciona sabiduría. Cabe mencionar que los ojos como elementos de protección se denominan ojos apotropeos. En cuanto a la representación del ojo frontal en las pinturas egipcias, ésta constituía una glorificación y siempre estaba relacionada con los dioses protectores Ra, Amon, Horus y Osiris representantes del Dios Sol. Otro aspecto simbólico común en las sociedades occidentales contemporáneas ligando el significado del ojo al dicho popular “tener buen ojo”, “el que ve más allá”, es decir, concerniente a alguien poseedor de un don.

A estas diferentes concepciones podríamos agregar que los ojos son los orificios del cuerpo que marcan el ciclo diario y el tiempo vital, porque se cierran durante el sueño y descansan definitivamente con la muerte.

Sin lugar a dudas, los ojos son los lugares por donde penetra el mundo circundante, ya sea para transformarse en fantasía o realidad. A través de ellos se construyen mentalmente las imágenes del mundo, motivo suficiente para que los sistemas de poder determinen qué debemos ver y controlen los medios de comunicación.

Teniendo en cuenta esta cuestión, el artista norteamericano Daniel Joseph Martínez realizó entre 1999 y 2001 diferentes autorretratos que integran la serie “Más humano que lo humano. Nada es cierto, todo está permitido”, en la cual las fotografías son enumeradas como “Intentos de clonar el desorden mental o cómo filosofar con un martillo”. En cada una de las obras trabaja a partir de un artista, un escritor, un cineasta o un filósofo (especialmente Nietzsche y su libro *El crepúsculo de los dioses* (1888), cuyo subtítulo es “cómo filosofar con un martillo”). Para este artista –al igual que para Nietzsche– el martillo es “la herramienta como instrumento de destrucción de las viejas leyes, tradiciones y reglas sociales, de demolición de los falsos ídolos (religión, verdad absoluta, ciencia, filosofía)”¹³¹. Según Daniel J. Martínez, del mismo

¹³¹ Martínez, Daniel Joseph, en “Un diálogo sobre lo sublime y la furia. Conversación con Daniel Joseph Martínez”, Cuauhtémoc Medina, [Catálogo Exposición: *Daniel Joseph Martínez, “coyote, quiero a México y México me quiere” o simplemente otro mexicano muerto*, (2001),

modo que el martillo, “la belleza es un arma en los procesos de transformación”¹³².

En estas fotografías están presentes dos cuestiones, por un lado, las imágenes exhiben heridas, orificios, perforaciones y por otro, la representación no responde a acontecimientos reales, porque son parte de un simulacro, pues han sido creadas a partir de un trabajo minucioso de maquillaje y camuflaje realizado en colaboración con Bari Dreiband-Burman y Tom Burman.

Jean Baudrillard¹³³ en la década de los años 80 vaticinó que las sociedades occidentales constituyen las sociedades del simulacro. Teniendo en cuenta esta apreciación, cada sociedad conforma un espacio donde se pierde la noción de qué es verdaderamente real, un ámbito donde además de la televisión, todas las imágenes creadas por las nuevas tecnologías invaden y fiscalizan, en alguna medida, la realidad. Este tipo de control es el engranaje clave de los sistemas del poder social y político en las sociedades capitalistas.

Justamente, a raíz de esta situación vivenciada en este tipo de ámbito social, las fotografías de Daniel J. Martínez denotan una fuerza poética y política primordial. Pues, la artificialidad de las imágenes –resultado de las *performances* de transformación, camuflaje, metamorfosis y quimera artesanal– produce el engaño de que estamos en presencia de fotos manipuladas digitalmente y exactamente en esa duda radica la fuerza del discurso artístico. El artista afirma: “Nietzsche dijo: ‘Nada es verdad, todo está permitido’, y lo combinaba con la idea de lo ‘más humano que humano’. Es esta simultaneidad de ideas, una junto a la otra, que espero sugiera que vivimos en una prisión que no podemos sentir, oler o ver. Pues nuestra experiencia de socialización y

Museo de Arte Carrillo Gil, D. F., México, 15 de agosto al 4 de noviembre de 2001; Cineteca - Fototeca Nuevo León, Monterrey, México, 31 de enero al 14 de Abril de 2002, D. F., México: Instituto Nacional de Bellas Artes, p.23

¹³² Martínez, Daniel Joseph, “Some forgot to tell you the earth isn’t flat anymore”, (conversación con Mariana Botey, Catálogo Exposición, *At the Curve of the world*, Santa Mónica, Cal.: Smart Art Press, 1999, p.23, [en Navarrete, Sylvia; Ortega, Gonzalo, “coyote, quiero a México y México me quiere o simplemente otro mexicano muerto”, Catálogo exposición: *Daniel Joseph Martínez “coyote, quiero a México y México me quiere” o simplemente otro mexicano muerto*, op. cit., p.23]

¹³³ Baudrillard, Jean, (1980), op. cit., p.59

adoctrinamiento no nos permite siquiera la posibilidad de ver más allá”¹³⁴. Esta cárcel sensorial, según las propias palabras del artista, “Es un mundo construido por la tecnología que se ha vuelto lo cotidiano. Así, en lugar de cuestionar lo político de modo directo y a grandes brochazos, trato de sugerir que las estructuras de manipulación política en la democracia capitalista se han ido acumulando de un modo sutil y extraordinario”¹³⁵. Evidentemente, su planteo artístico cuestiona esta invasión tecnológica y justifica el carácter artesanal y minucioso de las heridas y orificios simulados en las fotografías.

En “Autorretrato N°17b, onceavo intento de clonar el desorden mental o cómo filosofar con un martillo” [a partir de Moedae (tres parcas): Cloto, Laquesis, Atropos Erinias (tres furias): Alecto, Megera, Tisifone 1], los ojos han sido “grapados”, sellados de manera violenta, como signifiante de la tortura y la opresión. Teniendo en cuenta la opinión del propio artista, las grapas impiden al sujeto ver más allá de lo permitido por los sistemas de poder; la desobediencia se condena con la ceguera. En cuanto a la reseña que el artista establece con las tres parcas y las tres furias, él comenta: “Incluso Zeus temía a las Parcas, que eran el pasado, el presente y el futuro. Ni Zeus podía controlar a las Parcas. Y las tres Furias ejercían su venganza en quienes no obedecían a los dioses. Estas seis mujeres controlaban toda la mitología griega. Lo veían todo y lo controlaban todo”¹³⁶.



Daniel J. Martínez
(Autorretrato N°17b)

Fuente: *Daniel Joseph Martínez*, (2001)

¹³⁴ Martínez, Daniel Joseph, [citado por Medina Cuauhtémoc, “Un diálogo sobre lo sublime y la furia. Conversación con Daniel Joseph Martínez”, en Catálogo Exposición: *Daniel Joseph Martínez “coyote, quiero a México y México me quiere” o simplemente otro mexicano muerto*, op. cit., p. 58

¹³⁵ *Ibidem*, p. 58

¹³⁶ *Ibidem*, p.60

Los elementos metálicos utilizados por el artista en este autorretrato podrían semejar *piercings*, al igual que aquellos colocados en las proximidades de los ojos, especialmente en la ceja. Como hemos indicado en puntos anteriores, en rituales corporales ejercidos por grupos étnicos no occidentales, los objetos insertados alrededor de los orificios del cuerpo tenían –y aún tiene– como finalidad simbólica la protección espiritual. En el caso de la obra que nos ocupa, los ganchos cierran completamente los espacios oculares; como indicamos al inicio del análisis, probablemente, esta oclusión haya sido realizada por el artista, por un lado, con la intención simbólica de protegerlos íntegramente de las manipulaciones sociales y políticas; por otro lado, el bloqueo de los ojos se impone como castigo a la insubordinación.

En la obra de Daniel J. Martínez el proceso de transculturación –como en otros/as artistas– se encuentra atravesado coyunturalmente por connotaciones sociales, políticas y económicas. Los elementos utilizados en las propuestas conservan –como también observaremos en otras producciones artísticas contemporáneas– un importante carácter ritual, a pesar de que estos recursos responden a técnicas efectistas producidas por el maquillaje y que lógicamente, no existen como método técnico en las prácticas corporales efectuadas por grupos indígenas o aborígenes.

La boca, bajo la concepción occidental, quizás es percibida como uno de los orificios más significativos tanto de un punto de vista orgánico (alimentación), erótico (sexo) y simbólico (comunicación).

Se puede decir que la boca tiene el dominio de la palabra, pues durante los rituales de iniciación indígena o aborígen se le prohíbe al futuro iniciado (varón) hablar o tener cualquier contacto físico con los integrantes de la comunidad –especialmente con su madre–; esta prohibición y aislamiento se lleva a cabo hasta tanto los sabios le hayan transmitido oralmente todos los conocimientos necesarios y así dar por concluida la iniciación¹³⁷.

En las imágenes de la obra *Ouve me* (1979) de Helena Almeida, la boca está sellada, cosida, tachada; en síntesis, silenciada. Esta acción podría

¹³⁷ Véase Capítulo 2: “LA VIDA: rituales de iniciación” y “Rituales, fluidos corporales y construcción simbólica de roles y relaciones de género”

enmarcarse en el simbolismo de los tatuajes efectuados alrededor de la boca por el pueblo *caduveo*; según nuestra visión, hemos señalado que estas marcas sugerían el sellado simbólico de la boca, para impedir la emisión de sonidos o palabras que pudieran poner en peligro las tradiciones culturales de este grupo frente a la aculturación¹³⁸. No obstante, esta artista mediante el título de su obra desafía a los/as espectadores/as, porque les pide a modo de súplica: “Óyeme”.



Helena Almeida
(Ouve me, 1979)

Fuente: VV.AA., (2001), *Sobre la piel*

Daniel J. Martínez, realiza el autorretrato N°17a “onceavo intento de clonar el desorden mental o cómo filosofar con un martillo” [a partir de Moedae (tres parcas): Cloto, Laquesis, Atropos Erinias (Tres Furias): Alecto, Megera, Tisifone 1]. La fotografía es un retrato del propio artista con la boca abierta enseñándonos la lengua cortada; indiscutiblemente, no hay comunicación verbal posible. De la misma forma que se castigaba a los traidores o delatores en algunas agrupaciones mafiosas o grupos delincuentes, la amputación anula el poder de la palabra, impide la comunicación oral de los propios pensamientos. Nuevamente, como en otros trabajos, el artista hace referencia a la manipulación que hay detrás de los discursos políticos.

¹³⁸ Véase Capítulo 1: “El carácter simbólico del color” y Capítulo 2: “Percepción del tatuaje y la pintura corporal indígena: su transformación social hacia el maquillaje”



Daniel J. Martínez
(Autorretrato N°17a)

Fuente: Daniel Joseph Martínez, (2001)

En otras ocasiones la boca posee significados más sexuales, que provocan su fusión simbólica con la *vagina*. Jean Baudrillard¹³⁹ señala que la boca maquillada –principalmente femenina– adquiere funciones eróticas y perversas convirtiéndose en fetiche y como tal, en símbolo fálico y eréctil. Desde un punto de vista psicoanalítico, esta simbolización se interpreta en términos de castración y lógicamente responde al mito de la vagina dentada¹⁴⁰; la boca pintada obtiene su valor erótico no como orificio en sí mismo sino como lugar de gran poder simbólico.

Además de los conceptos que hemos referido sobre el mito de la vagina dentada, que describe a los genitales femeninos como una *boca castradora*; en este punto nos interesa citar a Barbara Creed, según su análisis esta mitología: “Subraya claramente los miedos y fantasías masculinas sobre los genitales femeninos como una trampa, como un negro agujero que nos amenaza y nos

¹³⁹ Baudrillard, Jean, (1980), op. cit., pp.118-119

¹⁴⁰ Véase Capítulo 2: “La sangre: la piel marcada de las mujeres como imagen del dolor”

corta el pene en trozos. La vagina dentada es la boca del infierno, un terrorífico símbolo que dibuja a la mujer como la puerta del diablo”¹⁴¹.

Este mito también existe en la estructura mitológica de los pueblos indígenas o aborígenes, donde se impone el miedo a ser engullido por la vagina de la mujer, la creencia de que los/as niños/as nacen de la oscuridad y que el efecto contaminante de la sangre materna produce consecuencias nocivas en el crecimiento y desarrollo infantil, como así también en la prosperidad de los cultivos¹⁴².

Como hemos comentado con anterioridad, la artista norteamericana Carolee Schneemann realiza la acción *Interior Scroll* (1975), donde le otorga a la vagina el poder de la palabra, en este caso la vagina es una boca reveladora, pues no traga ni castra sino que expulsa su propio discurso¹⁴³. Esta acción artística, al igual que la presentada casi veinte años después por Annie Sprinkle en *Post Porn Modernist Show* (1992), pretendían poner en descubierto ya en aquellos años, tanto los mecanismos sociales, políticos y económicos del poder con respecto a la situación social de las mujeres como la desmitificación de los órganos sexuales femeninos¹⁴⁴.

Otra propuesta similar fue la obra presentada por la artista francesa Orlan “Un estudio documental: la cabeza de la Medusa”, donde la artista enseñaba mediante lentes de aumento la imagen interior de su vagina menstruando. Esta acción se complementaba con dos monitores, que proyectaban la expresión del público antes y después de ver la obra, a quienes la artista entregaba el texto de Freud sobre la cabeza de la Medusa donde se afirma lo siguiente: “Ante la visión de la vulva, incluso el demonio huye”¹⁴⁵.

La vagina es el orificio corporal que posee una unión estrecha con la sexualidad, la vida y la maternidad; en rituales ejecutados por determinados

¹⁴¹ Creed, B., “The Monstruous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis”, (1993), Londres: Routledge, p.106 [en Cortés, José Miguel, (1997), op. cit., p. 43]

¹⁴² Véase Capítulo 2: “La vida: rituales de iniciación” y “Rituales, fluidos corporales y construcción simbólica de roles y relaciones de género”

¹⁴³ Véase en este mismo capítulo: “El cuerpo en el arte...la mirada desplazada”

¹⁴⁴ *Ibíd*

¹⁴⁵ Moreno López, Esther, “Orlan: la carne hecha verbo”, [en Azpeitia, M.; Barral, M. J.; Díaz, L. E.; González Cortés T.; Moreno, E.; Yago T. (eds.), (2001), *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*, Barcelona: Icaria Editorial, p.207

grupos étnicos los labios vaginales se cierran –mediante la infibulación¹⁴⁶– y luego son abiertos, es decir, “descosidos” únicamente para mantener relaciones sexuales cuando el marido así lo requiera o con fines reproductivos.

Con respecto al ano, ya hemos explicado que es el orificio más rechazado y censurado socialmente por estar ligado a la defecación y a la homosexualidad; por ello, en la historia corporal de Occidente ha sido considerado como el más amoral de los orificios y el primero en ser recluido al espacio de la intimidad¹⁴⁷.

Algunos artistas han trabajado esta situación, como es el caso del artista español Jesús Martínez Oliva; en su serie sobre “Miedos y fobias” (1998) el ano rodeado de una telaraña pintada se convierte en un orificio potencialmente castrador y, en este sentido, el ano se sitúa simbólicamente en analogía con la vagina dentada. En consecuencia, a partir de esta intervención el ano se transforma en una zona de absorción contrariamente a su función fisiológica de expulsión; el rol pasivo atribuido al ano en las relaciones homosexuales (cuya pasividad despectivamente viene asociada al rol sexual impuesto a las mujeres desde una visión androcéntrica y falocéntrica) invierte su actuación en activa y dominante.



Sin título (serie sobre miedos y fobias, 1996)

Fuente: Pérez, David (coord.), (1997), *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*

¹⁴⁶ Véase Capítulo 2: “Ritos de mutilación”

¹⁴⁷ Véase Capítulo 1: “Percepciones de la piel, el cuerpo y sus orificios en las diferentes épocas”

Los cortes alrededor del ano en esta serie fotográfica, según los comentarios de Juan Vicente Alliaga, también pueden ser asociados a las estrías de una corola, de este modo, “Estos anos / flor, tal vez inconscientemente ligados en el imaginario culto del artista a los *hommes / fleurs* de Proust se plasma en todo su esplendor en una pieza que permite ver siete posturas de hombres dispuestos a ser penetrados aunque el sujeto penetrante no se halle en escena, dando pie así a la acción voyeurista del espectador”¹⁴⁸. Algunos de los modelos fotografiados llevan adheridos a los pies altos tacones femeninos, los cuales como una extraña prolongación del cuerpo desestabilizan la mirada masculina y heterosexual cuestionando la asignación simbólica y de género otorgada a este tipo de accesorios del vestir. En cierta forma, según Alliaga, estas fotografías de Jesús Martínez Oliva, “Parecen querer decir que homofobia y misoginia son caras de la misma moneda (...)”¹⁴⁹.

El ano en este proceso de absorción simbólica experimenta una metamorfosis convirtiéndose en boca, sin embargo, esta transformación refuerza la ligazón existente entre los orificios que intervienen tanto en la sexualidad como en la alimentación y excreción; porque el ano y la boca se unen conformando una especie de tubo del sistema digestivo, que recorre longitudinalmente todo el cuerpo y esta conexión no se produce entre otros orificios corporales.

En cuanto a los orificios de la nariz, si bien las personas en general no le atribuyen un significado importante, éstos poseen una gran simbología, ya que “la nariz se considera generalmente un signo de clarividencia, por lo que entra en la composición de gran número de rituales destinados a contactar con el más allá y a intentar saber el devenir”¹⁵⁰. Además, el olfato es uno de los sentidos más potente, aunque en el ser humano no se aproveche al máximo; es común el dicho: “Tener buen olfato”, que significa que la persona tiene, de alguna manera, un sexto sentido. No obstante, si bien todas estas cuestiones

¹⁴⁸ Alliaga, Juan Vicente, (1997), op. cit., p.223

¹⁴⁹ *Ibidem*, p.226

¹⁵⁰ Alonso Fernández-Checa, José Felipe, (1995), *Diccionario de Alquimia, cábala y simbología*, Madrid: Trigo Ediciones, p. 268

han sido trabajadas mediante diferentes técnicas artísticas, los orificios nasales no produjeron un interés exclusivo como elementos del *body art*.

Lo mismo ocurre con los orificios de las orejas, que no tienen un análisis simbólico exhaustivo, sin embargo la conexión auditiva con el mundo exterior es sumamente importante, aunque esta función no es tan determinante como las ejercidas por otros orificios del cuerpo. Generalmente, la gente suele opinar que ante determinadas situaciones se deben “desconectar los sentidos” –entre ellos el oído– como mecanismo de defensa y protección.

La propuesta que el artista argentino Eduardo Costa (ideas y texto con Juan Risuleo) desarrolló en los años 1966-1969 con su proyecto *Fashion fictions* (fotografías de Humberto Rivas y Roberto Alvarado, objetos de Dante Niro) no ha perdido eficacia y por ello, la obra obtiene una gran contemporaneidad. En aquel momento, las fotografías de las joyas diseñadas – en este apartado mencionaremos el objeto que cubría íntegramente la oreja– fueron publicadas en una revista de moda de la época y acompañadas de un texto promocional, del que extraemos el siguiente fragmento: “Una piel de oro sobre la piel natural: presentamos para esta temporada unos aros que consisten en una película delgada de oro que cubre casi toda la oreja de la



Eduardo Costa
(*Fashion Fictions*, 1966-69)

Fuente: *Heterotopias, medio siglo sin-lugar: 1918-1968, Versiones del Sur* (2000)

modelo, siguiendo minuciosamente sus relieves, todos los detalles y accidentes de su forma. (...) deben hacerse a la medida, sacarse de un molde que calque exactamente la oreja misma que están destinadas a recubrir. (...) Otra variante requiere una oreja que conserve la perforación que se hace a veces a los recién nacidos de sexo femenino; el aro que ceñirá a la oreja también en cuanto a ese orificio, y de una manera tradicional se puede sostener de él un aro a tornillo”¹⁵¹.

Estas alhajas cumplían una doble función, por un lado, eran adornos y, al mismo tiempo, funcionaban como elementos de protección, en cierto modo, los mismos fines que el *piercing*; pero, a diferencia de éste –que deja al descubierto el orificio corporal–, la joya obtura la oreja e impide cualquier tipo de contacto con el exterior, provocando la inutilidad orgánica del orificio.

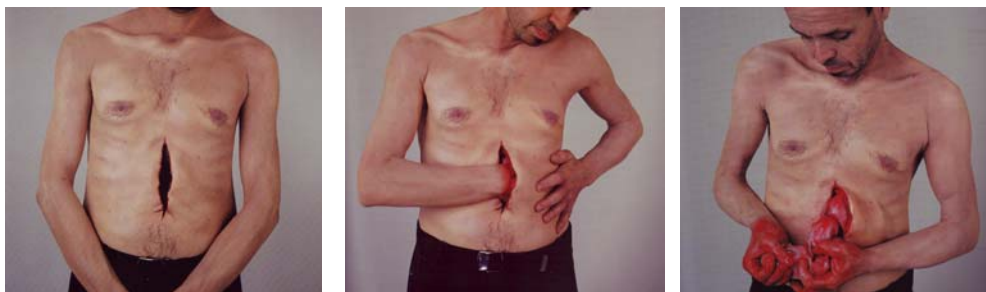
Si bien el ombligo no es un orificio, pues es la única cicatriz que poseemos todos los seres humanos, entre la mayoría de las personas existe la confusión general a considerarlo como tal; este equívoco puede deberse a dos motivos, primero, a la apariencia externa del ombligo semejante a un orificio, segundo, al hecho de que en sus orígenes –durante la gestación– fue un orificio, un elemento de conexión vital entre el feto y la madre. Debido a estas circunstancias, el ombligo tiene un fuerte carácter simbólico, según Felipe Alonso¹⁵², para diferentes tradiciones culturales simboliza el centro del mundo, tanto en relación al mundo material como al espiritual. El budismo denomina con este término al árbol *bodhi* donde alcanzó la iluminación Buda; además en la práctica del yoga se considera al ombligo como el eje del microcosmos humano, sitio de concentración energética y de meditación. Contrariamente, en el esquema de la geografía corporal occidental, el ombligo es una de las zonas del cuerpo femenino más sexy, percibido así por la mirada masculina en el ámbito de las sociedades occidentales contemporáneas.

¹⁵¹ Costa, Eduardo (Ideas y texto); Rivas, Humberto; Alvarado, Roberto (Fotos); Niro, Dante (objetos) [en Catálogo de la Exposición: *Heterotopias, medio siglo sin-lugar: 1918-1968, Versiones del Sur*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: TF Editores, del 12 de diciembre de 2000 al 27 de febrero de 2001, pp.410-411]

¹⁵² Alonso Fernández-Checa, José Felipe, (1995), op. cit., p. 280

Como ya detallamos, a pesar de que no es un orificio corporal, el pensamiento colectivo confirma la sensación generalizada de que podría “abrirse en cualquier momento”, desde este punto de vista, simbólicamente se convierte en una especie de agujero negro abismal y enigmático.

Daniel Joseph Martínez ejecuta su Autorretrato N° 9 “Quinto intento de clonar el desorden mental o cómo filosofar con un martillo” (a partir de Gustave Moreau, Prometeo, 1868; David Cronenberg, Videodrome, 1982), para su resolución obtiene la ayuda de Bari Dreiband-Burman y Tom Burman, especialistas en efectos cinematográficos y teatrales, quienes a partir del maquillaje y la caracterización transforman el cuerpo del artista. Gracias a esta metamorfosis la piel cubierta de innumerables tatuajes es totalmente camuflada; mediante esta *performance* de transformación el artista se corta y abre la piel a la altura del estómago hasta el ombligo, en este caso, la herida no remite a un orificio sino a un agujero. En la secuencia fotográfica podemos observar cómo él introduce la mano y extrae las vísceras; el efecto es realmente impactante.



Daniel J. Martínez
Autorretrato N°9

Fuente: *Daniel Joseph Martínez*, (2001)

Como puntualizamos anteriormente sus fotografías no están manipuladas por ordenador, pues el cuerpo real es transformado y perforado artificialmente; este artificio lleva al extremo el límite entre realidad y ficción. Cuando alguien se enfrenta a estas imágenes no puede confirmar con seguridad si lo que está viendo es real o un simulacro digital; como si se tratara

de una anamorfosis el/la observador/a debe desplazar la mirada para descubrir la trampa.

Al mismo tiempo, en estas obras es casi imposible no denotar la cita del artista en relación a la película *Videodrome* (1982), del director David Cronenberg, donde el cuerpo del protagonista se “abre” alrededor del ombligo y la zona abdominal se convierte en una boca que “traga” los vídeos-programas de la Televisión, esta absorción televisiva se apodera física y psíquicamente del sujeto durante el desarrollo del argumento.

Desde un análisis más formal los orificios corporales en David Cronenberg son en realidad “agujeros”, ya que presentan más la apariencia de un “agujero negro” que de un orificio, no permanecen abiertos como zonas de conexión, sino que se abren y cierran. Como por ejemplo, en el caso específico de *Videodrome* donde absorben objetos de la realidad para luego sellar el interior del cuerpo transformándolo en un espacio abismal. De esta manera, por momentos desaparecen las fronteras entre lo humano y lo animal o monstruoso.

No es nuestra finalidad profundizar acerca de la obra de David Cronenberg, pero sí es pertinente comentar que este director es uno de los más importantes exponentes de un nuevo discurso, que se ha impuesto especialmente en el cine, una nueva categoría, como explica Carlos Cuellar: “La Nueva Carne designa un fenómeno de naturaleza mixta voluble, pues el proceso de la metamorfosis posibilita la existencia de un ente híbrido en el que pueden combinarse simbióticamente pares de categorías opuestas como lo masculino/femenino; lo humano/animal; lo natural/artificial; o lo vivo/inerte”¹⁵³.

Pilar Pedraza efectúa un interesante análisis de la obra de este director y de esta nueva imagen discursiva, al respecto expone la siguiente reflexión: “Es difícil y quizá ocioso tratar de distinguir en Cronenberg la metamorfosis de la mutación, en el contexto del cuerpo como virtualidad teratológica (...) La nueva carne se caracteriza por su capacidad de transformación. No tiene la fijeza de

¹⁵³ Cuellar Carlos A., “Nuevo sexo y nueva carne, erotismo, pornografía y nueva carne”, [en Navarro, Antonio José (ed.), (2002), *La nueva carne, una estética perversa del cuerpo*, Madrid: Valdemar ediciones, p. 180]

las estructuras fisiológicas clásicas, es amorfa, indiferenciada. Tampoco es estable la piel. Sometida a injertos y agresiones, llega a rebelarse”¹⁵⁴.

Es en este sentido que la piel de Daniel J. Martínez realiza estos intentos de rebelión contra los sistemas dominantes, los cuales según Jean Baudrillard¹⁵⁵ apuestan por una piel tersa, fresca, sin espesor ni orificios, condiciones de encierro especialmente diseñadas para las sociedades actuales.

Finalmente, en el Autorretrato Nº 3 “Decimoctavo intento de clonar el desorden mental o cómo filosofar con un martillo” (a partir de J. G. Ballard, *Crash* /notas para un colapso mental) Daniel J. Martínez se perfora artificialmente la piel, a la altura del corazón y simula la extracción de su propia sangre. Un ritual de transfusión y purificación necesario ante tanta contaminación social.



Daniel J. Martínez
Autorretrato Nº3

Fuente: *Daniel Joseph Martínez*, (2001)

¹⁵⁴ Pedraza, Pilar, “Teratología y nueva carne”, [en *Ibidem*, p.50]

¹⁵⁵ Baudrillard, Jean, (1980), op. cit., pp. 122-123

Quedarían por ilustrar otros orificios corporales, que por ser muy pequeños o exclusivamente ligados a la expulsión de fluidos, la mayoría de las personas no los conciben como orificios. Por ejemplo, estamos refiriéndonos al que se encuentra en el clítoris y en el glande, que forman parte del sistema urinario; también al que se halla en los lagrimales y al orificio situado en los pezones, en estos últimos el hecho de que no se definan como orificios se debe, en parte, a la circunstancia de que su abertura y funcionamiento se encuentra condicionado a la lactancia; además, junto a los poros de la piel – que expulsan el sudor o las toxinas del cuerpo– son considerados “puntos permeables” en lugar de orificios.

Todos estos últimos orificios del cuerpo permanecen más ajenos a la vulnerabilidad corporal, pues no se contempla la posibilidad de “penetrarlos”.

Como hemos podido observar hay determinados orificios corporales que son más trabajados por los/as artistas en detrimento de otros que no suscitan tanto interés simbólico; en primer lugar, aquellos que están asociados a la sexualidad, como el ano y la vagina, en segundo lugar, la boca que interviene en la alimentación, el habla y el sexo. En algún punto, la mirada artística se dirige a los orificios sexuales, por ser los más cuestionados o censurados social y culturalmente, preferentemente en el ámbito occidental. Es llamativo que el interés particular y simbólico por el ano y la boca también está presente en grupos indígenas y aborígenes, pues como hemos visto, estos orificios intervienen de una manera concluyente en las ceremonias de iniciación (relaciones homosexuales masculinas e ingesta de semen en grupos de Nueva Guinea); regulan la sexualidad (la vagina asociada al parto y la menstruación, dos momentos fisiológicos netamente femeninos, la sangre menstrual como elemento de contaminación) e intervienen en la transmisión oral del pueblo (tatuaje alrededor de la boca como sello simbólico)¹⁵⁶.

De lo que hemos puntualizado en este apartado llegamos a la conclusión de que los orificios corporales, como elementos de conexión interior y exterior

¹⁵⁶ Véase Capítulo 2: “Rituales, fluidos corporales y construcción simbólica de roles y relaciones de género”, “Tatuaje, pintura y maquillaje en el cuerpo: aspectos mágicos, supersticiosos y religiosos” y “Seducción y animalidad”

del cuerpo, no pasan desapercibidos en ninguna sociedad; su valor alegórico es primordial constituyéndose en los instrumentos simbólicos de trascendencia.

4.5 La piel secreta

La piel siempre oculta algún significado, reserva para sí los secretos que no desea revelar, se convierte en superficie cuyos surcos, heridas, marcas e imágenes hablan de historias íntimas, de biografías, en definitiva, de la vida de cada persona, del cuerpo y las constelaciones –señales físicas– que cada uno/a posee.

La piel –como hemos puntualizado en el primer capítulo de esta investigación– es membrana, elemento de conexión, es parte fundamental del funcionamiento orgánico y goza de un significado importante en las relaciones sociales; se transforma en zona de tránsito o mejor dicho –parafraseando a Gina Pane– en “cuerpo transindividual”¹⁵⁷.

Como dice Paulo Sergio Duarte, acerca de la obra del artista Miguel Río Branco, “La piel será un nuevo personaje que envuelve al actor, un personaje que es suyo, que forma parte de él, pero que también actúa, que ocupa un lugar propio, y que veremos cómo se transforma. Compartiendo la escena, la epidermis cambia en el escenario, el terreno a través del cual van a desfilan otros personajes: las marcas del cuerpo”¹⁵⁸.

Resulta obvio pensar que la piel es exclusiva de cada individuo, pero en realidad cada persona no posee una única piel, sino tantas como historias estén escritas en ella, pues como opina Miguel Río Branco es sobre la piel que “El tiempo marca, deja su tatuaje”¹⁵⁹.

Con anterioridad hemos observado las implicancias psicológicas y sociológicas del tatuaje¹⁶⁰, cómo a partir de las imágenes tatuadas podríamos

¹⁵⁷ Véase en este mismo capítulo: “Acciones artísticas de carácter ritual”

¹⁵⁸ Duarte, Paulo Sergio, “La inversión de la pirámide”, VV.AA., (2001), *Sobre la piel*, Exit Nº2, Madrid: Olivares y Asociados, p.94

¹⁵⁹ Río Branco, Miguel, (en “El oficio de tinieblas de Miguel Río Branco” entrevista por Adolfo Montejo Navas), [en VV.AA., (2001), *Sobre la piel*, Ibídem, p.110]

¹⁶⁰ Véase Capítulo 3: “El tatuaje como proyecto corporal en Occidente”

reconstruir la vida de un individuo, cómo podríamos desnudarlo y exponer sus secretos más privados. Finalmente, cómo podríamos descubrir “la piel secreta”.

4.5.1 El tatuaje en el arte como crítica al Sistema Capitalista

Todas las manifestaciones artísticas que utilizan el cuerpo, entre ellas las que emplean las técnicas del tatuaje y la pintura corporal, se sitúan dentro del proceso de desmaterialización del arte manifestando una contundente crítica al circuito comercial, que considera a las obras –y también al artista– como un objeto de consumo. Michel Foucault afirma: “La incorporación de un objeto de consumo como lo es el tatuaje conviene a una ‘utilización económica de los cuerpos’”¹⁶¹.

En este apartado veremos especialmente cómo el tatuaje es utilizado en el contexto artístico contemporáneo –en relación al proceso de transculturación– específicamente, en aquellas producciones que se insertan en el mercado del arte, donde el tatuaje es esgrimido como instrumento contra el capitalismo, la globalización y las injusticias sociales.

Ante estas circunstancias, Jean François Lyotard define el cuerpo de la siguiente manera: “No ya un cuerpo, en efecto, sino una abstracción, no ya la unidad carnal, ‘artística’, de un adentro y de un afuera, de un puño y de su herramienta, de una palma y de una playa de piel acariciada, de una casa y de un país circundante, de una fatiga y de su reposo complementario, sino el ‘cuerpo del capital’, que *no es un cuerpo orgánico*, que le parece un cuerpo gravado por enfermedades repugnantes, cuyos órganos están separados por lo que debería reunirlos, cuya unidad ‘mediadora’ no es totalizadora-inmanente, sino trascendente-destotalizadora. El dinero del capital reúne los imposibles. No está constituido por un lento proceso de nacimiento y crecimiento como un ser vivo, sino por un acto discontinuo de vampirización: no ha hecho más que apoderarse de lo que ya estaba allí, presa de la disolución,

¹⁶¹ Foucault, Michel, (1988), *Arqueología del saber*, México: Siglo XXI, [en Reisfeld, Silvia, (2004), op. cit., p.158]

fuerza de trabajo por un lado, masas de moneda por el otro, medios de trabajar de un tercero, para reorganizarlo de otra manera”¹⁶².

Una crítica severa a esta “vampirización” está presente en las producciones artísticas que analizaremos a continuación.

El artista colombiano Fernando Arias en la edición de 1997 de la Feria Arco de Madrid presentó su obra *Signature* (Firma), una fotografía que exhibía un fragmento de su piel con su firma tatuada; esta obra tenía como objetivo la crítica a la voracidad de los coleccionistas de arte, que únicamente compran y valoran las obras en función de las firmas de los/as artistas. Irónicamente, a pesar de esta actitud crítica por parte del artista, al mismo tiempo, en el ámbito de la Feria éste era promocionado por una galería que respondía, en gran medida, a los intereses económicos que él mismo criticaba.

Simultáneamente a la exhibición de la fotografía, en el stand de la galería fueron entregadas numerosas tarjetas, que reproducían la imagen de la ingle tatuada del artista, lugar desde el cual simbólicamente seducía a un posible comprador. Mediante dichas fichas cada asistente a la exposición –al igual que cualquier persona interesada– podía efectuar una oferta de compra. Fernando Arias estaba dispuesto a escuchar al mejor postor para entregarle este fragmento de piel –previa extirpación quirúrgica–, una operación que también sería costeadada por el coleccionista; la piel extraída del cuerpo del artista se reemplazaría por un trozo proveniente de sus nalgas.

Como es de imaginar, esta propuesta artística produjo sendos comentarios en el mercado del arte poniendo en tapete el debate sobre una



Fernando Arias
Signature (Firma, 1997)

Fuente: Tarjeta, ARCO 1997

¹⁶² Lyotard, Jean François, (1990), op. cit., p.155
423

obra de estas características. Contrariamente a todas las predicciones, esta obra obtuvo una gran repercusión, no sólo por el impacto social sino también por las ofertas económicas recibidas.

Esta situación viene a confirmar que nada es impensable en el ámbito de las manifestaciones artísticas, pues los límites han sido sobrepasados y la conservación de la piel tatuada como trascendencia –en la opinión de algunos/as tatuadores/as– atañe al mercado del arte contemporáneo. Por supuesto, si el proyecto de Fernando Arias concluye con éxito, la trascendencia física y simbólica del propio artista está garantizada. No obstante, al mes de junio de 2008 el fragmento de piel aún no había sido extirpado del cuerpo; únicamente una de las tres fotografías editadas en aquella ocasión fue comprada por la *Colección Daros Latin America*, en Zurich¹⁶³.

Otro artista que utiliza el tatuaje en algunas de sus producciones es Santiago Sierra, en 1996 cuando se traslada a vivir desde España a México la situación de éste último país era una sumatoria de antecedentes políticos, sociales y económicos (1994-95 rebelión zapatista, asesinato del candidato presidencial del partido oficial, devaluación del peso en diciembre de 1994, “efecto tequila”, recesión en Sudamérica entre 1996-97, aumento de crímenes, descenso de poder adquisitivo de un 40%). Creemos sumamente importante tener en cuenta esta realidad –y en esta apreciación coincidimos con Cuáuhemoc Medina– para poder efectuar una mejor y más correcta comprensión de la obra de este artista. El autor antes mencionado comenta que a partir de este momento la obra de Santiago Sierra experimenta un cambio sustancial: “Sus valores materialistas permanecieron intactos, pero en vez de mirar hacia el código minimal/industrial, empezó a dialogar con estructuras de decadencia urbana, anomia social, interrupción del tráfico, tensión material y toda clase de referencias físicas a la crisis social”¹⁶⁴.

¹⁶³ Arias, Fernando, “Obra, ‘Firma’ 1997” [en línea] [ref. 15 de julio de 2005 y 8 de junio de 2008]. Comunicación personal

¹⁶⁴ Medina, Cuauhtémoc, “Formas políticas recientes: búsquedas radicales en México. Santiago Sierra - Francis Alÿs - Minerva Cuevas”, *Trans > arts. Cultures. Media*, New York: Passim Inc., N°8, 2000, p.150

En 1998 comenzó a utilizar sistemáticamente a personas desempleadas como parte fundamental de su producción, en aquella ocasión pagó 50 dólares a un desempleado mexicano por el permiso de tatuarle una línea vertical de 30 centímetros en el lado derecho de su espalda.

Al año siguiente realizó la obra-acción “Línea 2.5 metros tatuada sobre 6 personas remuneradas” (La Habana, enero de 1999). Uno de los 6 cubanos que iba a ser tatuado recibió personalmente a Santiago Sierra con la siguiente frase: “Como tus antepasados, vienes aquí a marcar a los negros en la piel”¹⁶⁵. Pese a ello, la decisión de marcarse había sido tomada por esta persona voluntariamente, aunque a veces la voluntad está unida –como en los placeres pulsionales– a la necesidad; aquél hombre desocupado eligió el dinero a la dignidad, el dolor al placer, en definitiva, la herida como memoria, como marca de identificación. Una marca que, precisamente, no venía a dignificar el status social del sujeto tatuado –como ocurre en otras culturas–, porque la línea tatuada demostraba su precaria condición de marginal y rememoraba la esclavitud sufrida por sus ascendientes.

Aquellos cuerpos se ofrecían sin heridas, sin tatuajes ni perforaciones, es decir, como el artista los había preferido: con la piel virgen de toda marca. Sierra le pagó a cada uno 30 dólares por someterse al ritual del tatuaje. Este intercambio invertía el habitual trato económico, por una parte, el tatuador no era quien recibía el dinero sino la persona tatuada; segundo, quien decidía tatuarse no elegía la imagen, el talismán o recuerdo con motivo de algún momento especial e iniciático, sino que era el propio artista quien imponía el diseño, que respondía a un elemento básico y simple: la línea. En este proceso económico el trabajador no ofrecía sus capacidades laborales y su fuerza de trabajo, a cambio, su cuerpo se convertía en un mapa, en “un lugar a territorializar”, pues él se hallaba económica y socialmente “desterritorializado”.

Gilles Deleuze y Félix Guattari indican: “En el centro del *Capital Marx* muestra el encuentro de dos elementos ‘principales’: de un lado, el trabajador desterritorializado, convertido en trabajador libre y desnudo, que tiene que

¹⁶⁵ *Ibidem*, p.146

vender su fuerza de trabajo; del otro, el dinero descodificado; convertido en capital y capaz de comprarla”¹⁶⁶.



Santiago Sierra
(Línea 2.5 metros tatuada sobre 6 personas remuneradas, La Habana, enero de 1999)

Fuente: VV.AA., (2001), *Sobre la piel*

Santiago Sierra marcó al trabajador y en el preciso instante de la sesión del tatuaje, el cuerpo del individuo desempleado pasó a pertenecer simbólicamente al artista; quien pagó por ese derecho y la línea tatuada transformó definitivamente al cuerpo en superficie marcada. De este modo, el cuerpo del trabajador pasó a conformar el engranaje de un Sistema Capitalista que siempre es arbitrario y, según Deleuze y Guattari, indiscutiblemente esquizofrénico.

Con respecto a este tema estos autores afirman: “Todo es demente en el sistema: la máquina capitalista se alimenta de flujos descodificados y desterritorializados; los descodifica y los desterritorializa aún más, pero haciéndolos pasar por un aparato axiomático que los conjuga y que, en los puntos de conjugación, produce pseudo-códigos y re-territorializaciones artificiales (...) El gran flujo mutante del capital es pura desterritorialización,

¹⁶⁶ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, [fr.1972] (1995), *El Anti Edipo, Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, p. 232

pero efectúa otras tantas re-territorializaciones cuando se convierte en reflujo de medios de pago”¹⁶⁷.

Santiago Sierra produjo a partir del marcaje corporal una re-territorialización artificial de la persona desempleada, quien por un momento recuperó su categoría de trabajador; pero esa inserción laboral fue una ficción que reafirmó la alienación y las injusticias del poder económico.

Esta obra ha sido debatida en diversas ocasiones, pues en ella se cruzan y establecen una gran cantidad de estrategias y mecanismos que el artista intenta poner al descubierto. A esto podemos agregar un comentario del propio Santiago Sierra: “Desde el punto de vista del trabajador no existe la diferencia entre la utilidad o inutilidad de sus esfuerzos mientras su tiempo sea remunerado (...) He buscado una relación laboral extrema donde la ausencia de valores descubre el trabajo como simple venta de tiempo más allá de ulteriores consideraciones ideológicas”¹⁶⁸.

A partir del tatuaje el artista efectúa un doble proceso de transculturación, por un lado, en estas obras utiliza el tatuaje –empleado en sociedades no capitalista como marca de diferenciación, dignificación, e iniciación– para ritualizar el intercambio económico; este escenario transfiere los significados del tatuaje hacia aspectos culturales muy diferentes. Y por otro lado, esa transferencia tiene lugar en el campo artístico, fuera de los confines exclusivos del capital. El tatuaje territorializa al desempleado, el proceso económico de marcaje traslada al sujeto del espacio de exclusión social a la inserción en el sistema. Aunque, como comentamos con anterioridad, este cambio en la vida del individuo se produjo solamente en el campo simbólico, mientras la acción fue ejecutada y pagada por el artista.

En otra de sus propuestas artísticas, incluida en la exposición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, titulada “No sólo es lo que ves. Pervirtiendo al minimalismo” (2000-2001), Santiago Sierra repitió la acción, en esta oportunidad tatuó a un grupo de toxicómanos, en este caso, la necesidad

¹⁶⁷ *Ibidem*, p.384

¹⁶⁸ Sierra, Santiago, [en Medina, Cuauhtémoc, “Formas políticas recientes: búsquedas radicales en México. Santiago Sierra - Francis Alÿs - Minerva Cuevas”, op.cit., p. 153]

económica responde a otro tipo de dependencia: la dosis diaria de droga. El artista pagó a estas personas el valor exacto de una dosis por dejarse tatuar la espalda. También, hizo lo mismo con un grupo de prostitutas, a quienes les pagó el costo de una sesión de sexo oral (Línea de 160cm tatuada, 2000, España).



Santiago Sierra
(Línea de 160cm tatuada, 2000, España)

Fuente: VV.AA., (2001), *Sobre la piel*

Hemos reiterado en diferentes apartados de esta investigación que tanto en culturas indígenas como aborígenes el cuerpo se constituye socialmente y que el sujeto es aislado del resto de la comunidad, únicamente, en procesos de iniciación ritual. Al contrario, en otra obra de Santiago Sierra “8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón” (Edificio G&T, Guatemala, agosto de 1999 / repetida con 12 personas en Galería Ace, New York, marzo 2000) el individuo es incomunicado en el interior de cajas de cartón.

En este trabajo en concreto, la desterritorialización se produjo en seres humanos que vivían separados de la sociedad, en la calle y sin vivienda. La caja de cartón constituía un objeto mínimo que representaba el mundo de cada persona y delimitaba su realidad; en esta exhibición el individuo “se expone” como una forma de denunciar su condición. El artista transformó la exposición en un espacio ritual cotidiano, donde cada día las personas debían permanecer

sentadas y simbólicamente “vivir” en ese precario sitio, pagándoseles por ello. Es decir, nuevamente, en esta acción, el trabajador no realizaba ninguna



Santiago Sierra
(8 personas remuneradas para permanecer
en el interior de cajas de cartón, 1999-
2000)

Fuente: *Trans > arts. Cultures. Media*, New
York: Passim Inc., Nº 8, 2000

actividad sino que vendía su tiempo libre de desocupado/a. Además de evidenciar la situación económica y social de innumerables personas, puntualmente, esta obra propone otros mensajes, como afirma Cuauhtémoc Medina: “Lo que a la distancia parecía sólo un acomodo de objetos homogéneos, se desdoblaba en una reflexión sobre el desdén interpersonal y la ausencia de comunicación social”¹⁶⁹.

El planteo artístico de Santiago Sierra resulta especialmente interesante a nuestros objetivos por dos motivos: 1) El aislamiento del iniciado/a durante la ejecución de los rituales de iniciación indígena o aborígen, donde se emplea la técnica del tatuaje, exclusivamente tiene la finalidad de evitar que el futuro iniciado (varón) tenga algún tipo de contacto humano, que pudiera contaminar dicho proceso de inclusión y consagración. El discurso que impone Santiago Sierra mediante el marcaje corporal o la exhibición de personas indigentes – que demuestra una obscenidad social extrema– expresa que las sociedades capitalistas tienen sus propios procesos de aislamiento. 2) La segregación social evita el contacto, el contagio y la contaminación con seres que son olvidados y excluidos. Paradójicamente, al igual que aquellos seres exóticos exhibidos en el siglo XIX en Europa y Norteamérica, estas personas son expuestas y observadas como seres extraños, ajenos y exóticos; quienes adquieren en la escala social, del mismo modo que sus antecesores, el grado más inferior.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 152

Otro de los artistas que utiliza el tatuaje es Wim Delvoye, para marcar animales vivos o muertos –especialmente cerdos y pollos–, por ejemplo, en la obra *Chickens* (Pollos, 1996) el artista transfiere estos pollos tatuados, como comenta Gerardo Mosquera, “(...) a la elegancia fría y autoreferencial del minimal”¹⁷⁰. Además, este crítico afirma: “Cuando Delvoye tatúa los pollos activa el sentido de cadáveres, remitiéndonos por paradoja al pollo vivo que solemos olvidar ante el alimento modular seriado ‘minimal’ en el mercado”¹⁷¹.



Wim Delvoye
Chickens (Pollos, 1996) // (4 cerdos, 1994-97) // (*Jezus*, 2001, piel cerdo tatuada)

Fuente: *Lápiz* Nº 144, 1998 // VV.AA., (2001), *Sobre la piel* // *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 2003, Nº 84

Para la realización de los tatuajes en cerdos vivos (1994-97), los animales fueron anestesiados y luego tatuados por profesionales, para ser exhibidos en un corral montado para la ocasión. Con posterioridad, Wim Delvoye presentó en el año 2001 otra obra compuesta por tres pieles de cerdo tatuadas y disecadas (*Mickey Mouse / Everybody loves sunshine / Jezus*). En cada piel el tatuaje adquiere una simbología diferente, los diseños son prototipos elegidos por los marinos, soldados o presos en la década de los años 50, durante la época de posguerra. Al mejor estilo del marinero y tatuador Jerry Collins las imágenes de Disney, calaveras, barcos, mujeres, flores,

¹⁷⁰ Mosquera, Gerardo, “Minimal animal”, *Lápiz*, Madrid: Publicaciones de Estética y Pensamiento, 1998, Nº 144, Año XVII, p.19

¹⁷¹ *Ibidem*, p.23

serpientes, cadenas, símbolos religiosos y diseños maoríes se entrelazan en la piel del cerdo, que se transforma en objeto de colección.

Para una mejor comprensión de esta propuesta artística, Jean Pierre Criqui¹⁷² señala que debemos considerar la importancia simbólica que este animal tiene en la vida del ser humano, debido a los siguientes aspectos: a) la compatibilidad orgánica constatada mediante innumerables injertos de la piel del cerdo en el cuerpo humano; b) su domesticación y uso alimentario; c) su simbología religiosa. Según las apreciaciones de este autor, Wim Delvoye al mismo tiempo glorifica y estigmatiza al animal, las pieles tatuadas recuperan el lugar ambiguo que el cerdo posee en el imaginario de una parte de la humanidad, pues como trofeo doméstico –tatuado o no– está destinado al sacrificio¹⁷³.

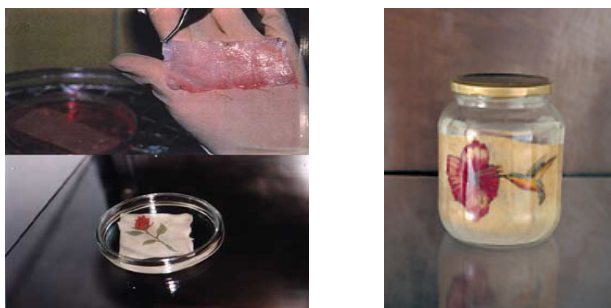
Por otra parte, las producciones de *Art Orienté objet* (AOo), un grupo creado en 1991 e integrado por los artistas franceses Marion Laval-Jeantet y Benoît Mangin, reflejan una postura crítica a la manipulación científica del cuerpo humano de forma excesiva. La denuncia de este grupo adquiere una importancia relevante cuando emplean cultivos de piel humana (de los propios artistas) sobre la piel de un animal (especialmente de un cerdo); este fragmento híbrido de piel luego es tatuado con motivos de flores y animales que pueden correr peligro de extinción (*Cultures de peaux d'artistes*, 1996)¹⁷⁴. Es obvio, que mediante este tipo de intervenciones ambos artistas intentan cuestionar los límites de los estudios científicos, así como también las discusiones en torno a la ética y la estética, un debate que surgirá en otras obras analizadas posteriormente. En cuanto a estas cuestiones, ellos afirman: “Ofrecemos verdaderos fragmentos de nosotros mismos a la biotecnología. Así, solo nos

¹⁷² Criqui, Jean Pierre, “Sur porc (surface). Trois peaux de cochon tatouées par Wim Delvoye”, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, París: Centre Pompidou, 2003, N° 84, pp.113-115

¹⁷³ *Ibidem*, pp.113-115

¹⁷⁴ En el mes de mayo de 2008 se ha aprobado en Reino Unido la ley que permite la investigación con embriones híbridos, mitad humano y animal.

manipulamos a nosotros mismos y a ningún otro ser vivo. Esta posición de cobaya nos parece esencial por nuestra ética personal”¹⁷⁵.



Art Orienté objet (AOo)
(Cultures de peaux d'artistes, 1996)

Fuente:<http://www.comune.milano.it/pac> // <http://www.artorienteobjet.free.fr/>

Esta clase de propuestas donde se emplea la manipulación de organismos vivos pertenece al movimiento denominado “arte biotecnológico”, producciones artísticas donde se fusionan arte y ciencia (exposición “*L'Art Biotech*”, Nantes, Francia, 2003), aunque algunos planteos de otros/as artistas en esta línea ofrecen una visión más tecnológica del cuerpo.

Más recientemente en la exposición “Arte, religión y Política” (Milán, 2005), *Art Orienté objet* presentó un trabajo más poético: el vientre pintado de una mujer embarazada con la siguiente frase: *Got to save the world* (Tiene que salvar el mundo, 2005). Aunque el planteo sea menos radical que el detallado más arriba, el discurso artístico apunta a los mismos fines que el propuesto con los cultivos de piel: la necesidad de tomar conciencia sobre la situación que desde todo punto de vista atraviesan las sociedades contemporáneas con un alto grado de desarrollo tecnológico y



Art Orienté Objet
(Go to save the world, 2005)

Fuente: www.comune.milano.it/pac

¹⁷⁵ Art Orienté Objet, [en línea], [ref. Diciembre de 2005], disponible en web:<<http://www.artorienteobjet.free.fr/>

científico.

En las producciones artísticas de Wim Delvoye y *Art Orienté objet* el proceso de transculturación se produce a partir de una primera transculturación de la práctica del tatuaje acontecida en el seno de las sociedades occidentales; ambas propuestas incluyen tatuajes de diseño occidental, que son combinados con técnicas científicas como la taxidermia o cultivos de piel. En el primer caso, la piel tatuada de los cerdos rememora la exhibición en museos occidentales de las cabezas humanas tatuadas de los jefes maoríes, aunque en Nueva Zelanda no tenían el carácter fetichista y coleccionista de Occidente, pues las mismas eran objetos de culto tradicional y religioso, sin el fin exhibicionista ni morboso occidental. Estas pieles de cerdo disecadas adquieren la categoría de obra de arte o fetiche de colección, al igual que las pieles cubiertas de tatuajes japoneses atesoradas en colecciones privadas¹⁷⁶.

Según nuestro análisis, el artista se apropia de las connotaciones sociales que han rodeado a la simbología del tatuaje para transformar al cerdo tatuado en animal exótico y marginal, que desde su exotismo es descontextualizado y exhibido como objeto de arte. No obstante, al mismo tiempo esta transposición simbólica podría estar enunciando la violencia y las contradicciones religiosas y políticas que se manifiestan en el seno de las sociedades capitalistas.

En cuanto a la propuesta del grupo *Art Orienté objet*, la transculturación es efectuada a partir del tatuaje occidental, igualmente, emplean la piel del cerdo cultivada con piel humana (de los propios artistas); naturalmente, el discurso artístico articula un trasfondo político importante. Los cultivos de piel tatuada debidamente conservados adquieren estatuto de obras de arte, pero simultáneamente, del mismo modo que los fragmentos de piel tatuada de otras culturas conservados en museos occidentales, estos experimentos se convierten en objetos etnográficos, que representan una sociedad potencialmente en extinción.

¹⁷⁶ Véase Capítulo 1: "La piel tatuada: conservación, coleccionismo y exposición"

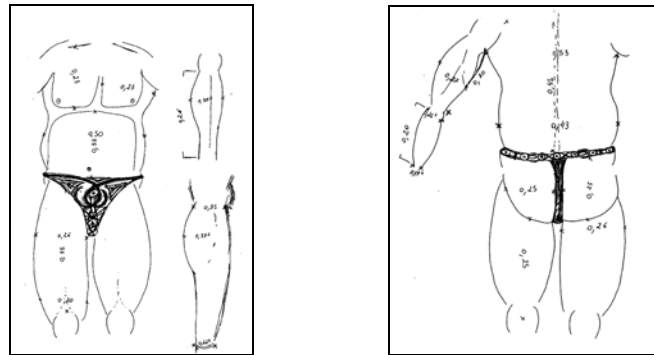
4.5.2 La piel tatuada como seguro de trascendencia

De la misma forma que el tatuaje es usado en el ámbito artístico para revelar los mecanismos y las estrategias del Sistema Capitalista, la piel tatuada puede convertirse en un seguro de trascendencia. Los tatuajes simbolizan la vida de su portador, aunque la conservación y el coleccionismo de la piel humana en las sociedades occidentales origina irreconciliables debates éticos y religiosos¹⁷⁷.

El artista argentino Alfredo Portillos (él se autodenomina “neólogo”, porque experimenta la búsqueda de un nuevo lenguaje) tiene en proceso desde hace varios años un proyecto (*Tattoo*, presentación e inicio en Buenos Aires, diciembre de 1995). Inicialmente, esta propuesta fue pensada para concretarse en el lapso de dos años, pero aún continúa en la actualidad y conlleva la inseguridad de su propia finalización. El planteo artístico consiste en ofrecer su piel a otros/as artistas, es decir, según las afirmaciones de él mismo, ya no es exclusivamente una obra de su propia autoría sino que pertenece a todos/as los/as creadores/as que intervienen en ella. La idea inicial de este plan surge de la exposición “¿Quién me dirá quién eres y quién fuiste?” (Fundación Banco Patricios, Buenos Aires, septiembre de 1995), pues en el día de la inauguración, su hijo Nicolás –tatuador profesional– tatuaba a quienes se ofrecían como voluntarios/as.

Para la ejecución de dicho proyecto, su cuerpo –como un mapa– ha sido dividido y medido exhaustivamente, luego, este bosquejo corporal del artista se ha entregado a numerosos/as artistas de reconocimiento nacional (Argentina) e internacional, a fin de que cada uno/a pudiera elegir una zona del cuerpo donde el diseño original sería tatuado. A medida que se definieron las secciones corporales, cada tatuaje fue plasmado por su hijo. Del mismo modo que en el proyecto de Fernando Arias, en esta producción vuelven a unirse dos artistas: el tatuador y el artista plástico, que forman parte, en alguna medida, de mundos diferentes.

¹⁷⁷ *Ibidem*



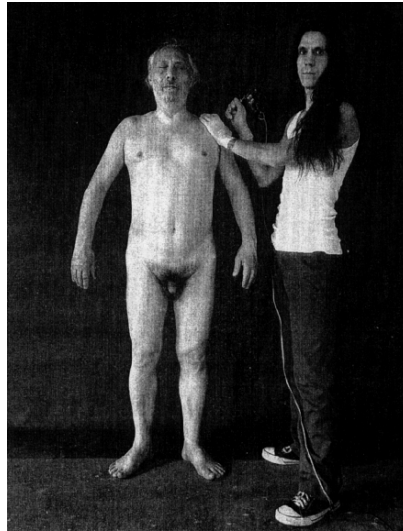
Alfredo Portillos
(Mapa corporal, 1995)

Fuente. Cortesía del artista

La totalidad de la obra fue concebida como un proceso, los tatuajes en el cuerpo de Alfredo Portillos fueron confeccionados en etapas, para proporcionar a la piel mayor tiempo de recuperación y cicatrización; cada uno se ha realizado separado del otro por una franja tatuada de color negro, que el artista denomina “cerramientos” desde un punto de vista simbólico, pero al mismo tiempo estas divisiones están pensadas para facilitar la extracción posterior de cada fragmento de piel. Cuando la imagen era de gran tamaño el tatuador necesitó varias sesiones para terminarla; la ejecución paulatina se debió también a la edad avanzada del artista (n.1925, es decir que a la fecha de comenzar el proyecto tenía setenta años), ya que la piel de una persona mayor posee más flaccidez y su regeneración es más lenta que una piel joven. En el año 2000 portaba en su cuerpo cinco tatuajes de artistas argentinos y en proceso otros diseños de artistas internacionales, entre ellos el de Christo. No se sabe a ciencia cierta cuántos trabajos más están concluidos en la actualidad, pues es un proyecto del cual el propio artista no proporciona demasiados detalles.

Alfredo Portillos considera el arte como un hecho iniciático, esta consideración se sustenta en circunstancias personales que lo han llevado durante su trayectoria artística ha sentirse seducido por los rituales y la mitología indígena, especialmente de grupos étnicos argentinos. Este constante interés lo ha incitado incluso a convivir con algunas comunidades

para una mejor interpretación de la simbolización del proceso ritual. Debido a ello, sus producciones poseen una gran ritualidad y en alguna de ellas reflexiona acerca de la vida después de la muerte.



Alfredo Portillos (con su hijo Nicolás, tatuador profesional)
(Proyecto *Tattoo*, 1995)

Fuente: La Maga, 20-05-1995

Con motivo de la enfermedad e internación de su madre, él decide pasar todo el tiempo posible “internado” con ella; esta vivencia le hizo reflexionar acerca de la muerte: “Entonces mientras yo estuve ahí (*en el hospital*) empecé a plantearme el problema de porqué tenemos que plantearnos la muerte como un asunto religioso, como si fuese el final de toda la existencia de la humanidad, que es un acto malo y es un gran miedo que tenemos a ese momento; en vez de hablar de transformación, de la muerte como mutación”¹⁷⁸. Una idea que se identifica plenamente con el pensamiento indígena en referencia a la muerte como inicio de otra vida.

En consecuencia, estas circunstancias personales lo llevaron a interesarse por aspectos relacionados con la muerte y la trascendencia. Durante las entrevistas personales realizadas al artista acerca de este

¹⁷⁸ Portillos, Alfredo (Artista plástico), entrevistas realizadas en 1996, Buenos Aires

proyecto, él se preocupó continuamente en aclarar que la obra no expresaba la trascendencia particular, sino que la intención última del proyecto era la trascendencia del Ser. En relación a esta idea, él afirma: “Lo que más me interesa es el final, cómo uno puede seguir actuando más allá de la muerte”¹⁷⁹.

El fondo conceptual de este trabajo se sustenta en el concepto de trascendencia de la filosofía oriental, donde el cuerpo se transforma en fuerza espiritual y energética; con respecto a esta concepción Alfredo Portillos afirma lo siguiente: “Cuando yo done mi piel habrá una mutación de todo mi cuerpo para conseguir la existencia de otros a través de la energía y no del cuerpo”¹⁸⁰. Este deseo se podrá concretizar gracias al aporte energético de los/as artistas que hayan participado en el trabajo en cuestión.

En este sentido, en el desarrollo de esta obra reaparece el carácter comunitario que poseen la mayoría de los rituales indígenas, pues la ejecución y finalidad de este planteo artístico es una suma de potencias, energías, voluntades y deseos colectivos. Por consiguiente, el tatuaje no es utilizado como un recurso estético en sí mismo, sino como un gesto creativo¹⁸¹, cada vez que Alfredo Portillos se ha referido a las imágenes tatuadas lo ha hecho en los siguientes términos: “Porque a la larga nosotros pensamos que el tatuaje es cuando diseñas un hecho y te lo pones y el tatuaje son las huellas de tus heridas, todos estamos tatuados (...)”¹⁸². También, su visión y pensamiento sobre el tatuaje se completa de la siguiente manera: “La obra (el tatuaje) va buscando ese pliegue, esa fisura para introducirse en el cuerpo, cuando la obra la encontró tiene toda esa euritmia; si no son meras gratificaciones de historia”¹⁸³.

Durante el proceso artístico su piel se convierte en ofrenda ritual y, como en cualquier ceremonia, debemos contemplar diversas cuestiones: 1) El espacio físico donde se llevará a cabo el tatuaje; 2) El método más apropiado para tatuar la piel; 3) De qué modo (técnico y conceptual) realizar las

¹⁷⁹ Sánchez, Julio, “Acá está mi piel, que se rematará para juntar dinero”, *La Maga, Artes visuales*, Buenos Aires, 20 de diciembre de 1995, p.33

¹⁸⁰ *Ibidem*, p.33

¹⁸¹ Portillos, Alfredo (Artista plástico), entrevistas realizadas en 1996, Buenos Aires

¹⁸² *Ibidem*

¹⁸³ Sánchez, Julio, op. cit., p.33

fotografías, que posteriormente formarán parte de la exposición. Estas observaciones exigen una gran concentración individual y colectiva, como afirma el artista, un requisito indispensable a la hora de observar las fotografías: “Sí, es un ritual, por eso es la elección del lugar, sacar las fotografías no es sacar una mera foto, implica muchas cosas para que salga perfecto, para que haya armonía, para que cuando la gente la vea, esa foto se transforme en cuerpo (...)”¹⁸⁴. De esta manera, a través de las imágenes se podrá reconstruir simbólicamente el aura de las personas que intervinieron en este proyecto artístico. Antes de que se produzca la muerte del artista, cabe la posibilidad de realizar una exposición de las fotografías tanto de los tatuajes como del proceso total, junto a la presencia física del cuerpo tatuado (menos los pies, las manos, la cara, el bajo vientre y los genitales) de Alfredo Portillos, quien para esta ocasión tendría cubierto los órganos sexuales con un objeto “protector” tallado en plata y oro. Bajo la perspectiva simbólica del trabajo, esta protección genital sería necesaria, dado que esa zona del cuerpo no estaría tatuada y simbolizaría el espacio sagrado (para el artista es el lugar de la fertilidad y la procreación; también recordemos que en el tatuaje maorí y japonés, así como en grupos de Nueva Guinea, los genitales se hallan libres de tatuajes, porque la sexualización del cuerpo beneficiada por las imágenes daría lugar a una tautología y además, porque el tatuaje no posee el erotismo implícito que este tipo de marcas corporales recibe en las sociedades occidentales). La instalación se completaría con un vídeo mostrando el proceso completo. Sin embargo, esta exhibición podría concretarse siempre y cuando todos los diseños programados se hallen tatuados en el cuerpo del artista.

El progreso de esta propuesta está estrictamente controlado, por un lado en el momento de tatuar cada diseño artístico, el/la creador/a debe asistir a la elaboración del tatuaje y coordinar con el tatuador los detalles referidos al color, adaptación de la imagen al cuerpo, etc.; a los efectos de que la obra no sufra importantes modificaciones al trasladarla a la piel. Por otro lado, un comité de notarios, abogados, médicos y especialistas en dermatología posee el encargo

¹⁸⁴ Portillos, Alfredo (Artista plástico), entrevistas realizadas en 1996, Buenos Aires

y la responsabilidad de que el proyecto llegue a su fase final: la subasta de los fragmentos de piel tatuada y la donación de lo recaudado a UNICEF y la lucha contra el SIDA. La venta de las obras tatuadas sobre la piel irá acompañada del diseño original y un certificado de autenticidad firmado por cada artista, quien certifica que su boceto ha sido concebido para ser tatuado en la piel de Alfredo Portillos; de este modo, la obra subastada adquiriría una doble cotización.

Como comentamos al inicio, Alfredo Portillos puede morir antes de que su cuerpo esté íntegramente tatuado; mientras tanto, esta manifestación artística continúa generando comentarios y debates por su radicalidad en el planteamiento de problemáticas extremadamente sensibles, especialmente para las sociedades occidentales contemporáneas.

A pesar de las controversias que este tipo de producciones puede suscitar, el artista –en un intento por unir arte y vida– ofrece y exhibe su cuerpo a quienes deseen observar y, sincrónicamente, no duden en implicarse en esta particular visión del arte. Para tal cometido, en la primera y única fotografía que se ha publicado de este proyecto, Alfredo Portillos se expone desnudo, con los ojos cerrados, sin mirar al espectador/a; es decir, su cuerpo como una página por escribir. En sus propias palabras: “Al poner los ojos cerrados, mi cuerpo es una tela, no hay respuesta, no hay mirada, el que tiene la mirada es mi hijo Nicolás, es el que está ahí para practicar la cosa, yo no, yo estoy en blanco, abierto, aquí estoy”¹⁸⁵. Una vez escrita, tatuada, la piel como en los ritos funerarios indígenas será exorcizada de cualquier imagen profana, los tatuajes extirpados devolverán el cuerpo del artista al mundo sagrado, donde según su personal deseo vivirá por siempre.

4.5.3 El tatuaje como autorretrato

En este punto describiremos las obras artísticas que hacen referencia a la piel como texto, como memoria y construcción de la identidad personal –un objetivo que también está presente en los trabajos analizados de otros/as

¹⁸⁵ *Ibidem*

artistas—, pero, en los ejemplos siguientes, el cuerpo marcado constituye la propia genealogía, es decir, los tatuajes, las marcas, las cicatrices y cualquier tipo de señal de nacimiento conforman los exclusivos signos de identificación y determinan otro tipo de estructura genética, que se erige desde la fotografía como autorretrato.

Severo Sarduy describe el cuerpo tatuado como un cuerpo autobiográfico: “Recorriendo esas cicatrices, desde la cabeza hasta los pies, esbozo lo que pudiera ser una autobiografía, resumida en una arqueología de la piel. Sólo cuenta en la historia individual lo que ha quedado cifrado en el cuerpo y que por ello mismo sigue hablando, narrando, simulando el evento que lo inscribió. La totalidad es una maqueta narrativa, un modelo: cada uno podría, leyendo sus cicatrices, escribir una arqueología, descifrar sus tatuajes en otra tinta azul”¹⁸⁶.

Por lo tanto, otra geografía del cuerpo es la que se construye a partir de las genealogías, cada zona corporal esconde una señal, una marca, el cuerpo se nombra de lo particular a lo general. Charles Peirce¹⁸⁷ afirma que el fragmento constituye la totalidad, a partir de este concepto establece una clasificación lingüística según determinadas características; de modo que el fragmento puede transformarse en indicio, icono o símbolo del objeto.

Considerando estos tres aspectos, el tatuaje es objeto y significante, en tanto que nombra a la persona, en tanto que muta en indicio de identidad. Este es el caso de algunas fotografías del artista español Alberto García Alix, ya que el tatuaje representa e identifica al sujeto que lo porta y se propone como autorretrato.

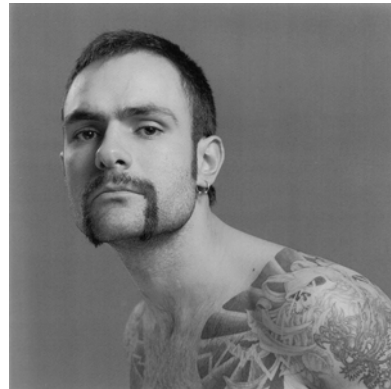
La obra de este artista es de suma importancia en el contexto de esta investigación; en primer lugar, porque inserta el tatuaje —e intrínsecamente a las personas tatuadas— en otra esfera cultural, y en segundo lugar, porque él es uno de los ejemplos más significativos para el análisis de la concepción

¹⁸⁶ Sarduy, Severo, “El Cristo de la rue Jacob”, (relato autobiográfico), (1999,t.I: 51-102), p.51, [en Reisfeld, Silvia, (2004),op. cit., p.91]

¹⁸⁷ Vericat, José (ed.), (1988), *Peirce, Charles Sanders (1839-1914), El hombre, un signo: (el pragmatismo de Peirce)*, Barcelona: Crítica

biográfica del tatuaje. En relación a esto, Alberto García Alix¹⁸⁸ expresa que el verdadero interés que persigue con su obra no está en el tatuaje como objeto a fotografiar, sino en las personas que tienen tatuajes.

Por lo tanto, la consideración del tatuaje como autorretrato se potencia en la intención del artista, que aporta a través de las imágenes tatuadas más datos personales sobre quien las posee y definitivamente, cada persona como refiere la psicóloga Silvia Reinfeld “es” sus tatuajes, no en el sentido adictivo del término y sin caer en síntomas o patologías, sino en tanto que la persona tatuada construye una identidad corporal ajena a la realidad social condicionante. Ejemplo de ello son los retratos de “Urraco” (1998) y “Mari Paz” (1999)¹⁸⁹.



Alberto García Alix
(Mari Paz, 1999 / Urraca, 1998)

Fuente: VV.AA. (2001) *Sobre la piel*

Gonzalo García Pino¹⁹⁰, en relación a la obra de este artista escribe lo siguiente: “Dominio de la corta distancia. Dominio del espacio, casi siempre estrecho; y dominio del sujeto, siempre próximo. Dominio, pues, del cuerpo a cuerpo, o, mejor, de esa ‘arquitectura’ que llamamos cuerpo. Una arquitectura de la que como el propio fotógrafo dice –él es el dueño de los planos. Con

¹⁸⁸ García Alix, Alberto, “Mirada frontal, mirada de púgil”, entrevista realizada por Gonzalo García Pino, [en VV.AA., (2001), *Sobre la piel*, EXIT Nº2, op. cit., p.66]

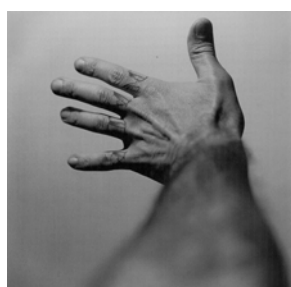
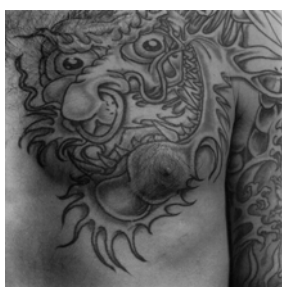
¹⁸⁹ Véase Capítulo 2: “Tribus urbanas e identidad corporal”

¹⁹⁰ Es Periodista y guionista cinematográfico, miembro fundador y colaborador de la revista *El Canto de la Tripulación*, España

ellos, García Alix busca el alma escondida del modelo: la huella luminosa que al final nos revela la propia presencia del fotógrafo”¹⁹¹.

En las fotografías de Alberto García Alix el cuerpo es en su totalidad un autorretrato, la identidad personal nuevamente, como en otros/as artistas no está exclusivamente en el rostro. La piel de las personas retratas –incluso la del propio artista– se halla tatuada en gran superficie y, por ende, el tatuaje se convierte en testigo trascendental de la propia vida.

Las imágenes no sólo construyen el cuerpo –considerado por el artista como una arquitectura–, sino que son las protagonistas; los retratos muestran posibles recorridos en la vida del artista y de cada una de las personas fotografiadas. Cada tatuaje indica un momento distinto (él mismo recuerda su primer tatuaje, aquél que se hizo “sin pensar”, pero que lo marcaría para siempre); específicamente en sus autorretratos el rostro –como sede de la identidad– puede adquirir cuerpo en la región del pecho (“Autorretrato con el pecho tatuado”, 1995), o puede instalarse en los dedos de la mano izquierda (“Nada”, 2000), o en los de la mano derecha (“Todo”, 2000). En estas fotografías, el autorretrato se constituye a partir del tatuaje como indicio o señal de la identidad del individuo.



Alberto García Alix
(Autorretratos: Pecho tatuado, 1995/ Nada – Todo, 2000)

Fuente: VV.AA., (2001), *sobre la piel*

Al inicio de este análisis hemos comentado que para este artista el tatuaje habla del sujeto, pero también un tatuaje siempre habla por sí mismo,

¹⁹¹ García Pino, Gonzalo, “Mirada frontal, mirada de púgil” (entrevista Alberto García Alix) [en en VV.AA., (2001), *Sobre la piel*, EXIT N°2, op. cit., p.60]

pues son aquellas zonas corporales que se independizan simbólicamente del cuerpo, imágenes que relatan historias y, en algunas ocasiones, estos dibujos pueden cobrar vida –desde la ficción– en la mente de la persona que los lleva tatuados, como sucede en la novela *el hombre ilustrado*, de Ray Bradbury¹⁹².

En definitiva, el retrato a partir de una zona tatuada del cuerpo ostenta la función de identificación del tatuaje; por ejemplo, la fotografía realizada por Alberto García Alix de “Ana” lleva por título: “El brazo de Ana” (1992) y el retrato de “Camarón” se titula: “La mano del Camarón” (1991).



Alberto García Alix
(El brazo de Ana, 1992 / La mano de Camarón, 1991)

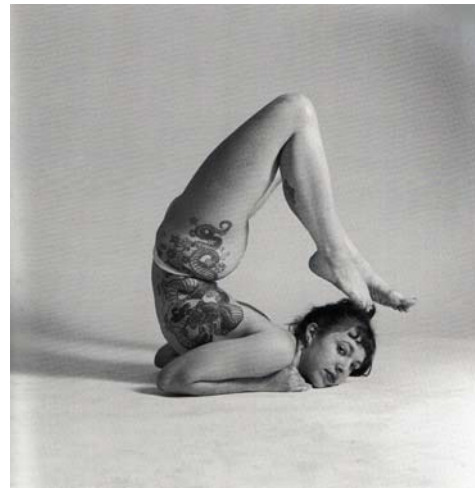
Fuente: VV.AA., (2001), *Sobre la piel*

En otras oportunidades hemos señalado que mediante un tatuaje podemos descubrir tanto la identidad física de la persona como su identidad psíquica, en cuanto que cada marca representa a quien lo lleva. Quizás ello explicaría que algunas de las fotografías de esta serie se titulen: “Isa es así” (1999), o “Contorsionista, Jill la mujer de goma” (1997). En síntesis, como el artista afirma: “Todo lo que nos es propio, todo lo que nos muestra a nosotros mismos, todo lo que nos pertenece puede convertirse en un autorretrato”¹⁹³. Como sabemos, el tatuaje es un elemento que pertenece al sujeto

¹⁹² Bradbury, Ray, [1955] (1993), *El hombre ilustrado*, Buenos Aires: Ediciones Minotauro

¹⁹³ García Alix, Alberto, “Mirada frontal, mirada de púgil”, entrevista realizada por Gonzalo García Pino, [en VV.AA., (2001), *Sobre la piel*, EXIT N°2, op. cit., p. 67]

exclusivamente y la piel tatuada es un territorio donde se ocultan infinidad de secretos; en este sentido los signos escritos en la piel pueden ser la voz interior de cada uno/a, aunque los tatuajes siempre callan algún significado y nunca llegaremos a descifrarlos completamente. En consecuencia, cuando muere alguien con el cuerpo tatuado, sus tatuajes sucumben también, todo el diario de la vida desaparece.



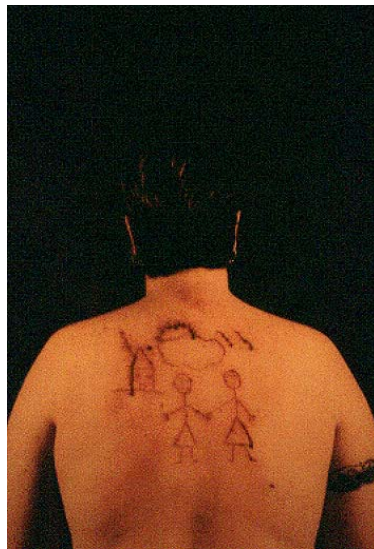
Alberto García Alix
("Isa es así", 1999, o "Contorsionista, Jill la mujer de goma" 1997)

Fuente: VV.AA., (2001), *sobre la piel*

Refiriéndose a esta idea, Alberto García Alix confiesa un secreto: "Fernando hace tiempo que murió, y a mí, su amigo, y no hay tontería ni broma en ello, me gustaría el imposible de poseer el tatuaje de su brazo izquierdo. (...) Si ello fuese posible, quisiera que uno de los muchos que tengo: la chica ligera de ropa tirándose un pedo que apaga una vela, tatuada en mi antebrazo derecho, fuese algún día, en herencia y por amor, para mi querida niña rubia. Quisiera, sí; pero mucho me temo que por culpa de una falsa moral, que no comparto y que me parece absurda, aliada a una legislación que no contempla tales deseos, desaparezcan conmigo tan valoradas pertenencias. Valoradas en su más amplio sentido, pues creo firmemente que el tatuaje, más allá del

importantísimo significado emocional que tenga para su dueño, es un poderoso factor de cultura y, como tal, debe ser considerado”¹⁹⁴.

Por otra parte, la artista norteamericana Catherine Opie retoma en su fotografía “Autorretrato” (1993) el mismo concepto desarrollado por Alberto García Alix, es decir, el autorretrato a través de la exhibición de otra región del cuerpo diferente al rostro. En la obra que nos ocupa, la artista ofrece al espectador/a su espalda marcada por cortes en la piel con una imagen infantil,



Catherine Opie
(Autorretrato, 1993)

Fuente: [s.l.]

como sostiene Jesús Martínez Oliva “Para la autora esta pieza tiene dos lecturas una personal (su ruptura con su pareja) y otra política (el dolor que la homofobia inflinge sobre las relaciones que escapan a la ‘normalidad’; el sol representado al fondo es para Opie el símbolo de una intensa esperanza)¹⁹⁵. No es casual que la artista utilice de referente el dibujo infantil para reseñar

¹⁹⁴ García Alix, Alberto, “Para entrar al cielo deberás estar tatuado”, [en VV.AA., (2001), *Sobre la piel*, EXIT N°2, op. cit., p.139]

¹⁹⁵ Martínez Oliva, Jesús, (2005), *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*, Murcia: Cendeac, [Ad Hoc. Serie ensayo 9. Cruz Sánchez Pedro A. y Hernández Navarro Miguel A. (dir.)], p.374

como estigma “en carne viva” la marginación que desde la infancia han padecido la mayoría de las personas homosexuales.

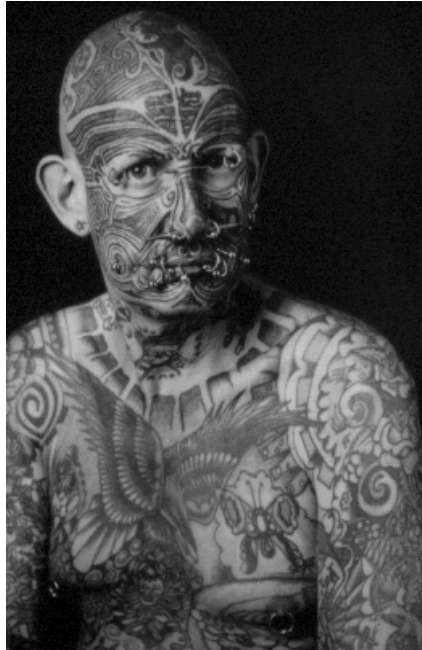
A diferencia de la obra del artista antes mencionado, la imagen del tatuaje se construye por la herida, la sangre es el único color utilizado, no existe el uso de ningún tipo de tinta; de este modo, la marca remite en mayor medida al dolor que al placer. Como veremos más adelante, esta artista se interesa también en fotografiar a personas tatuadas y con *piercings*, fundamentalmente lesbianas, cuyos cuerpos evidencian notorios cambios físicos debido a la incorporación de hormonas masculinas.

Un análisis aparte merece el trabajo de Nicholas Sinclair, un artista que retrata a personas que han decidido transformar su cuerpo, en esta mutación el *piercing*, el tatuaje o los cambios de sexo y género pueden ser considerados aspectos determinantes en la transformación corporal experimentada por el sujeto. Los individuos que él fotografía no están relacionados con el mundo del arte, ellos/as son habitúes de clubes nocturnos u otros sitios alternativos. Mediante la exposición de estos retratos el artista pretende modificar la percepción que las sociedades occidentales contemporáneas tienen de este tipo de personas.

Según los comentarios de Francesca Alfano Miglietti, las fotografías exhiben “A self modified physicality, a mutation that indicates the radical transformation of sociocultural models which has come about as a result of the new technologies of communication and the questioning of the concept of identity”¹⁹⁶. En definitiva, al artista le interesan las posibilidades que ofrece la piel tatuada o modificada a través del *piercing* para descubrir la verdadera identidad de una persona, como afirma la autora antes mencionada: “Nicholas Sinclair photographs bodies that have decided to mark their destiny”¹⁹⁷.

¹⁹⁶ “Un Yo modificado físicamente, una mutación que indica la transformación radical de los modelos socioculturales la cual ha llegado como resultado de las nuevas tecnologías de comunicación y el cuestionamiento del concepto de identidad”, Alfano Miglietti Francesca, en Catálogo Exposición: *Rosso vivo. Mutazione, trasfigurazione e sangue nell'arte contemporanea*, Padiglione d' Arte contemporanea (Milán), Roma: Ed. Electa, 21 de enero al 31 de marzo de 1999, p.33

¹⁹⁷ “Nicholas Sinclair fotografía cuerpos que han decidido marcar su destino”, *Ibidem*, p.33



Nicholas Sinclair

Fuente: Ewing, William A., (1996)

En la base conceptual de sus trabajos aparece –como en otros/as artistas analizados– la idea de que las marcas corporales establecen otro tipo de características genética; además, un aspecto simbólico de su producción artística que resulta relevante a nuestros propósitos es la elección de personas que habitan en un espacio liminal. En relación a esta apreciación el mismo artista señala: “My work has to do with people who have chosen to live on the margins. I devote my attention to the idea of change de personality, of bodily mutation, to the idea of an evolution that is not written in genetic codes”¹⁹⁸.

En las imágenes a las cuales nos referimos la manipulación corporal ha sido realizada voluntariamente por cada persona, como parte de rituales privados. Esta decisión personal instaaura una diferencia importante con los rituales de iniciación de grupos indígenas o aborígenes, ya que las prácticas de

¹⁹⁸ “Mi trabajo tiene que ver con gente que ha elegido vivir en los márgenes. Pongo mi atención en la idea del cambio de personalidad, de las mutaciones corporales, en la idea de una evolución que no está escrita en los códigos genéticos”, Sinclair, Nicholas [en *Ibidem*, p. 153]

perforación y tatuaje en estos colectivos están inmersas en una actividad comunitaria; rituales en los cuales el futuro iniciado/a no decide voluntariamente el marcado de su cuerpo, pues el proceso de marcaje está culturalmente estipulado y sigue estrictas tradiciones. No obstante, el ritual privado revelado en las fotografías de Nicholas Sinclair produce un enfrentamiento “cara a cara” con quien las observa y, una vez más, a través de las producciones artísticas se pone al descubierto la hipocresía innata de las sociedades occidentales actuales, en este caso el rechazo social y la marginación de las personas que no cumplen las normas y los estereotipos corporales. No olvidemos, que el tatuaje facial demarca el límite de aceptación social de esta práctica, ya que el rostro cubierto de tatuajes y *piercings* refleja una apariencia monstruosa¹⁹⁹.

Otro tipo de planteamiento es el que desarrolla en sus fotografías Monserrat Santamaría, quien también propone el tatuaje como identidad, aunque no con la radicalidad planteada en las imágenes del artista precedente. Más exactamente esta artista expresa el concepto de identificación, como se puede apreciar en su obra “Carné de identidad” (1996), en la cual observamos el retrato de una persona que tiene tatuado su nombre en la cara interna del labio inferior.



Monserrat Santamaría
(Carné de Identidad, 1996)

Fuente: VV.AA.. (2001). *Sobre la piel*

¹⁹⁹Véase Capítulo 3: “Época circense” y “Marketing y el consumismo”

Quisiéramos terminar este punto con una fotografía que creemos resume todo el espectro visual en la vida de un retrato a través de la piel y el tatuaje; nos referimos al trabajo de Sandi Fellman, quien fotografió al famoso tatuador Horiyoshi III junto a su hijo. Esta fotografía expone ante los ojos del observador/a la realidad implícita en el mundo del tatuaje; pues la belleza y ternura de la imagen se trastoca cuando comprendemos que la piel virginal del niño debe iniciar un proceso largo y doloroso de marcaje corporal que transformará inevitablemente la superficie del cuerpo. De este modo, cuando el pequeño Horiyoshi IV sea un hombre completamente tatuado asumirá el oficio como marca la tradición familiar²⁰⁰.



Sandi Fellman
(Horiyoshi III & his son, 1984)

Fuente: VV.AA., (2001), *Sobre la piel*

En las obras detalladas no podemos hablar de un proceso directo de transculturación por parte de los/as artistas, pues no son ellos mismos los que emplean las técnicas de tatuaje y *piercing*; sin embargo, la transculturación

²⁰⁰ Véase Capítulo 3: "Tatuaje tradicional japonés: el mundo de los sentidos"

existe en los cuerpos fotografiados, pues las personas que se han tatuado y perforado utilizaron su propio cuerpo como superficie simbólica, como diario íntimo, como instrumento de consagración en el rediseño de su destino corporal y, por consiguiente, en la redefinición de la identidad impuesta socialmente.

4.5.4 Las marcas del tiempo

Al inicio de este apartado comentamos que la piel siempre oculta secretos, aquellos que habitan en la memoria corporal de cada persona y que pueden recopilarse, como un coleccionista obsesivo, en la historia de los tatuajes personales y voluntarios. Pero una colección muy distinta la integran las marcas y cicatrices que transforman la piel en espejo involuntario del tiempo.

El artista español Miguel Río Branco, quien vive en Río de Janeiro desde hace varios años, realizó del 8 de diciembre de 2000 al 11 de marzo de 2001 la exposición “Piel del tiempo”, en el Centro de Arte Hélio Oiticica (Río de Janeiro), este título hacía alusión a un pensamiento del artista acerca de que el tiempo biológico deja en el cuerpo sus propios tatuajes. Es decir, como afirma el crítico Paulo Sergio Duarte: “El tiempo no es de la piel, sino que la piel es del tiempo”²⁰¹.

En la obra de este artista, el tiempo parece detenerse, en sus fotografías el ritual se refiere a otro tiempo, contrario al vértigo y la velocidad de la época actual; las imágenes reflejan un tiempo cuya lentitud nos obliga a ser parte de la escena, un recurso técnico y discursivo que el artista utiliza con gran habilidad, debido a sus conocimientos cinematográficos.

El crítico de arte citado, con respecto al modo en que el tiempo transcurre en la sociedad actual opina lo siguiente: “Ciertamente que es éste un

²⁰¹ Duarte, Paulo Sergio, “La inversión de la pirámide”, [en VV.AA., (2001), *Sobre la piel*, EXIT N°2, op. cit., p.84]

tiempo sin piel, un tiempo expuesto en sus propias vértebras descarnadas, un tiempo que se revela y muestra sus cronómetros virtuales (...)”²⁰².

El tiempo que se encuadra en las fotografías de Miguel Río Branco es esencialmente diferente, por ejemplo, cuando retrata a personas que viven en la marginalidad representa un tiempo detenido, un tiempo prisionero de sí mismo. En este sentido, el siguiente comentario de Paulo Sergio Duarte es concluyente: “Sin embargo, bajo esa capa veloz que recorre el mundo, hay otros tiempos que siguen latiendo: los tiempos arcaicos –míticos– y los tiempos modernos –sociales–. Siguen viviendo en la subjetividad, en lo imaginario, y se instalan poderosamente en el campo de lo simbólico. Y es de esos otros tiempos con piel, de los que nos hablan las imágenes de Miguel Río



Miguel Río Branco
(Tattoo Nîmes, 1994)

Fuente: VV.AA. (2001), *Sobre la piel*

Branco”²⁰³.

En las fotografías se produce una complicidad entre el/la espectador/a, el artista y la persona retratada, ésta connivencia puede apreciarse en la obra *Tattoo Nîmes* (1994), donde la sensación de filtrarnos entre los barrotes, entre los tatuajes, entre la luz y la oscuridad es casi inevitable. El artista nos permite acceder a la escena por zonas, la reja encierra un doble significado: prisión y

²⁰² *Ibidem*, p.84

²⁰³ *Ibidem*, p.88

montaje cinematográfico; el contraste de la luz proporciona a la imagen una iluminación de características barrocas. Esta táctica es utilizada intencionalmente por el artista, quien lo justifica de la siguiente manera: “Es porque la luz hace sombra. Y la sombra siempre tiene un lado dramático que aterroriza”²⁰⁴. En cuanto a la simbología conferida a la oscuridad en estas obras podemos establecer ciertas analogías, en primer término, cualquier persona marginada vive socialmente a la sombra, en el otro lado, oscuro y en algunos casos delictivo; en segundo lugar, si se trata de tatuajes carcelarios, éstos ocultan más enigmas que ningún otro, es decir, los códigos permanecen a la sombra, indescifrables, exclusivamente sacados a la luz por la comunidad carcelaria e incluso este hermetismo aporta grandes riesgos, pues descifrarlos puede ser peligroso para quien los lleva²⁰⁵.

Miguel Río Branco también fotografió a prostitutas, otro grupo comúnmente marginado socialmente que, como hemos detallado con anterioridad, es uno de los primeros que adoptó la técnica del tatuaje; entre estas fotografías se enmarca *She looked tenderly* (1994).



Miguel Río Branco
(*She looked tenderly*, 1994) díptico

Fuente: VV.AA. (2001), *Sobre la piel*

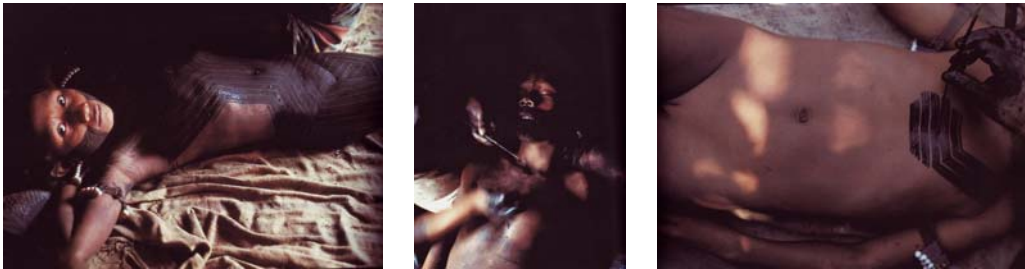
También, desde la década de los años 70 dedicó toda su atención en captar con su cámara las marcas o escarificaciones, producto de heridas

²⁰⁴ Río Branco, Miguel, “El oficio de tinieblas de Miguel Río Branco” (entrevista por Adolfo Montejo Navas), [en VV.AA., (2001), *Sobre la piel*, EXIT N°2, op. cit., p. 114]

²⁰⁵ Véase Capítulo 3: “Tatuaje carcelario y marginal: el mundo secreto”

ocasionales o voluntarias. Habitualmente, sus fotografías capturan “instantes” congelando la intimidad de cada momento; como tiempos robados, los rituales privados se hacen públicos. El artista saca a la luz tiempos vividos en la oscuridad y la marginalidad, vivencias que ocupan el espacio de la liminalidad²⁰⁶.

En otras imágenes, el artista registró en 1983 la realización de la pintura corporal del grupo indígena *Kayapó*²⁰⁷, que habitan en la región del Amazonas brasileño; este proceso ritual él lo explica de la siguiente manera: “Por otro lado, me he acercado a otro tipo de tatuaje, como son las pinturas corporales de los indios, como mi trabajo con los caiapós, donde hay más una función de iniciación que de moda o estética. Esta pintura de *jenipapo* (palabra de origen tupi que designa un fruto usado por los indígenas para oscurecer la piel), carbón y aceite, que no sale fácilmente, tiene una estrecha comunión con la naturaleza. Y tiene que ver con la magia”²⁰⁸. Estas imágenes funcionan como “texto” de acciones que no volverán a repetirse, durante las cuales el cuerpo ha sido pintado, transformado y ritualizado. Aquí la fotografía actúa como registro y documento, como *voyeur* de un rito en vías de extinción.



Miguel Río Branco
(Sin título, 1983)

Fuente: VV.AA. (2001), *Sobre la piel*

²⁰⁶ Véase fases del proceso ritual en Capítulo 2: “El mundo simbólico, ritos y rituales”

²⁰⁷ Véase Capítulo 3: “La fugacidad de la pintura corporal”

²⁰⁸ Río Branco, Miguel, “El oficio de tinieblas de Miguel Río Branco” (entrevista por Adolfo Montejo Navas), [en VV.AA., (2001), *Sobre la piel*, EXIT N°2, op. cit., p.110]

En relación al uso intencional de la luz como medio compositivo, Paulo Duarte establece la siguiente diferencia: “Nos daremos cuenta de que las marcas producidas por actos agresivos, se presentan más frecuentemente en los espacios interiores o nocturnos. Las marcas que constituyen obras de arte que envuelven el cuerpo y se destinan a la participación en ceremonias rituales, como es el caso de las pinturas de los indígenas, necesitan luz, mucha luz; son diurnas y podríamos imaginar que, cuando son captadas durante la noche, estarían alumbradas por una hoguera”²⁰⁹.

La obra de Miguel Río Branco parece no concluir, como un continuo flujo nos compromete como espectadores/as constantemente a reflexionar acerca del tiempo en el cual estamos inmersos/as, sus imágenes exigen detener la mirada por un instante ante los/as excluidos/as del Sistema. En alguna medida, este artista corrompe ese tiempo tan veloz e implica a cada uno/a en los rituales cotidianos de personas ajenas o lejanas.

Destacamos también la obra de la artista brasileña Rosángela Rennó, las fotografías formalmente tienen un carácter más documental que los trabajos de Miguel Río Branco, en la serie Museo Penitenciario (“S.T. Amor, América y Cristo” 1997-98) retrató a presos exhibiendo sus tatuajes carcelarios, los cuales fueron ejecutados con una técnica artesanal. Ya hemos referido anteriormente en varias oportunidades, que este tipo de marcas poseen un cierto aire



Rosángela Rennó
Serie Museo Penitenciario (“S.T. Amor, América y Cristo” 1997-98)

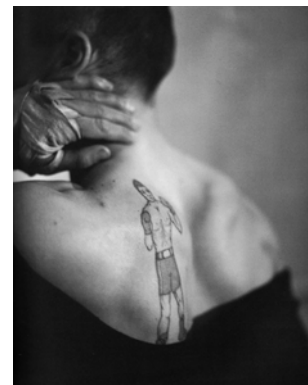
Fuente: VV.AA., (2001), *Sobre la piel*

²⁰⁹ Duarte, Paulo Sergio, “La inversión de la pirámide”, [en *Ibidem*, p.94]

nostálgico de quien se encuentra encerrado, exiliado y lejos del contacto físico con sus seres queridos²¹⁰. El color y el tipo de encuadre de las fotografías corresponden conceptualmente a estas características, el tono sepia indica que se trata de una foto antigua, que ha sido olvidada por el tiempo, retratos de personas que posiblemente han muerto, pues se trata de imágenes que simbólicamente integran la serie del Museo Penitenciario. De hecho, los presos son seres olvidados, excluidos de la sociedad y “muertos” simbólicamente para el sistema. Los tatuajes enuncian aquellos sentimientos que el presidiario hecha de menos como el amor, la patria o Cristo; marcas que evidencian un tiempo lejano, añorado o deseado.

El artista norteamericano Kurt Markus, en la serie fotográfica “boxeadores” (*Boxers*, 1988), centra la simbología clave de la obra en la imagen tatuada, que la mayoría de las veces es la representación de un boxeador, los guantes o cualquier otro elemento que haga mención a esta profesión. Este tipo de tatuajes profesionales eran habituales, como hemos comentado, durante la Edad Media²¹¹, época en que la marca simbolizaba el sello profesional.

En las producciones artísticas analizadas, de igual forma que las detalladas en los apartados anteriores, no son los/as artistas quienes directamente efectúan el proceso de transculturación, pues documentan el cuerpo tatuado o marcado de otras personas. En el caso de las cicatrices involuntarias o heridas ocasionales no son el resultado de rituales de iniciación, donde la escarificación adquiere sentido; paradójicamente, la transculturación produce un cambio de percepción tanto de las marcas como de quienes tienen dichas cicatrices, pues en las sociedades occidentales contemporáneas estas señales se transforman en estigmas sociales de grupos urbanos marginales. La



Kurt Markus
(*Boxers*, 1988)

Fuente: VV.AA. (2001), *Sobre la piel*

²¹⁰ Véase Capítulo 3: “Tatuaje carcelario y marginal: el mundo secreto”

²¹¹ Véase Capítulo 2: “La marca corporal como instrumento de identificación”

simbolización desde el ámbito artístico de estas marcas corporales proporciona las herramientas necesarias para constatar que el proceso de transculturación experimentado por el tatuaje es privativo de los diferentes grupos sociales. Si bien se percibe cierta radicalidad en esta transculturación, las características rituales e iniciáticas del tatuaje indígena o aborigen continúan presentes, aunque éstas nombran al iniciado/a desde muy distintos puntos de vista.

En el contexto social y artístico nos convertimos en *voyeurs* de innumerables rituales, que están escenificados en los tatuajes, la pintura y las marcas personales; ritos intrínsecos a cada ser humano, los cuales de no ser por la apropiación que hacen de ellos los/as artistas continuarían ocultándose bajo la vestimenta o el anonimato.

Por ello, nos atreveríamos a reafirmar que la piel siempre está ocultando algún misterio, la piel se asemeja a las fotografías enigmáticas de Miguel Río Branco: “Hay siempre algo más allá de lo mostrado, una información que está en la sombra”²¹².

4.6 “Marcas”: sobre modas y heridas

El título no es un simple juego de palabras entre las “marcas de la vestimenta de moda” y las “marcas que dejan las heridas”, además, también hace alusión a la confusión que este juego de conceptos puede plantear cuando el tatuaje se pone de moda, cuando la imagen tatuada alude a un determinado estereotipo corporal y social.

Generalmente, la práctica del tatuaje en las sociedades occidentales contemporáneas no suele relacionarse con la herida, quizás porque prevalece el diseño de la imagen por encima de todo lo demás. Esta prioridad visual en los tatuajes occidentales se sustenta en la idea de que el fin del marcaje corporal no radica en el sangrado del cuerpo, pues en la mayoría de los casos la marca no se produce como un rito de purificación. Mayormente, en las sociedades occidentales actuales no se percibe la imagen tatuada como

²¹² Río Branco, Miguel, “El oficio de tinieblas de Miguel Río Branco” (entrevista por Adolfo Montejo Navas), [en VV.AA., (2001), *Sobre la piel*, EXIT N°2, op. cit., p.118]

herida; al contrario, la marca en el cuerpo producida por corte o escarificación sí es considerada una herida. En un sentido, esta diferencia se basa en el pensamiento de que la herida es aquella que se produce de forma violenta y, por consiguiente, esta marca vulnera de forma más agresiva la superficie corporal que un tatuaje. No obstante, esta apreciación es errónea, por supuesto que la herida es símbolo del dolor, pero el diseño tatuado es ambas cosas: marca e imagen. Ningún tatuaje puede escapar a esas premisas –no olvidemos los tatuajes maoríes, que tienen un resultado visual sorprendente y, sin embargo son parte de rituales intensamente dolorosos–, el tatuaje no puede aislarse del proceso durante el cual, en mayor o menor medida, el dolor adquiere cuerpo.



Paul Blanca
(Toro de sangre, María, 1988)

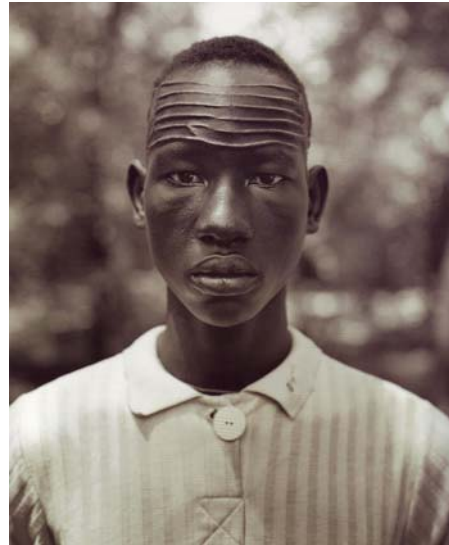
Fuente: VV.AA. (2001), *Sobre la piel*

El artista holandés Paul Blanca en su obra “Toro de sangre, María” (1988) presenta la figura de un toro marcado en la espalda, este tatuaje remite simultáneamente a la herida, pues éste ha sido creado cortando la piel; de esta forma, el toro se convierte en un “toro de sangre” y, en consecuencia, herida e imagen aparecen simbólicamente fusionadas. Una marca que “ nombra ” a María e igualmente que la espalda sangrante de Catherine Opie, la herida simboliza su exclusivo autorretrato.

Entonces, si nos referimos a las marcas o tatuajes en la piel, no podemos olvidar que son memoria de la herida; en cambio, si nos referimos a las marcas comerciales de moda, no podemos desconocer que éstas simbolizan nombres y firmas, que representan al mundo de la publicidad y el *marketing*. No obstante, ambas marcas forman parte del imaginario social colectivo y sirven como modelo de identificación; una situación que provoca, en algún punto, el cruce simbólico de ambos tipos. Algo que resulta paradójico, pues las marcas del circuito de la moda no son memoria del dolor, no son

corporales –aunque sean creadas para el cuerpo–, obviamente, no sangran, pues se instalan en la superficie. Sin embargo, ese grado de superficialidad contamina y fusiona los rituales, donde el cuerpo puede transformarse en un juguete peligroso.

José Antonio Carrera con la fotografía *Cher Reath Koon* (2000) está indicando que un joven africano –aunque lleve ropas occidentales– porta signos escarificados en la piel relacionados con su cultura y estas marcas en la frente son imposibles de ocultar.



José Antonio Carrera
(Cher Reath Koon, 2000)

Fuente: VV.AA., (2001), *Sobre la piel*

¿Este tipo de tatuaje podría realmente ponerse de moda en las sociedades occidentales contemporáneas?

La moda ha instaurado dos tipos de adornos corporales similares a las escarificaciones, como son: 1) el *piercing* tridimensional: un objeto metálico colocado por debajo de la epidermis, que produce un abultamiento del relieve epidérmico, pero a diferencia de la escarificación, este relieve simulado puede desaparecer con sólo retirar el objeto del cuerpo; 2) el *brand*: tatuaje realizado con la técnica de quemado, que no es particularmente una práctica muy habitual y expandida en las sociedades occidentales contemporáneas.

Los circuitos de la moda avalan una imagen tatuada o un *piercing* que quede “estéticamente bien”, que se impongan como objetos de seducción, marcas que sean consecuentes con la época contemporánea –saturada de condicionamientos sociales e imágenes–, en definitiva, que las marcas no simbolicen la herida.

4.6.1 Cuerpo herido - Marca artística

En el ámbito artístico, los/as creadores/as han trabajado las marcas como memoria de las heridas accidentales o provocadas –como han sido las producciones artísticas de los años 60 y 70 analizadas al inicio de este capítulo–, de igual forma, aunque influenciados por las nuevas tecnologías, los/as artistas han producido obras donde la herida es simulada, es decir, creada artificialmente. Ambos tipos de trabajos se expresan sobre las marcas corporales, ambas manifestaciones poseen connotaciones sociales, pero – como iremos viendo– cada obra se sitúa en diferentes márgenes del campo social.

Si bien algunas obras de Miguel Río Branco han sido realizadas a finales de los años 70, la problemática planteada en ellas insurge a las imágenes de una gran contemporaneidad, por ello, el comentario de ciertos trabajos



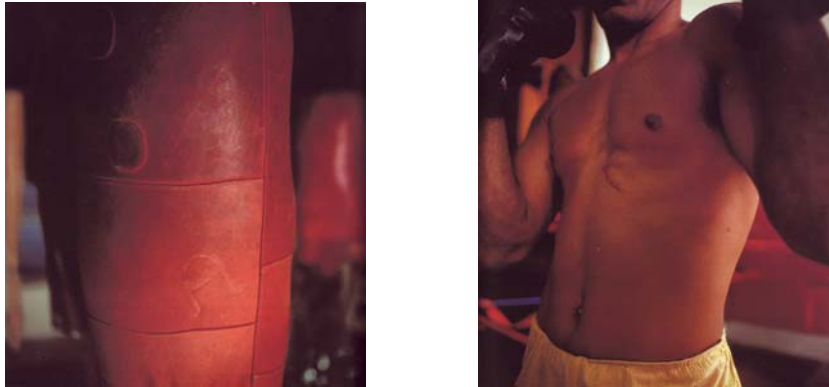
Miguel Río Branco
(Scar, 1979, tríptico)

Fuente: VV.AA., (2001), *Sobre la piel*

creemos importante efectuarlo en este apartado de la investigación. Como señalamos anteriormente, las fotografías enfatizan, casi exclusivamente, las marcas y heridas corporales de personas marginales, o la innumerable recopilación fotográfica de cicatrices (*Scar*, tríptico, 1979). En estas imágenes, el artista no busca la estética o el encuadre perfecto, pues son texto imperfecto de las vivencias personales de los/as retratados/as. Durante una entrevista él afirmó lo siguiente: “Yo tengo algunas imágenes de tatuajes, pero en verdad, lo que más tengo son imágenes de cicatrices. Por un lado, en mi trabajo de las prostitutas del Pelourinho, (Salvador, Bahía) donde la marca en el cuerpo no representaba sólo dolor, sino también diferencias de vida. Aquellas cicatrices me recordaban las marcas que el candomblé hace en el brazo, que son

incisiones, cortes, y que forman parte de una iniciación dentro de cierta cultura africana”²¹³. En conclusión, las cicatrices fotografiadas son marcas de vida.

En *Scar Bang* (díptico, 1992) las cicatrices representan simbólicamente las “marcas de propiedad” que se efectúan en el cuerpo de los animales, en este caso, el artista realiza, posiblemente, un doble juego conceptual en su



Miguel Río Branco
(Scar Bang, díptico, 1992)

Fuente: VV.AA., (2001), *Sobre la piel*

discurso artístico identificando la marca corporal del boxeador con la marca grabada en la bolsa de cuero que utiliza para practicar. Esta referencia podría estar evocando las marcas profesionales fusionando la cicatriz con la profesión; a partir de esta similitud las fotografías podrían estar denunciando que los cuerpos son “marcados” y, al mismo tiempo, “esclavizados” por las sociedades actuales como signos de propiedad, en un mundo que pierde con gran rapidez cualquier sentimiento de humanidad.

Según el crítico Paulo Duarte, del trabajo de este artista podría confeccionarse una clasificación por tipos de cicatrices: “A partir de las fotos de Miguel, sería posible realizar una taxonomía de esas señales. Las que son accidentales, las voluntarias, las que se realizan con fines rituales, las que tienen carácter iniciático, aquellas que se ven desde lejos, las que son invisibles, es así; no importa en cual de las categorías se inscriban; todas ellas

²¹³ *Ibidem*, p.110

se manifiestan como una señal de identificación: participan de la identidad del personaje que, cuando las exhibe, les da vida”²¹⁴.

Miguel Río Branco desarrolla un trabajo exhaustivo, casi antropológico, con su incansable búsqueda se ha convertido en un gran coleccionista, pero, al contrario de quienes guardan su colección como el más preciado tesoro y la contemplan en soledad; él ofrece sus fotografías a la contemplación de todos/as, con la convicción de que la imagen se transmute en herida.

La artista española Jana Leo en la obra “Estigmas fatales” (1992) se escribió mediante cortes en la frente la palabra *AIDS*, después se fotografió vestida con ropas elegantes; de esta forma, las heridas desde la extrema visibilidad pusieron al descubierto la enfermedad. Al respecto, la artista comenta: “Estamos acostumbrados a relacionar la enfermedad con una



Jana Leo
(Estigmas fatales, 1992)

Fuente: VV.AA., (1999), *Espacio Uno. II*

determinada imagen. Eso es precisamente lo que quería decir por ejemplo con esta foto; si en ella no tuviera AIDS en la frente, nadie relacionaría a esa persona con la enfermedad, porque parece una modelo o una mujer burguesa en una fiesta (...) Yo hice estas fotos para recordar cómo una de las funciones

²¹⁴Duarte, Paulo Sergio, “La inversión de la pirámide”, [en VV.AA., (2001), *Sobre la piel*, EXIT N°2, op. cit., p.94]

de la fotografía es la de crear estereotipos de aquello cuya naturaleza se desconoce y se teme”²¹⁵.

En general, hasta que una enfermedad socialmente “estigmática” como el SIDA no se hace visible en el cuerpo, específicamente en el rostro, no se advierte su existencia y, por ende, no se produce la segregación social de la persona portadora. En ese sentido, los/as portadores/as de HIV mantienen en secreto las dolencias hasta que es inevitable; aunque esta actitud ha cambiado considerablemente desde la emergencia de esta enfermedad, pues debido a los avances médicos los síntomas son menos perceptibles.

Jana Leo con estas fotografías quiere demostrar que la enfermedad no es selectiva, que la imagen exterior y el nivel socio-cultural no exime a ninguno/a de ser portador/a, que bajo la apariencia de la vestimenta puede existir la verdad. Nuevamente –como en el “Toro de sangre” de Paul Blanca– las letras de sangre son imagen y herida, ambas se construyen mutuamente y confluyen en la representación de la enfermedad; mientras la moda viste al cuerpo, la herida exhibe su desnudez y vulnerabilidad.

Otro artista clave para reflexionar acerca de la herida y las connotaciones sociales de la enfermedad es Ron Athey, según sus propias declaraciones “*Sono un artista di performance col coltello in mano e la mia attività consiste nell’alterazione fisica e dinamica del corpo*”²¹⁶.

En su infancia fue educado en un entorno familiar estricto y religioso, esta educación estructura simbólicamente sus acciones, en las cuales conecta aquel fanatismo por la religión con el dolor y el sufrimiento corporizados a través del tatuaje y el *piercing*.

Sus acciones tienen un alto grado de compromiso social y político, como observamos en su trabajo *Martyrs and Saints* (1994)²¹⁷ y en la acción *Excerpts*

²¹⁵ Leo, Jana, VV.AA., (1999), *Espacio Uno. II*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p.153

²¹⁶ “Soy un artista de performance con cuchillo en mano y mi actividad consiste en la alteración física y dinámica del cuerpo”, Savoca, Giuseppe, (1999), *Arte estrema. Dal teatro di performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma: Castelvecchi editora & comunicazione., p.79

²¹⁷ Para una detallada información sobre esta obra consúltese: Martínez Oliva, Jesús, (2005), op. cit., pp.301-305

from *Four Scenes in a Harsh Life* (1993-1994), que tuvo lugar en el Festival de ayuda al Sida, organizado por el departamento de Cultura de Los Angeles (Octubre de 1993), donde Ron Athey realizó una crítica a la Institución gubernamental por no permitir el matrimonio a los homosexuales. Esta *performance* fue también la primera que presentó en Europa (Londres, 1994), lo cual generó una gran controversia por parte del senador Dornan, quien en su campaña política republicana se promulgaba en contra de la subvención del NEA (*National Efforts Artistics*), el fondo que financia las producciones artísticas nacionales. El político en cuestión argumentaba que este tipo de obras –al igual que sucedió con la fotografía *Piss Christ* de Andrés Serrano– no podía recibir ningún tipo de ayuda por parte del Estado.

Giuseppe Savoca explica esta performance de la siguiente manera: “La pièce, basata come la precedente (*Martyrs & Saints*) tanto sulla vita privata dell’artista quanto su osservazioni di vita reale, è uno sguardo ampio sul mondo, al di là di ogni forma di giudizio, sul sessismo della classe lavoratrice, sulle tossicodipendenze, le depressioni suicide e l’iconografia gay del padre e

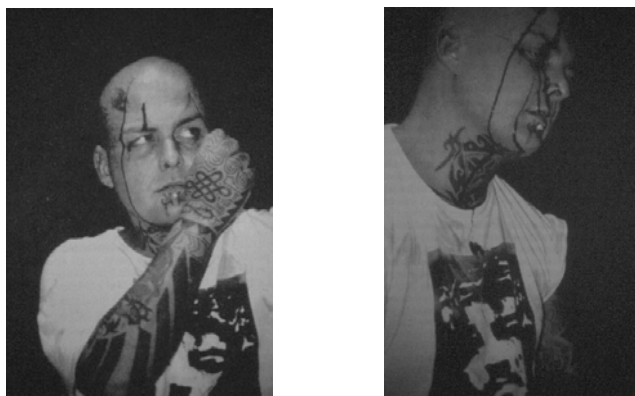


Ron Athey
(*Excerpts from Four Scenes in a Harsh Life* (1993-1994))

Fuente: Savoca, Giuseppe, (1999)

del figlio”²¹⁸. Como explica Jesús Martínez Oliva²¹⁹, en esta acción el artista usó la sangre (sin HIV) de su ayudante afroamericano Darryl Carlton para realizar una serie de impresiones en papel y colgarlas sobre las cabezas del público; con este trabajo quería demostrar los miedos y prejuicios en torno a la enfermedad.

En otra acción *Suicide/tattoo salvation*, Ron Athey se clavaba diversas agujas en todo el brazo y una en el cuero cabelludo; por último, el artista realizaba heridas en la espalda de un colaborador e imprimía diseños con su sangre. Ésta ha sido también una acción muy criticada y debatida, dado el riesgo de contagio que acarrearaba, pues el artista es HIV positivo, pese a que la sangre utilizada en las impresiones no era suya.



Ron Athey
(*Suicide/tattoo salvation*)

Fuente: Savoca, Giuseppe, (1999)

Nuestro interés particular en este artista se basa en diversos aspectos claves: 1) Trabaja la *performance* ritual, más cerca del teatro de la crueldad que de una acción artística, donde se inflinge heridas considerables, acciones similares a las ejecutadas por los accionistas vieneses o Gina Pane. 2) Existe en estas acciones un indudable compromiso social y político. 3) Es un artista

²¹⁸ “La pieza, basada como la precedente (Mártires y Santos) tanto en la vida privada del artista como en su observación de la vida real, es un resguardo amplio de su mundo, (...) forma de suicidio, su (...) de la clase trabajadora, su tóxico dependencia, la depresión suicida y la iconografía gay del padre y del hijo”, *Ibidem*, p. 81

²¹⁹ Martínez Oliva, Jesús, (2005), op. cit., p.306

que reivindica las prácticas del tatuaje y el *piercing*, pues la mayoría de las heridas son efectuadas por punción, a diferencia de otras acciones en las cuales se ejecutan cortes en la piel, 4) Las *performances* son ejecutadas –al menos en sus orígenes– en el Club *Underground “Fuck”* (Los Angeles), donde se realizaban *performances* y actos sadomasoquistas, el artista ha afirmado en muchas ocasiones que está más interesado en ejecutar sus acciones en este lugar pues no quiere aceptar la idea de un ambiente artístico y performativo diferentes²²⁰.

Según Francesca Alfano Miglietti: “The body is the absolute protagonist for Ron Athey, the body as expropriated, tormented, injured object, place of disease and death, but at the same time an instrument for the re-appropriation of a chosen identity, rather than an imposed one”²²¹. Los trabajos de Ron Athey están planteados como denuncias políticas y rebeldías sociales reconstruyendo el cuerpo como un territorio único que grita su disconformidad, el artista es plenamente consciente de la coyuntura política de sus obras cuando afirma: “*I have politicized my body in a strange way. I’ve created a map with rebellious marks, sad commemorations, scars, vanities and comradeship*”²²².

En una línea de trabajo similar, el artista italiano Franko B en sus *performances* desmiembra o destruye la vergüenza y el pudor de las sociedades contemporáneas, él afirma: “*Sono stato educato a vergognarmi del mio corpo. Uso sangue, urina e merda come metafora perchè è questo ciò che sono*”²²³.

Según Giuseppe Savoca²²⁴, la decisión del artista de trasladarse a vivir a Londres en los años 90 estuvo relacionada con el deseo personal de abandonar el espacio institucionalizado y conformista de la ciudad donde vivía;

²²⁰ *Ibidem*, p. 80

²²¹ “El cuerpo es el absoluto protagonista para Ron Athey, el cuerpo como un objeto expropiado, atormentado e injuriado, lugar de deceso y muerte, pero al mismo tiempo un instrumento para la re-apropiación de una identidad elegida tanto más que una impuesta”, Miglietti, Alfano Francesca, [en Catálogo Exposición: *Rosso vivo. Mutazione, trasfigurazione e sangue nell’arte contemporanea*, op.cit., p.18]

²²² “He politizado mi cuerpo en una forma extraña. He creado un mapa con marcas rebeldes, tristes conmemoraciones, heridas, vanidades y camaradería”, *Ibidem*, p.72

²²³ “He sido educado avergonzándome de mi cuerpo. Uso sangre, orina y mierda como metáfora porque es esto lo que yo soy”, Franko B [en Savoca, Giuseppe, (1999), op. cit., p. 86]

²²⁴ *Ibidem*, p.87

en el ambiente londinense se distancia del ámbito artístico y circunda los circuitos y locales sadomasoquistas.



Franco B

Fuente: Savoca Giuseppe, (1999)

Nuevamente –como en otros/as artistas analizados/as– el cuerpo en el arte es retomado como metáfora de la vida. En 1990 Franko B realizó su primera acción artística (a raíz del juicio a un grupo gay por ejercer prácticas sadomasoquistas), en aquella oportunidad escribe sobre la piel de su compañero sentimental las palabras Democracia y Libertad. Como comenta Giuseppe Savoca²²⁵, a partir de aquí surgió en el artista la idea de una forma de arte física e incisiva, experimentando con su propio cuerpo; de este nuevo tipo de manifestación es la *performance: When I grow up I want to be beautiful*.

En sus acciones no utiliza sangre animal –como puede hacerlo Hermann Nitsch–, pues quiere insistir en el existencialismo innato que posee la sangre humana, por eso, en las representaciones suele extraerla de sus propias venas mezclándola, a veces, con orina, esperma o saliva, como en la *performance I wanna be your Babe*. En alguna oportunidad ha llegado a extraerse hasta casi dos litros al día, por ello, durante el desarrollo de la mayoría de las acciones es asistido constantemente por un equipo médico, para evitar cualquier desvanecimiento; ya que en algunas ocasiones ha perdido hasta casi un litro de sangre en tan solo 15 minutos. En todas sus propuestas artísticas, la sangre deviene en símbolo contrastado: vida–familia–guerra–infecciones²²⁶.

En las obras de los/as artistas detallados en este apartado el cuerpo herido es la marca artística, que evidencia las inquietudes y preocupaciones de las personas que sufren la marginación tanto en lo que respecta a la inserción

²²⁵ *Ibidem*, p.87

²²⁶ *Ibidem*, p.88

social, la sexualidad o la enfermedad. Este tipo de propuestas produce indudablemente una transculturación de los rituales de tatuaje y *piercing*, pues a través de los diferentes discursos artísticos estas prácticas son apropiadas por los/as *performers* y adaptadas a los fines simbólicos que cada creador/a persigue. Los ejemplos que hemos reseñado manifiestan que el marcado del cuerpo vuelve a ser sintomático como medio de expresión de las desigualdades sociales y políticas; aunque mediante la transculturación de los rituales ejecutados en estas *performances*, la herida y el sangrado no simbolizan la inclusión social sino todo lo contrario: la segregación.

4.6.2 La herida simulada

En el ámbito artístico contemporáneo numerosos/as artistas utilizan la herida falsa creada con recursos técnicos efectistas, la imagen también señala a la herida, aunque es el resultado de un simulacro, sin herir el cuerpo.

El artista norteamericano Vito Acconci, uno de los artistas referentes en el uso del cuerpo en el arte, quien consideraba al cuerpo “como un espacio en sí mismo” realizó en 1970 la acción *Trademarks*, anteriormente hemos comentado que la acción consistió en morderse el brazo dejando la marca de los dientes, la piel no sangra, pero igual estamos en presencia de una herida. En el término *trademarks*, cuya traducción es “marcas comerciales”, confluyen en la acción la marca en el cuerpo y la propiedad e identidad corporal, ya que el artista con la mordedura se “ nombra” imprimiendo una marca única y original.

Otro caso muy distinto es cuando la fotografía es la gran aliada del simulacro, donde la herida es simulada y artificial; como sucede en la obra de Erwin Olaf titulada “Sisi” y “Diana” (de la serie *Royal Blood*, 2000). A partir de la aparición en



Simón Costim

Fuente: Rosso vivo.
*Mutazione, trasfigurazione e
sangue nell'arte* (1999)

las producciones artísticas de la herida falsa –que por momentos alcanza un cierto aspecto *kitsch*– comienza a imponerse la imagen del cuerpo como maniquí. Como por ejemplo, en la obra del artista Simón Costim, en la cual la piel posee una apariencia gomosa y está cubierta de llagas o estigmas; el exceso de las marcas confiere a la piel un aspecto enfermo. Aunque aquí –separándose sustancialmente de las obras anteriores– no hay dolor, ni sangre, ni cuerpo.



Erwin Olaf
(Sisí / Diana, serie Royal Blood, 2000)

Fuente: <http://www.erwinolaf.com>

Otro tipo de trabajo donde la herida es producida desde el artificio se puede apreciar en la serie de “Autorretratos” (1999-2001) de Daniel Joseph Martínez –algunos de los cuales hemos analizado en el apartado referido a los orificios corporales–, en esta ocasión comentaremos específicamente el N° 4a (a partir de Mary Shelley, 1816), en el cual la cicatriz obtiene un resultado muy efectista. Como en otros autorretratos el artista cita a uno de los primeros mitos modernos: la creación de Frankenstein. La posibilidad de crear un ser humano gracias a la combinación de ciencia y monstruosidad, mitología que consume la idea del poder y dominio del Sistema imperante. Daniel J. Martínez acerca de sus Autorretratos, en una entrevista realizada por Cuauhtémoc Medina, ante la pregunta: ¿Es tu obra una especie de gótico político, en el sentido en que lo fue *Blade Runner*?, el artista contestó: “La idea viene probablemente de los

romanos: el imperio requiere del terror para mantenerse”²²⁷. En cierto sentido, la herida aparente manifiesta la falsedad del Poder.

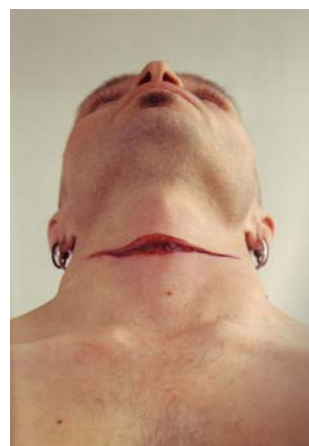


Daniel J. Martínez
(Autorretrato N°4ª, serie 1999-2001)

Fuente: *Daniel Joseph Martínez*, (2001)

El miedo impuesto por el poder político como método de dominación y sumisión se expresa en otra fotografía de este artista: Autorretrato N° 5 “tercer intento de clonar el desorden mental o cómo filosofar con un martillo” (a partir de Edgar Allan Poe, 1842), donde la cita a este ilustre escritor refuerza la intriga que insume la imagen y el corte parece aún más real.

Hemos comentado sobre otras imágenes que sirviéndose de las nuevas tecnologías, el artista crea el simulacro tanto para manifestarse



Daniel J. Martínez
Autorretrato N° 5 (serie 1999-2001)

Fuente: *Daniel Joseph Martínez*,
(2001)

²²⁷ Martínez, Daniel Joseph, (citado por Medina Cuauhtémoc, “Un diálogo sobre lo sublime y la furia. Conversación con Daniel Joseph Martínez”), [en Catálogo Exposición: *Daniel Joseph, Martínez, “coyote, quiero a México y México me quiere” o simplemente otro mexicano muerto*, (2001), op. cit., p.59]

en contra del Sistema como para cuestionar el engaño que se filtra en los discursos mediáticos. En la actualidad, esta simulación refleja una sociedad de apariencias, en la cual la moda tiene un rol esencial.

Pierre Bourdieu en referencia a la moda y los objetos que la rodean – dentro de los cuales debemos incluir al cuerpo– utiliza el término “transubstanciación” para denominar la transferencia que se produce con un producto cuando se “pone de moda” –una cierta descontextualización del objeto al mejor estilo Duchamp–, este sociólogo explica que cualquier objeto de la mano de los diseñadores es “transmutado así económicamente y simbólicamente”²²⁸. En cuanto a este proceso de transformación Bourdieu afirma que “Sabemos que la magia de la etiqueta puede, al aplicarse a un objeto cualquiera, un perfume, zapatos, incluso, es un ejemplo real, un bidé, multiplicar extraordinariamente su valor. Se trata sin duda de un acto mágico, alquímico, ya que la naturaleza y el valor social del objeto se ven cambiados sin que se haya modificado en nada la naturaleza física o química (pienso en los perfumes) de los objetos afectados.”²²⁹.

Esta metamorfosis simbólica que afecta a los objetos cuando traspasan el umbral de la moda, también transmuta la simbología del tatuaje y el *piercing* –como hemos comentado cuando describimos los cambios producidos en la aceptación social de estas prácticas–, pues ambas marcas corporales se convierten en objetos de pertenencia tangibles, en el caso del signo tatuado no posee una materialidad física separada del cuerpo y ambos no obtienen un sentido concreto fuera del sujeto.

Según Pierre Bourdieu, “la firma, la etiqueta, es una marca que cambia, no la naturaleza material, sino la naturaleza social del objeto. Pero esta marca es un nombre propio”²³⁰. En la obra de Daniele Buetti, *Good Fellows* (1996-98) parecería estar presente esta idea de que la marca se instala en el objeto –en este caso el cuerpo– con nombre propio. En esta serie de fotografías simula visualmente las marcas realizadas en rituales de escarificación, aunque en

²²⁸ Bourdieu, Pierre, [1984] (2000), *Cuestiones de sociología*, Madrid: Ediciones Istmo, p.202

²²⁹ *Ibidem*, p.217

²³⁰ *Ibidem*, p.203

estas imágenes la marca es ejecutada falsamente en los fotomontajes; donde cada modelo lleva escarificado en la piel el nombre de diseñadores famosos o marcas de moda. A partir de esta intervención los cuerpos bellos y perfectos se transforman en marcas de propiedad; en cierta manera, estas imágenes denuncian la realidad oculta bajo el mundo de la moda, donde los/as modelos se sienten plenamente identificados con sus diseñadores/as. Esta identificación llega a tal punto, que cada modelo hasta experimenta un cierto “enamoramamiento” e incluso su cuerpo le pertenece simbólicamente a su particular mentor/a, quien suele tratar al físico de sus chicos/as como un objeto.

Daniele Buetti es consciente de esta situación falsamente atractiva que exhibe el mundo de la moda, por ejemplo, en *Looking for love* (1995-96)



Daniele Buetti
(Looking for love, 1995-96)

Fuente: Fuente: VV.AA., (2001), *Sobre la piel*

mediante la intervención de las fotografías, el rayado o garabato invierte la belleza de la imagen y excluyéndolos como objetos de seducción, una objetivación que este ámbito pretende imponer a los/as modelos “Sobre estas imágenes, que saca de revistas especializadas, Buetti sobrescribe y marca rostros y cuerpos con mensajes y nombres de marcas, creando un tatuaje, una escritura corporal que satiriza el medio y humaniza a las mujeres y hombres

(...) critica y rechaza el culto a la imagen y transforma a esos símbolos del glamour y la sofisticación en seres humanos”²³¹.

Del mismo modo, estas imágenes intervenidas aparecieron en el espacio urbano (“Valla publicitaria”, 1997) como campaña contraria a la publicidad que bombardea permanentemente todos los medios promocionando cuerpos esbeltos, jóvenes y perfectos.



Daniele Buetti
(Bulgari, de la serie Looking for love, 1995-96)

Fuente: VV.AA., (2001), *Sobre la piel*

En su producción artística la transculturación se constata en la utilización de la marca como identificación, como signo de identidad entre el portador y el grupo social al cual pertenece; además, la acción de marcar el cuerpo –a pesar de tratarse de una simulación– recupera simbólicamente el concepto de “humanización” implícito en diversos rituales de tatuaje, en los cuales la marca se instaura como diferenciación entre el ser humano y el animal, una finalidad que perseguía el marcaje corporal para numerosos grupos étnicos, entre ellos el pueblo *Caduveo*.

²³¹ VV.AA., (2001), *Sobre la piel*, EXIT Nº 2, op. cit., p.150

Daniele Buetti y Daniel Joseph Martínez por medio de la cicatriz simulada desvelan las verdades del Sistema y la deshumanización de la sociedad.

4.6.3 Modelos artísticos – Modelos publicitarios

El análisis que hemos desarrollado en el segundo y tercer capítulo de esta investigación²³², acerca de la inclusión del tatuaje, el *piercing* y la pintura corporal como rituales de moda en las sociedades occidentales contemporáneas, se complementa en este apartado, pues continuamos desenhebrando los mecanismos de la moda y la publicidad confrontándolos, específicamente, con los discursos artísticos.

Con respecto a esta relación entre moda, publicidad y arte consideramos importante comentar las fotografías del artista francés Pierre Gonnord, quien en obras como *Nike* (1999), de la serie fotográfica de Delfín (1998) representa la juventud y la moda impuesta por los/as jóvenes. Agustín Pérez Rubio en alusión a esta imagen propone la siguiente reflexión: “Esta artificialidad estética pero real es totalmente simulacro, en ello estamos de acuerdo. Pero ¿y si por el contrario estas fotos ‘de moda’ no estuvieran siendo escenificadas por ningún modelo, ninguna imagen de moda, sino aquella que el mismo muchacho, el propio Delfín, tiene, sus ropas, sus gestos, sus atuendos, etc.? Es entonces cuando el modelo deja de ser modelo para ser él, una misma construcción, una autoescenificación, una apariencia, una simulación de sí mismo. (...) De esta manera a través de la imagen, ojos y expresiones de delfín podemos ver no sólo al modelo, sino al muchacho de su tiempo, conocer sus hábitos, sus gustos (...)”²³³.

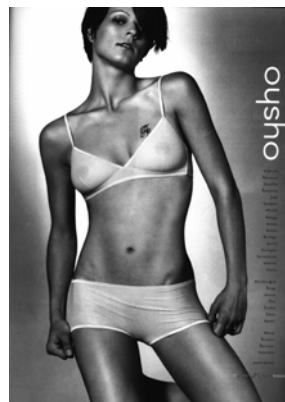
El artista retrata a los/as modelos quienes fluctúan del espacio de la realidad a la ficción y viceversa, la iluminación produce una imagen fría, que distancia al/la modelo de su verdadera identidad y lo/la convierte en un signo,

²³² Véase Capítulo 2: “Del ritual tradicional a la moda occidental” , Capítulo 3: “Rebeldía, moda y renacimiento del tatuaje”, “Marketing y consumismo” y “El *piercing*: intimidación y erotismo”

²³³ Pérez Rubio, Agustín, “La ficción de la moda como realidad veraz”, en VV.AA, (2000), *Pautas y Contrastes*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Aldeasa, pp.213- 215

en un estereotipo social. Esta asociación contenida en la fotografía (que podría perfectamente ser parte de una campaña publicitaria de la marca *Nike*) suele tenerse en cuenta en el medio publicitario, ya que la intención de las empresas comerciales es dirigirse al grupo social de mayor interés en un determinado producto –en este caso los/as adolescentes–, con el fin de efectuar un doble proceso de identificación: marca-modelo, de esta forma se pretende generar el consumo.

La imagen de Delfín avala tanto la marca como el sector social al cual hace referencia, sus características físicas, el cabello de color rojo –una actitud y cuidado personal que generalmente era asociada al mundo femenino–, así como también el *piercing* o el tatuaje son absorbidas como símbolos de la juventud. En este sentido se produce una asociación simbólica entre el modelo (que posa tanto para el arte como para el mundo de la moda) y el/la joven.



Pierre Gonnord (Ceremony, 2000) / Publicidad de Oysho

Fuente: VV.AA., (2001), *Sobre la piel // Neo 2*, Nº 21, Enero-Febrero 2002

En otros apartados hemos señalado que los circuitos de la moda son los encargados de promover y, en gran medida, también de concretar el proceso de transculturación que experimentan las prácticas de tatuaje y perforación corporal en el mundo occidental contemporáneo, esta transformación simbólica

produce una masificación y aceptación de códigos culturales que inicialmente se situaban en ámbitos marginales²³⁴.

En otra fotografía de Pierre Gonnord, *Ceremony* (2000) podemos observar que es la misma modelo que aparece en una publicidad de ropa interior femenina; puntualmente en este retrato su cuerpo refleja algunas características andróginas, ideal de belleza promulgado hasta hace muy poco tiempo en los circuitos de moda. Aunque las fotografías han sido sacadas en distintas épocas, sabemos que se trata de la misma modelo por su tatuaje en el pecho.



Pierre Gonnord

Serie Japón (2002-2003)

Fuente: *Neo 2*, Nº 29, Junio, Julio, Agosto, 2003

Algunas imágenes de Pierre Gonnord son un reflejo del propio discurso publicitario, de hecho suele fotografiar trabajos del diseñador español David



Pierre Gonnord

Colección David Delfín

(Como explicar los cuadros a una liebre muerta)

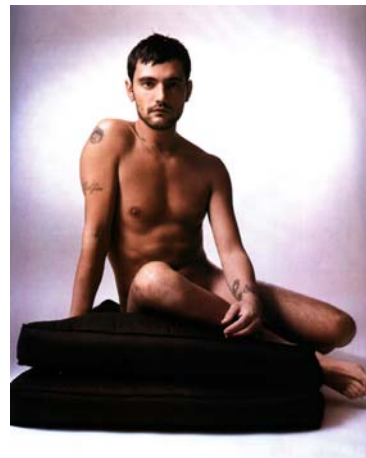
Fuente: *Neo 2*, Nº 16, Marzo-Abril 2001

Delfín así como también utilizar en sus fotografías a socias y modelos de dicha firma, como hemos podido apreciar en la foto anterior detallada. Además, cabe la mención de su serie realizada a finales de 2002 y principios de 2003 en Japón, en la cual fotografió a personas con tatuajes, *piercings*, geishas, jóvenes *yakuza* etc.; imágenes que por su estética diluyen la asociación del tatuaje a la marginalidad y en el caso de las mujeres la visión del artista las expone como modelos.

²³⁴ Véase Capítulo 2: "Del ritual tradicional a la moda occidental"

En una puesta en escena de la colección David Delfín inspirada en la obra de Joseph Beuys, puntualmente en la fotografía “Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta” de Pierre Gonnord vemos a la misma modelo con la cara pintada de dorado emulando la acción del conocido artista alemán. La estética nos proyecta al mundo publicitario y al símbolo de la cruz tan recurrente en Beuys, pero al mismo tiempo se produce una transubstanciación del signo transformado en la marca Delfín.

Hoy en día podemos apreciar en el discurso publicitario un concepto que cada día se impone con mayor asiduidad, que consiste en una menor exhibición visual del producto en beneficio de una mayor atención al colectivo a quien va dirigida la campaña o el estilo que define la firma publicitada. Por ejemplo, en la publicidad de David Delfín, observamos que el supuesto modelo lleva tatuado el nombre “Delfín”, aunque podría interpretarse como un elemento de identificación entre el modelo y la marca, por el tatuaje sabemos que el



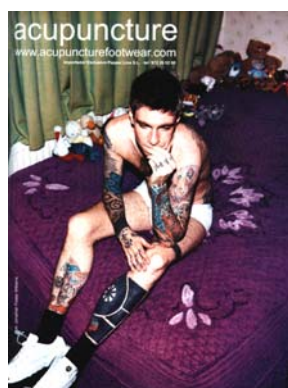
Publicidad David Delfín / autorretrato Foto Gorka Postigo)

Fuente: *Neo 2*, N°21 Enero-Febrero 2002 / *Neo 2*, N°26, Noviembre-Enero 2003

cuerpo pertenece al propio diseñador. La imagen exhibe de forma más contundente el cuerpo desnudo que la ropa; esta estrategia discursiva reafirma que el producto comercial está concebido para un tipo de público –desinhibido– con un cuerpo determinado –joven y perfecto–.

Está claro que la publicidad tiene un papel clave y una gran complicidad en apoyar las estrategias de la moda, por lo tanto, como aval social del tatuaje y el *piercing*. Podríamos decir que la aparición de ambos elementos culturales en los medios se produjo de manera continua a partir de los años 90, con el auge definitivo de estas prácticas en la juventud de clase media. Y dado que la imagen publicitaria ha sido fuente conceptual en el ámbito artístico y viceversa, hemos querido reseñar algunos ejemplos en este apartado.

En la publicidad de zapatillas *Acupuncture* –en la cual, comercialmente, también tiene más importancia el entorno del potencial usuario que el producto– aparece un adolescente con numerosos tatuajes, pero éstos no se



Publicidad Acupuncture

Fuente: *Neo 2* Nº 16, Marzo-Abril 2001 / *Neo 2* Nº 21, Enero-Febrero 2002

identifican con un mundo agresivo y estrictamente masculino –características que en los inicios identificaban socialmente al tatuaje en las sociedades occidentales–, pues el modelo se encuentra rodeado de peluches y en una habitación cuyo diseño responde a estereotipos atribuidos tradicionalmente al mundo femenino. Este cambio expuesto en la imagen de esta publicidad acredita la moda del tatuaje en la adolescencia y refuerza la etapa liminal –en cuanto a la construcción de la identidad y la sexualidad– que atraviesan los/as adolescentes. En otra imagen de la misma firma comercial, únicamente se muestra el cuerpo tatuado de un fisicoculturista, lo cual corrobora el espectro

de clientela a la que está dirigido el producto, en tal caso, ambos potenciales clientes se encuentran situados en los extremos del prototipo social.

El desvío de atención hacia “quienes” va enfocado el anuncio se puede apreciar también en una imagen publicitaria donde vemos un grupo de jóvenes, pero no sabemos a ciencia cierta la marca del producto promocionado.

Con motivo del “número especial creadores” (Febrero 2002), la revista Vanidad utilizó para su publicidad la imagen del vientre tatuado del artista Juan Saliquet (fotografiado por Jesús Ubera), acompañado del siguiente texto: “Todo acto de creación nace de la vanidad”. Aquí aparecen varios conceptos, en primer lugar, la obviedad que encierra el texto, es decir, el acto de creación –en relación al artista– como un acto de vanidad, en segundo término, el hecho de exhibir un cuerpo tatuado podría identificar al portador de un tatuaje como un ser vanidoso o egocéntrico. Por otra parte, el cuerpo como “acto de creación” es un acontecimiento vanidoso y perfecto. Todas estas posibles lecturas, en definitiva, aluden

directamente a la revista “Vanidad” como espacio de creación y perfección; el mensaje ratifica la idea de una revista “única y original”, una identificación que se establece a través del simbolismo de la marca tatuada.

Esta difusión del cuerpo perfecto promocionado en las publicidades se contrarresta en la obra de la artista Estíbaliz Sádaba, quien en el vídeo “A mi manera II” (1996) exhibe y manipula su vientre escrito con la palabra “Dieta”. Esta palabra simboliza la imposición y, hasta podríamos decir, el “marcaje” en



Publicidad ropa juvenil

Fuente: *Neo 2*, Nº 15, Enero marzo 2001



Publicidad Revista Vanidad

Fuente: *Neo 2*, Nº 21, Enero-Febrero 2002

el cuerpo, que los medios publicitarios hacen de la delgadez como símbolo y modelo ideal. En el vídeo, contorneando su cuerpo – supuestamente contrario al ideal de belleza corporal propuesto en el medio publicitario– la artista critica el culto al cuerpo, los tratamientos de belleza o la moda de la cirugía estética²³⁵. El cuerpo “es a su manera”, con este trabajo la artista apuesta porque otro tipo de cuerpo es posible y denuncia los graves riesgos para la salud que puede ocasionar el seguimiento de los dictámenes de la moda.



Estíbaliz Sádaba
(A mi manera II- 1996)

Fuente: VV.AA., (2000), *Pautas y Contrastes*

Jean Baudrillard afirma lo siguiente: “Librado a los signos de la moda, el cuerpo está sexualmente desencantado, se vuelve maniquí (...)”²³⁶. Este autor puntualiza que el término *maniquí* etimológicamente proviene de *manne-ken*, que significa “pequeño hombre, niño o pene”²³⁷; un dato muy significativo si pensamos que el cuerpo de las mujeres se transforma en maniquí cuando es percibido como objeto, cuando es manipulado y construido socialmente por los medios y la moda, que se estructuran bajo la mirada y supremacía masculina. De esta manera, el cuerpo femenino se equipara al cuerpo de un hombre-niño, con condiciones físicas, mentales y sexuales de inferioridad.

No cabe ninguna duda, que la influencia de la moda y de las sociedades de consumo definen e imponen una “marca de vida”, un modelo a seguir, un cuerpo quimérico que puede transformarse, en algún momento, en un viaje riesgoso, pues en disconformidad con el propio aspecto corporal las personas – especialmente las mujeres– abusan de tratamientos médicos de todo tipo para mejorar su fisonomía. Entonces, la marca que se imprime simbólicamente en el

²³⁵ Aizpuru, Margarita, “Fragmentos para una colección íntima y personal”, “Desde el feminismo” [en *A sangre y fuego*, Espai d’ art contemporani, Castelló: Ed. Generalitat Valenciana, 1999, p.176]

²³⁶ Baudrillard, Jean, (1980), op. cit., p. 113

²³⁷ *Ibidem*, p.128

cuerpo a través de la moda adquiere consistencia real en la agresión ejercida sobre la apariencia corporal, en definitiva, el símbolo muta en herida.

Para la moda el cuerpo es un objeto vacío, la piel es sólo fachada, soporte y complemento de la vestimenta. En las marcas de moda, las señas corporales son inexistentes, todo tiende a la homogeneización, a pesar del hecho de que determinadas firmas impongan lo que Pierre Bourdieu denomina “la lógica de la distinción”. Según este autor, “La moda es la última moda, la última diferencia. Un emblema de clase (en todos los sentidos del término) caduca cuando pierde su poder de distintivo, es decir, cuando se divulga”²³⁸.

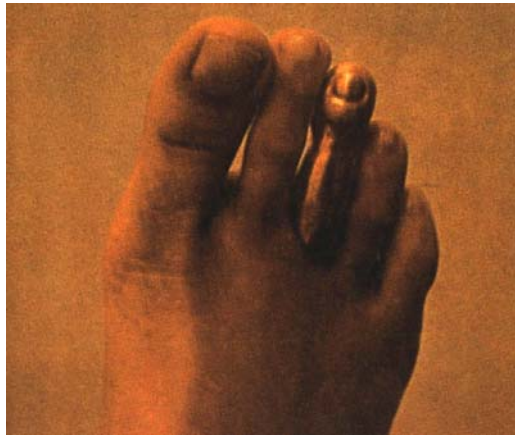
Contrario a esta pérdida de distinción que se produce en el vestido popularizado mediante la moda, en la mayoría de los grupos indígenas o aborígenes de América, África u Oceanía, la decoración corporal y la vestimenta elevan el poder simbólico del cuerpo y la distinción personal; pues como hemos podido comprobar en el transcurso de esta investigación, la inclusión de pintura, marcas o elementos construyen la imagen del cuerpo y lo dignifican socialmente. Para ellos, el cuerpo es el instrumento primordial; los vestidos y adornos desvelan al sujeto en cuanto a su estatus –no relacionado con el nivel económico como sucede en el mundo occidental– y, en el caso de los guerreros, estos complementos expresan el valor ante la vida. Podemos decir que también existe un idea de apariencia en relación al vestuario –incluidos los adornos y tatuajes–, pero esta imagen exterior que proporciona la vestimenta, únicamente está dirigida a la mirada del otro/a para poder interpretar sin palabras la verdadera identidad de quien la lleva. Esta interpretación es sustancialmente diferente a la apariencia simbolizada por la vestimenta en las sociedades occidentales, donde las personas a través del vestuario suelen fingir ser quienes no son.

En el arte contemporáneo occidental, el vestido es representado –y presentado– de diversas maneras, aunque el análisis se escapa a nuestros objetivos nos interesa especialmente mencionar las prendas de vestir diseñadas por la artista brasileña Nazareth Pacheco, porque se relacionan

²³⁸ Bourdieu, Pierre, [1984] (2000), [en “Alta costura y alta cultura (Conferencia de noviembre de 1974)”, pp.199-200]

transversalmente con las marcas corporales. En los vestidos propuestos por esta artista, la imagen del lujo y la apariencia es reflejo de la violencia y el dolor, pues en una de sus prendas de vestir el “brillo y *glamour*” de la moda están representados por infinitas hojas de afeitar o bisturí; de este modo, el vestuario es simultáneamente objeto de seducción y amenaza, pues su uso provocaría automáticamente múltiples heridas e incluso la muerte.

Otro trabajo que presenta a la moda como discurso de la simulación, es el planteado el artista argentino Eduardo Costa (Idea y texto con Juan Risuleo); en su propuesta “Fashion fictions” (1966-69) –a la cual nos hemos referido anteriormente– promocionaba un objeto de moda que intentaba vender, finalmente como todas las modas, una ficción. En relación a algunos de los complementos promocionados, el interlocutor los ofrecía de la siguiente manera: “Para las grandes fiestas o para sport. Estos anillos o dedales inútiles recubren totalmente la parte final de un dedo (...) como ya habrán adivinado las



Eduardo Costa
Fashion Fictions (1966-69)

Fuente: *Heterotopias, medio siglo sin-lugar: 1918-1968, Versiones del Sur* (2001)

lectoras –y los lectores– hemos imaginado también un uso de estos anillos para los dedos de los pies, en cuyo caso cubrirán todo el dedo y no las dos últimas falanges. Estos anillos han sido diseñados para especular con su ocultamiento, ya que, obviamente, si el pie está calzado ellos se vuelven

invisibles (...)”²³⁹. En el caso de los últimos elementos detallados, como se comenta en el texto éstos han sido creados para ocultar el cuerpo, aquí la apariencia física está velada; los objetos diseñados para los dedos de la mano, si bien han sido concebidos como alhajas, no realzan las características seductoras que estos adornos poseen en Occidente, sino que las joyas se transforman en prótesis corporales anulando la motricidad.

Este relato publicitario no pierde actualidad (a pesar de haber sido realizado a finales de los años 60), pues, este montaje empleó los mismos recursos que explotan los diferentes medios en la actualidad, pues la mayoría de las imágenes publicitarias realza el artificio y la ficción.

Por último, nos interesa comentar la obra del artista español Javier Velasco, específicamente su trabajo “Jirones” (2000), el mismo consiste en una instalación de calcos de látex imitando la piel humana, que se exhibían



Javier Velasco
(Jirones, 2000)

Fuente: ARCO 2000

colgados elegantemente en perchas. Estos fragmentos de brazos, piernas, torsos, etc. simulan accesorios del vestuario, sin embargo cuelgan como restos despojados de cualquier tipo de identificación social asociada a la vestimenta y los adornos, pues la única señal en estos vestidos de piel es una etiqueta

²³⁹ Costa, Eduardo (Ideas y texto con Juan Risuleo); Rivas, Humberto; Alvarado, Roberto (Fotos); Niro Dante (objetos) [en Catálogo de la Exposición: *Heterotopias, medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, op. cit., p.411]

adosada a cada “prenda” como una marca comercial y personal: un tatuaje, su localización y medida. Aquí nuevamente se produce una transubstanciación del tatuaje, que como ya hemos visto la etiqueta otorga valor y prestigio al vestuario, la fusión tatuaje-etiqueta imprime a la marca corporal el estatus de identidad. Mediante ese acto el tatuaje es descontextualizado, expropiado del cuerpo –como en los rituales funerarios indígenas– otorgándole “valor” al sujeto y convirtiéndolo en culto de moda u objeto comercial; aunque al contrario del análisis de Pierre Bordieu, en este ejemplo, el objeto-cuerpo sí ha modificado su naturaleza material. De esta manera, la piel se presenta fragmentada y arrancada de forma parcial y violenta: “a jirones”; los cuerpos –como si se tratara de cadáveres anónimos, sin rostro– se exponen con su exclusivo exvoto de identificación: la piel tatuada.

En las propuestas artísticas o publicitarias que hemos señalado en estos últimos apartados, el tatuaje sufre una gran transformación simbólica, aunque como venimos reseñando en otros puntos la práctica de tatuarse el cuerpo mantiene en las sociedades occidentales contemporáneas ciertos patrones de los rituales ejecutados por pueblos indígenas o aborígenes como los conceptos de identificación, pertenencia y permanencia. Sin embargo, la moda y la publicidad son exclusivos de las sociedades capitalistas e industrializadas interviniendo en la transculturación del tatuaje tanto en el ámbito social como el artístico, pues una vez que los modelos publicitarios son absorbidos como estereotipos sociales, el arte los monopoliza como discurso poético aprovechando, justamente, esa legitimación para discurrir en visiones más críticas.

4.7 La piel expuesta

En los apartados siguientes analizaremos las producciones artísticas que utilizan la pintura corporal, en estas obras la piel se convierte en superficie de placer, el cuerpo no es –como en las obras que emplean el tatuaje o el corte en la piel– un territorio herido, al contrario, la piel es una verdadera página en blanco donde el/la artista pinta su propio discurso. Por lo tanto, esta clase de

arte corporal reinserta aspectos más lúdicos y placenteros; pese a ello, algunas propuestas mantienen el carácter crítico de aquellas en las cuales se trabaja a partir de la herida.

Con la práctica de la pintura corporal y el tatuaje –específicamente cuando se cubre íntegramente el cuerpo–, el color y las imágenes atesoran para quien se tatúa o pinta un gran deseo de mimesis con la naturaleza o con la fisonomía de los animales; es decir, la transformación pictórica y visual incluye la necesidad de camuflarse con el entorno natural. Este proceso de metamorfosis ayuda al sujeto a transmutar en un objeto o en alguien diferente; en síntesis, el cambio corporal encierra una importante pretensión de fusión²⁴⁰. Esta anulación del Yo también es habitual en el entorno urbano, donde los individuos se mimetizan gracias al vestuario u otros códigos culturales, un camuflaje necesario e imprescindible como instinto de supervivencia tanto en las ciudades como en la naturaleza. Contrariamente a lo que ocurre con la pintura corporal, según las observaciones que hemos realizado en esta investigación, en el ámbito de las ciudades los tatuajes y *piercings* ponen en evidencia a quien los exhibe, una finalidad opuesta a la idea de ocultamiento y al hecho de pasar inadvertidos/as.

Sin embargo, pese al fin exhibicionista, la piel secreta –como analizamos en el apartado anterior– oculta sus propios enigmas, estos secretos se encubren simbólicamente en las imágenes. Paradójicamente, esta piel íntima y profunda es constantemente expuesta mediante los tatuajes a la mirada pública; en cambio, la piel pintada expone de forma transitoria los deseos íntimos y personales.

4.7.1 Deseos de transformación: el cuerpo pintado de Veruschka

La artista Vera Lehndorff, en los años 60, cuando era estudiante de arte en Alemania se creó a sí misma como la modelo Veruschka, justamente a raíz de su trabajo profesional en los circuitos de la moda, en los años 70 comenzó

²⁴⁰ Véase Capítulo 1: “El carácter simbólico del color”

junto al artista Holger Trülzsch, una serie de obras en las cuales empleó su cuerpo como soporte de la pintura. Esta propuesta resultó en su época muy sugestiva e innovadora, además, es importante tener en cuenta que las pinturas –en cuanto a la toxicidad de los componentes y a las posibles alergias que pudieran producir en la piel– no tenían la misma calidad que las pinturas actuales.

Ella era gran admiradora de las pinturas corporales indígenas y aborígenes; a partir de este conocimiento fue consciente de que no tendría sentido imitar esos magníficos trabajos; en cambio, sí se sentía simbólicamente unida al deseo perseguido en estas decoraciones corporales de que la piel pintada siempre oculta otros significados más profundos.

En una oportunidad, en relación a su infancia, Veruschka dijo: “Había deseado ser capaz de fundirme con todo aquello que me parecía bello – generalmente cosas de la naturaleza o cosas por las que sentía afinidad”²⁴¹.



Vera Lehdorff (Veruschka)
Transfiguraciones (1960-1980)

Fuente: Lehdorff, Vera; Trülzsch, Holger, (1986), *Veruschka*

Esta idea que le obsesionaba desde niña pudo concretarse en los años 60, mientras aún era una de las modelos internacionales más famosas, al decidir transformar su cuerpo mediante la pintura. De esta forma, Veruschka se convirtió en piedra, paisaje u otros personajes; el acto de pintarse le

²⁴¹ Lehdorff, Vera, “Fundirse con el fondo”, *El paseante*, Madrid, Nº.5, p.41

proporcionaba otro tipo de vestimenta, ya que la artista en una oportunidad afirmó: “Siempre me perturbó la desnudez de la piel humana”²⁴².

En referencia a la obra de esta artista, Severo Sarduy expresa el siguiente comentario: “Como la mariposa, cediendo al impulso hipertélico, y sin ningún enemigo que la amenace, por puro deseo de metamorfosis, de gasto inútil y de adorno, se convierte en hoja y aún más, colmo de la astucia, en hoja devorada, enferma, en corteza o en botón o en musgo, Veruschka, ya convertida en hombre, en hombre que se convierte en mujer o que mira, hipnotizado, la imagen de una mujer, fue más allá de sus fines”²⁴³.

Ella deseaba poder aparecer y desaparecer, un aspecto, por cierto, extremadamente mágico, en el cual la desaparición de Veruschka invocaba la aparición de otra mujer, de un hombre o de un objeto. Esta idea se refuerza con la opinión de la artista: “El camuflaje me hacía sentir que la gente no podría atraparme con tanta facilidad”²⁴⁴.

Luego de estas experiencias artísticas, que fueron realizadas casi sincrónicamente a su trabajo como modelo de alta costura, Veruschka comenzó a sentirse acosada por el público, la moda y la frivolidad y creyó que la única escapatoria a los peligros del medio –al igual que en el camuflaje animal– era dejar de ser ella misma y desaparecer simbólicamente mediante la metamorfosis pictórica. Acerca de esta transformación artística, Severo Sarduy escribe: “Al contrario (*de la pintura de caballete*) en los ‘camuflajes’ –insistiré en esa metáfora defensiva y belicosa– de Veruschka, la separación entre el soporte –cuerpo-tela, cuerpo-página– y la representación –un traje pintado sobre el cuerpo– se ha reducido a cero, la coincidencia es total: ningún intersticio, ningún vacío que ‘distancie’ la *adherencia fantasmática* entre la armadura y la ilusión”²⁴⁵.

A partir de este planteamiento, Veruschka desfilaba un variado vestuario pintado que destacaba el artificio del mundo de la moda, un ámbito de ficción y simulacros. Desde 1973 Vera Lehdorff y Holger Trülzsch se dedicaron al

²⁴² *Ibíd.*, p.41

²⁴³ Sarduy, Severo, (1987), op. cit., p.86

²⁴⁴ Lehdorff, Vera, “Fundirse con el fondo”, op. cit., p.41

²⁴⁵ Sarduy, Severo, (1987), op.cit., p.86

mimicry dress art, con esta manifestación artística querían expresar a través de los vestidos y trajes pintados lo siguiente: “Al pintar los vestidos sobre el cuerpo evitamos la mera imitación y transformamos el cuerpo en un objeto artificial que muestra una tipología de poses relacionadas con las diferentes formas de vestir, proporcionándonos así una visión irónica de nuestro tiempo, sus ídolos y sus clichés”²⁴⁶. Es evidente que esta propuesta artística –como en la mayoría de las obras del *body art*– proyecta su crítica al sistema capitalista y de consumo, principal aliado de la moda; aunque según la opinión de la artista, estas imágenes podían resultar divertidas o ridículas, lo cual amortizaría el efecto de protesta.



Vera Lehndorff (Veruschka) / Holger Trülzsch
(Mimicry dress art, 1973)

Fuente: Lehndorff, Vera; Trülzsch, Holger, (1986), *Veruschka*

Trülzsch era quien realizaba la pintura corporal –si bien era un trabajo concebido entre ambos– y una vez que el cuerpo de Veruschka estaba completamente transformado se procedía a fotografiarlo. En esta serie, debido al *trompe-l’oeil* producido por las poses y el vestuario pintado y ajustado a estereotipos masculinos, las fotografías producen en el/la espectador/a una importante reflexión acerca de los roles de género impuestos por los códigos culturales del vestir.

Asimismo, este dúo artístico intentaba en aquellos años reflexionar sobre la actitud camaleónica de las personas en las sociedades occidentales.

²⁴⁶ Lehndorff, Vera, “Fundirse con el fondo”, op.cit., p.41

Precisamente, esta situación de metamorfosis social o fusión con el entorno que sugieren las imágenes aún es notoria en la actualidad y como ocurre con otras producciones artísticas comentadas le confiere a la obra contemporaneidad. Además, como hemos señalado en el segundo capítulo de esta investigación, el *body painting* es un recurso creativo muy en boga en los desfiles contemporáneos. Al mismo tiempo, como veremos más adelante, el cuerpo pintado de Veruschka obtiene presencia actual al ser una referencia conceptual importante en los discursos artísticos del presente. Esta apuesta artística parece referirse al mismo mundo de apariencia y superficialidad que invade las sociedades industrializadas hoy en día, pues en determinados círculos sociales, cada persona simula ser alguien diferente renunciando momentáneamente a la propia identidad.

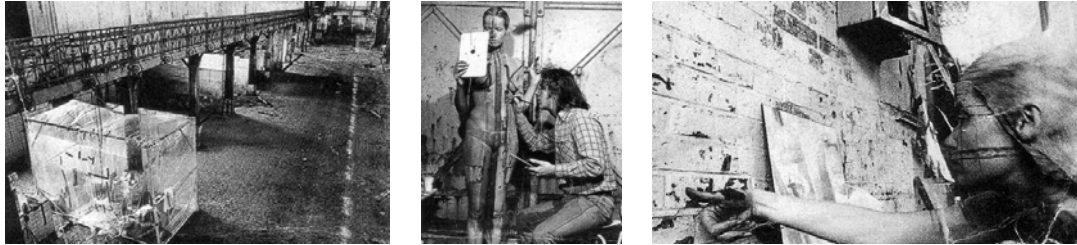
Las obras no eran simples trabajos de imitación y a pesar de que la finalidad de las pinturas corporales era criticar la visión del cuerpo femenino como objeto de seducción, la perfección de las imágenes potenciaba el deseo de desvestirse a la artista olvidando las consecuencias: “Si Veruschka ha escogido la foto, es porque en sus atavíos inexistentes hay algo del camuflaje *defensivo*: quitárselos es también arrancarle la piel. Desvestirme para hacer el amor es matarme”²⁴⁷. Para referirse a esta ligazón entre la piel y la pintura, Severo Sarduy afirma: “El color sutura, trama en lo real la superposición exacta y como fijada de esos trajes *plus vrais que nature* ‘sobre’ un cuerpo que llega apenas a significarse como tal”²⁴⁸. Es decir, el color visualmente fusiona las formas corporales como si fueran las costuras de un vestido, de esta forma, la pintura borra simbólicamente la presencia física del cuerpo.

En el año 1978 comenzaron la ejecución de la serie: *Transfiguration – Oxidation* (un proyecto que continuaría hasta finales de los años 80 y cuyas fotografías se exhibieron en diversas exposiciones con posterioridad a su realización, por ejemplo, en *Arcadia University Art Gallery / Moore Galleries*, Filadelfia, 2003); en estas obras pictóricas Veruschka retomaba la idea de sus primeras *performances*, en las cuales se fusionaba con el espacio circundante.

²⁴⁷ Sarduy, Severo, (1987), op.cit., p.88

²⁴⁸ *Ibidem*, p.86

Estas transformaciones fueron realizadas en las estructuras oxidadas y abandonadas de un mercado en Hamburgo.



Vera Lehdorff (Veruschka) / Holger Trülzsch
(Transfiguration-Oxidation, 1978) - Proceso pictórico

Fuente: Lehdorff, Vera; Trülzsch, Holger, (1986), *Veruschka*

Sobre las pinturas de Veruschka, Susan Sontag reflexiona de la siguiente manera: "This is the opposite of pornography, which also reduces the



Vera Lehdorff (Veruschka) / Holger Trülzsch
(Oxidation, 1978)

Fuente: Lehdorff, Vera; Trülzsch, Holger, (1986),
Veruschka

person to a body. Nakedness (as distinct from nudity) always makes the body vulnerable. But these images isolate the body, making it solitary, pensive, beyond desire. And even though naked, the body is postulated as having no gender; it is the figure of a body: the body as support or framework or surface for inscription or encumbrment. In this sense, the body has no sex"²⁴⁹.

Esta última apreciación de la autora, que propone al cuerpo

²⁴⁹ "Esto es lo opuesto a la pornografía, la cual casi reduce la persona al cuerpo. La desnudez (como distinto al desnudo) siempre hace al cuerpo vulnerable. Pero estas imágenes aíslan al cuerpo, haciéndolo solitario, pensativo, más allá del deseo. Y aún a pesar de estar desnudo, el cuerpo es postulado como no teniendo género, es la figura de un cuerpo: el cuerpo como soporte, o marco, o superficie de inscripción o cubrimiento. En este sentido, el cuerpo no tiene sexo", Sontag, Susan, "Fragments of an esthetic of melancholy", *Art in America*, New York: Brant Art Publications Inc., septiembre de 1986, p.119

pintado como un cuerpo asexuado, también es una característica que se repite en otras pinturas corporales, ya sea de culturas antiguas o contemporáneas, pues el sexo pintado se aleja de su propia sexualidad y a partir de esa veladura simbólica se transforma en un signo más.

Según Veruschka²⁵⁰, siempre la superficie de las cosas está refiriéndose a otros significados; al transformarse en puerta, ventana o muro no quiere, únicamente, convertirse en esos objetos; sino que además, ella desea señalar que estos elementos también sirven para transitar hacia otros espacios. Por consiguiente, en la serie de "Oxidaciones", el cuerpo pintado y fundido con una puerta oxidada simboliza el óxido que corroe a la sociedad. Esto enuncia el fundamento conceptual y el porqué del tipo de lugar elegido para la realización de determinados trabajos: "El sitio es con frecuencia algún lugar en estado de decadencia y relacionado con nuestra cultura"²⁵¹.



Vera Lehndorff (Veruschka) / Holger Trülzsch
(Transfiguration-oxidation, 1978)

Fuente: Lehndorff, Vera; Trülzsch, Holger, (1986), *Veruschka*

Al igual que en las pinturas corporales indígenas o aborígenes, la superficie pintada no es meramente color y textura, también es fiel a los signos que invoca. Finalmente, del mismo modo que ocurre con las pinturas rituales, a

²⁵⁰ Lehndorff, Vera, "Fundirse con el fondo", op. cit., p. 41

²⁵¹ *Ibidem*, p.41

través de las cuales el cuerpo del/la iniciado/a se desvanece en el personaje que representa –produciéndose una muerte simbólica–, Veruschka logró a



Vera Lehndorff (Veruschka) / Holger Trülzsch
(Transfiguration, 1978)

Fuente: Lehndorff, Vera; Trülzsch, Holger, (1986), *Veruschka*

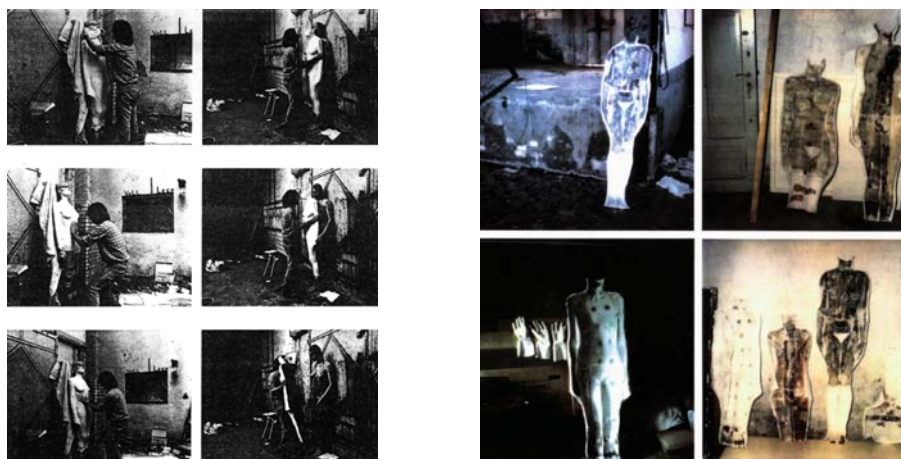
partir de estas obras cumplir, entre otros deseos, como afirma Susan Sontag: “The desire to be stripped down; to be naked; to be concealed; to disappear; to be only one’s skin; to mortify the skin; to petrify the body; to become fixed; to become dematerialized, a ghost, to become matter only, inorganic matter; to stop, to die”²⁵². Esta posibilidad de desaparición en la representación pictórica se concreta aún más en el hecho de que la artista permanece con los ojos cerrados, ningún dato humano deja que nos

percatemos de que estamos en presencia del cuerpo, la mirada se recluye en pos del efecto simbólico de la imagen.

En este sentido, con el fin de obtener resultados visuales sumamente efectivos, la fotografía es el recurso técnico idóneo, la única manera de que su cuerpo pintado permanezca “fijado” para siempre; la imagen fotográfica es como otra forma de morir, pues el movimiento corporal rompería el hechizo (cabe aclarar que las fotografías no tienen ningún tipo de tratamiento digital). Además, las pinturas corporales fueron transferidas a calcos de yeso, con el fin de realizar duplicados escultóricos del cuerpo pintado de Verushka; aunque en este caso, las imágenes en positivo funcionarían como restos pictóricos, casi arqueológicos, en estrecha referencia a aquellos cuerpos “detenidos” en Pompeya por la erupción del Vesubio.

En el año 2001 Vera Lehndorff presentó en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) dos proyectos multimedia: *Buddha Bum / Burning City*, que fueron exhibidos nuevamente en el año 2003 en una exposición

²⁵² “El deseo de estar desvestida; de estar desnuda; de estar oculta; desaparecer; ser solamente nuestra piel; mortificar la piel; petrificar el cuerpo, devenir fijo; devenir desmaterializado; un fantasma; convertirse únicamente en materia, materia inorgánica; detenerse; morir”, Sontag, Susan, “Fragments of an esthetic of melancholy”, op.cit., p.116



Vera Lehdorff (Veruschka) / Holger Trülzsch
(Transfiguration-Oxidation, 1978) - Proceso calcos de yeso

Fuente: Lehdorff, Vera; Trülzsch, Holger, (1986), *Veruschka*

compartida entre *Arcadia University Art Gallery* y *Moore Galleries* (Colegio Moore de arte y diseño), en Filadelfia. En la primera galería mencionada se expusieron las fotografías de la serie “Oxidaciones”, que comentamos con anterioridad y en las galerías Moore se presentaron las fotografías de la serie *Ash Self-portraits* (Autorretratos de ceniza, 1998) y dos vídeo-instalaciones (1990), éstas realizadas en colaboración con el artista Holger Trülzsch.

En estos nuevos trabajos la artista continúa reflexionando sobre la identidad y la mimesis del individuo con el hábitat; en la filmación *Burning City* puede apreciarse una ciudad en llamas (construida por la artista a modo de maqueta con restos de ladrillos), en proceso de destrucción. En *Buddha Bum* Veruschka aparece camuflada en diferentes personajes o lugares del espacio urbano de Brooklyn –del mismo modo que en su obra “Oxidaciones”–; esta disolución corporal hace referencia a la soledad y anonimato de cada habitante en las grandes ciudades. En *Ash Self-portraits* el rostro de Veruschka aparece cubierto de ceniza; como expresa Rice Robin, las imágenes automáticamente proyectan nuestro pensamiento a los cuerpos pompeyanos y las muertes de Hiroshima; pero, también podríamos referirnos a la ceniza volátil en los campos de exterminio nazis. Por otro lado, en el momento de la exposición el público

asistente le imprimió a las fotografías una nueva asociación simbólica: la inevitable referencia al atentado del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York²⁵³.

Asimismo, el uso de ceniza sobre el cuerpo podría interpretarse como un acto de transculturación de rituales realizados por pueblos de África como los Nuba o de Oceanía como los habitantes del Valle de Assaro²⁵⁴.

Para concluir con este análisis, citamos nuevamente a Robin Rice: “Surely Lehndorff's acquaintance with the transformations wrought by time, commerce and every manifestation of fortune inform a perspective which is at once spiritual, profoundly political and almost painfully intimate”²⁵⁵.

4.7.2 La pintura corporal como un proyecto multidisciplinar

El fotógrafo chileno Roberto Edwards comenzó en los años 80 un proyecto de pintura corporal que representa –junto a la producción de Veruschka y Trülzsch– uno de los planteamientos más importantes de las últimas décadas en cuanto al uso del cuerpo como soporte pictórico. Esta idea surgió del deseo personal de Roberto Edwards en fusionar la fotografía y el cuerpo humano; luego de algunas primeras experiencias, él convocó a artistas de Chile a transformar el cuerpo en “cuadros vivientes”.

Este propósito se gestó exactamente en 1981 en Santiago de Chile, como idea global tenía carácter inédito, ya que era la primera vez que se proponía a numerosos/as artistas el empleo del cuerpo como soporte de la pintura. Cada artista realizó el encargo de forma gratuita, pues el proyecto estuvo concebido sin fines de lucro gracias a la iniciativa de la Fundación América, que actualmente continúa en la difusión del arte de América Latina.

²⁵³ Rice, Robin, “The fragmented personae of Veruschka”, [en línea], [ref.diciembre 2005], disponible web: <http://www.citypaper.net/articles/2003-03-13/art>.

²⁵⁴ Véase Capítulo 2: “LA VIDA: rituales de iniciación”; “LA MUERTE: ceremonias y rituales funerarios” y Capítulo 3: “La fugacidad de la pintura corporal”

²⁵⁵ “Seguramente, el conocimiento de Lehndorff con sus transformaciones escritas por el tiempo, el comercio y cada manifestación de fortuna, informa una perspectiva que es al mismo tiempo espiritual, profundamente política y extremadamente íntima”, Rice, Robin, “The fragmented personae of Veruschka”, [en línea], op. cit.

La primera presentación de las obras fue en 1991 con la edición del libro: *Cuerpos pintados: 45 artistas chilenos*, presentado en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile. Con posterioridad este proyecto se concretó mediante la exposición “Cuerpos pintados: 45 artistas chilenos”, una exhibición itinerante por todo el mundo desde 1992 hasta el año 2000 inclusive. En aquella oportunidad, las imágenes de los cuerpos pintados se presentaron en fotografías color de gran formato, junto a un audiovisual integrado por más de 1200 diapositivas.

Según las apreciaciones del poeta chileno Raúl Zurita “Pintar sobre un cuerpo es inicialmente pintar sobre la memoria de una suma inagotable de equívocos, de malos entendidos, de quemas de brujas, de condenas y supuestos que se han ido conformando hasta alcanzar ese instante de esplendor y pasión en que, desprendida de todo, la piel humana recupera su origen perdido: ser la superficie final en la que se encuentran y enmudecen todos los signos”²⁵⁶.

Estas pinturas corporales recuperaban, como en las pinturas de Veruschka, la presencia del juego, el placer y la ensoñación, según las palabras de los organizadores del proyecto: “El placer del cuerpo pintado es un gusto lúdico y precario (...)”²⁵⁷.

Como versa el título de la exposición,



Marcelo Larrain



Paulina Humeres



Francisca Sutil

Fuente: *Cuerpos Pintados*, Managua (1996)

²⁵⁶ Zurita, Raúl, en Catálogo Exposición: *Cuerpos Pintados*, Teatro Nac. Rubén Darío, Managua, Nicaragua, del 4 al 19 de mayo de 1996, p.5-6

²⁵⁷ Saccá, Lucilla, “Cuando los perfumes, los colores y los sonidos dialogan”, *Ibidem*, p.10

cuarenta y cinco artistas fueron invitados a participar en esta experiencia, en la cual el cuerpo humano se entregó plenamente al arte. Algunos/as artistas retomaron las pinturas corporales de grupos indígenas de la Patagonia, como es el caso de Marcelo Larrain que trabajó a partir de las pinturas corporales del pueblo *selk'nam*. En las fotografías de su obra pictórica observamos que el cuerpo adquiere una actitud seductora y desafiante; en cambio, los hombres *selk'nam* en las fotografías presentaban una postura corporal más estática, pues el cuerpo pintado exclusivamente obtenía movimiento y cobraba “vida” durante el ritual²⁵⁸. Un trabajo similar es el realizado por Paulina Humeres, también inspirado en la pintura corporal indígena.

Según Lucilla Saccá, estas obras pictóricas proponían “Un cuerpo sentido como pared mágica y propiciatoria (...)”²⁵⁹; como ocurría con los trabajos de Veruschka, el erotismo del cuerpo se trasladaba al erotismo de la imagen.

Para la ejecución de estos trabajos realizados sobre la piel, las pinturas debían ser antialérgicas y sin toxicidad²⁶⁰; algunos/as artistas consideraron al cuerpo exclusivamente como una superficie a pintar, en cambio, otros/as incorporaron a las imágenes pintadas las particularidades físicas de cada modelo²⁶¹. Dependiendo de la intención plástica, cada creador/a utilizó una pintura más opaca y homogénea, u otra de textura más cremosa y brillante.

Al inicio de esta investigación hemos comentado que la aplicación de la pintura produce un descenso de la temperatura corporal, esta reacción sucede mientras la piel está húmeda, pero al secarse, el cuerpo recupera su temperatura normal. Por consiguiente, en este proyecto en particular estas características específicas de la pintura corporal exigieron por parte de los/as artistas un constante seguimiento de las condiciones ambientales²⁶². Debido a ello, el cuerpo se pintó extremando los cuidados, la piel imponía una técnica rápida y precisa, porque la ejecución de la obra no podía continuarse al día

²⁵⁸ Véase Capítulo 2: “LA VIDA: rituales de iniciación”

²⁵⁹ Saccá, Lucilla, “Cuando los perfumes, los colores y los sonidos dialogan”, op. cit., p.11

²⁶⁰ Véase Capítulo 1: “La piel como soporte pictórico en el ámbito artístico”

²⁶¹ Catálogo Exposición: [1991], (1996), *Cuerpos Pintados. 45 artistas chilenos*, fotografías de Roberto Edwards, Santiago (Chile): Editorial Cochrane, p.11

²⁶² “Cuerpos Pintados”, *Cablehogar*, Rosario (Argentina), Abril 1993, p.37

siguiente. Esta circunstancia requirió un gran esfuerzo, ya que la finalización de cada trabajo requirió, aproximadamente, de dos a veinte horas de trabajo.

Posteriormente, las imágenes eran fotografiadas con la finalidad de retener de forma permanente aquellas pinturas efímeras. Del mismo modo que en las imágenes de Veruschka, las fotografías ejercen una función primordial, según Severo Sarduy: “La foto fija. Pero doy aquí al verbo fijar el sentido que tiene en el argot de la droga (fijarse: pincharse), es decir, a la vez inmoviliza y alucina”²⁶³.

Debido al éxito de la primera exposición, la cual finalizó su recorrido mundial en el año 2000, Roberto Edwards inició un nuevo proyecto; en esta ocasión la propuesta no se limitó a artistas de Chile, también se extendió la invitación a artistas de otros países, principalmente de América Latina. En este nuevo planteamiento, el cuerpo –como soporte pictórico– fue usado de una manera más libre, ya que los/as artistas pudieron emplear diversas escenografías y el apoyo técnico de nuevas tecnologías. Este cambio es explicado por el comité organizador de la siguiente manera: “Uno de los cambios más relevantes en esta nueva etapa de Cuerpos Pintados fue extender la participación no sólo a artistas plásticos de América Latina y otros países del mundo, sino también a músicos, fotógrafos, cineastas y creadores provenientes de las más variadas disciplinas y actividades, incluso no artísticas”²⁶⁴.

Además, a partir de este nuevo planteo se creó el Centro de Estudios Culturales de Cuerpos Pintados a través del cual se desarrollaron investigaciones teóricas sobre la pintura corporal de pueblos indígenas de América, África u otras regiones.

De esta manera, el proyecto inicial gestado en el año 1981 y expuesto a partir de 1991 fue redefinido en parte por la ampliación de su ámbito expresivo y el extenso desarrollo que obtuvieron estos nuevos trabajos; según los organizadores: “Cuerpos Pintados es un proyecto experimental de arte que

²⁶³ Sarduy, Severo, (1987), op.cit., p.89

²⁶⁴ Organización de Taller Cuerpos Pintados (Chile) [en línea]. [ref.06/11/2003] Comunicación Personal 0063

explora la diversidad del cuerpo humano desde diferentes perspectivas”²⁶⁵. Este heterogéneo propósito produce los siguientes cambios: “Multiplicado, enriquecido y convertido, a su vez, en un vital centro de interacción multidisciplinaria, el proyecto modificó su nombre por el de Taller Experimental Cuerpos Pintados (...) El fondo editorial del Taller Experimental Cuerpos Pintados incluye, finalmente, publicaciones sobre la pintura y el adorno corporal de las distintas culturas nativas estudiadas, y una serie complementaria de libros de proyectos especiales (...)”²⁶⁶.

La mayoría de los/as artistas efectuaron sus obras en los estudios del Taller Experimental Cuerpos Pintados, en la ciudad de Santiago de Chile; en la producción de las pinturas corporales cada creador/a contó con las instalaciones necesarias para todo el proceso pictórico: “Estudio y laboratorio fotográfico, taller de televisión, estudio de grabación de sonido, estudio de diseño, taller de moldeado y escultura, imprenta, taller de encuadernación, y otros, cada uno con los últimos avances tecnológicos disponibles (...) Cuando es necesario, el Taller Experimental establece también intercambios o constituye alianzas con otros centros y talleres de actividades complementarias”²⁶⁷.

Como dijimos al inicio de este apartado, todos/as los/as artistas que participaron a lo largo de todo el proyecto lo hicieron sin cobrar ningún tipo de remuneración; las ganancias de las exposiciones son destinadas al programa “IntegrArte”, cuyo objetivo primordial es trabajar desde el arte para la integración social.

La nueva exposición: “La fiesta del cuerpo” se inauguró en septiembre de 2003, en Santiago de Chile, nuevamente, la exhibición consistía en fotografías de gran formato de los cuerpos pintados, que fueron realizados por casi un centenar de artistas desde 1991. También, esta exposición estaba acompañada por fotografías inéditas de los *Selk’nam* con el cuerpo pintado para sus ceremonias de iniciación; las mismas fueron tomadas en 1923 por

²⁶⁵ *Ibidem*

²⁶⁶ *Ibidem*

²⁶⁷ *Ibidem*

Martín Gusinde²⁶⁸, quien presencié la última ceremonia que efectuó este grupo. Además, según los organizadores, “Se exhiben imágenes relativas al tatuaje de reclusos rusos, cirugía plástica, cambio de género y otras intervenciones corporales radicales (...)”²⁶⁹.

Esta presentación, al igual que la primera, también es itinerante [ha sido exhibida además de Chile (2003-2008), en Brasil y Argentina (2005), México (2007-2008), Bolivia (2008)], para tal efecto se dispone de una Carpa-Museo que evita la necesidad de pedir espacios expositivos en los diversos países, de forma que el montaje de la exposición no está supeditada a las disponibilidades físicas de cada lugar que recorra la muestra.

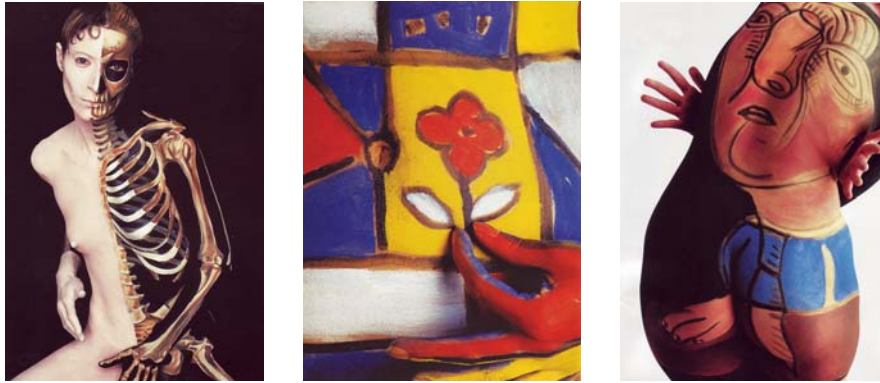
Cabe destacar que en el recinto, durante el desarrollo del evento se escucha música experimental creada a partir de los diferentes sonidos producidos por el cuerpo humano como único instrumento musical. Estas experiencias fueron ejecutadas por músicos de gran reconocimiento, invitados especialmente para la ocasión. Por otra parte, mientras se lleva a cabo “La fiesta del cuerpo”, los/as artistas realizan pinturas corporales en vivo a quien desee prestarse a la *performance*.

Dada la cantidad de artistas participantes en esta producción, exclusivamente mencionaremos aquellas obras que respondan más a los objetivos específicos de nuestra investigación; aunque creemos importante comentar que se evidencian tres bloques distintos en relación a la forma de abordar el cuerpo como instrumento artístico: 1) La obra de los/as artistas donde existe realmente una transformación pictórica del cuerpo, e incluso en algunos casos, las superficies corporales prácticamente desaparecen en pos de la imagen. 2) Otro tipo de trabajos, en los cuales se reafirma la fuerza expresiva del cuerpo o sus propias características físicas; en algunas fotografías se impone una actitud y mirada cómplice que implica al espectador/a. 3) Aquellas obras donde intervienen otras disciplinas.

²⁶⁸ Consúltese también los libros de Anne Chapman (antropóloga franco-norteamericana, quien desde 1965 ha investigado a los *Selk'nam* y los *Yámanas*): editados con motivo de esta exposición: *Espíritus, Hain y El fin del mundo*, (2003), Santiago de Chile: Taller Experimental Cuerpos Pintados

²⁶⁹ Organización de Taller Cuerpos Pintados (Chile) [en línea] [ref.06/11/2003] Comunicación Personal

En cuanto al primer grupo nos interesa reseñar a los/as siguientes artistas: a) La artista peruana Ofelia Dammert, quien reproduce a través de la



Ofelia Dammert (Perú) / Julio Alpuy (Uruguay) / José Luis Cuevas (México)

Fuente: *Taller Experimental Cuerpos Pintados*, Santiago (Chile): Ediciones Taller Experimental Cuerpos Pintados, 2003

pintura el esqueleto dividiendo la superficie de la piel por la mitad y demostrando que exterior e interior conforman una totalidad. Mediante la pintura la interioridad del cuerpo emerge como el lado extraño, exhibiendo la cara oscura y desconocida de cada individuo; b) En la obra del artista uruguayo Julio Alpuy la pintura establece un diálogo con el cuerpo real, en una de las



Francisca Reyes (Chile) / Julio Larraz (Cuba)

Fuente: *Taller Experimental Cuerpos Pintados*, Santiago (Chile): Ediciones Taller Experimental Cuerpos Pintados, 2003

fotografías la mano sujeta una flor, de este modo, representación y realidad se funden en una sola imagen, c) Esta fusión entre cuerpo e imagen se produce cuando nos enfrentamos a la obra del artista mexicano José Luis Cuevas, donde la espalda pintada se convierte en el rostro y el movimiento corporal le insume a la imagen una extrañeza muy particular, d) En la fotografía de la artista chilena Francisca Reyes, la imagen pintada borra cualquier posibilidad de reconocer los límites entre el rostro y el torso, o entre los pechos y la imagen, e) Los cuerpos pintados del artista cubano Julio Larraz se convierten en paisaje, relieve, territorio agrietado y desolado.

Del segundo tipo de obras podemos citar: a) El carácter sensual de los contornos corporales en las imágenes del artista peruano Fernando de Syszlo, en las cuales el claroscuro, el diseño pintado y la pose de la modelo reafirman la seducción, b) El planteamiento del artista colombiano Pablo Ruiz, donde los cuerpos pintados parecen repetirse indefinidamente, las manos-flores y la mirada establecen un juego muy sugerente, c) La propuesta del artista norteamericano Jim Amaral, que presenta dos cuerpos que rompen con el estereotipo del cuerpo bello y perfecto, la pintura y los adornos convierten a estos seres en ángeles enmascarados, quienes a partir de la máscara invierten los símbolos, d) El artista boliviano Keiko González transforma la piel en soporte pictórico, pero también, la actitud corporal en la fotografía adquiere una presencia relevante, pues el modelo posa montado sobre unos zancos, que



Fernando de Syszlo (Perú) / Pablo Ruiz (Colombia) / Jim Amaral (EEUU) / Keiko González (Bolivia) / María Gracia Donoso (Chile) / Manabu Yamanaka (Japón)

Fuente: *Taller Experimental Cuerpos Pintados*, Santiago (Chile): Ediciones Taller Experimental Cuerpos Pintados, 2003

elevan considerablemente el punto de vista y al mismo tiempo el cuerpo pintado se convierte en un objeto escultórico, e) Del mismo modo, el cuerpo que propone la artista chilena María Gracia Donoso es presentado sobre un pedestal como si fuera una escultura; prácticamente no tiene tratamiento pictórico, sin embargo, el volumen corporal seduce por encima de otros recursos, f) Las fotografías del artista japonés Manabu Yamanaka se destacan por la presentación cruda y real del cuerpo, la piel obtiene protagonismo sin ningún tipo de adorno. Las arrugas son el único relieve posible, que ofrecen imágenes impactantes.

En el tercer grupo se conjugan diferentes disciplinas y el cuerpo pintado cobra vida por medio de la música y la danza. Por ejemplo, el proyecto: “Buenos Aires: Danza y Cuerpos pintados” (en conjunción con el Centro Cultural Borges de Buenos Aires), a tal efecto se invitó a 13 artistas y a 17 bailarines/as del Teatro Colón, del ateneo del ballet clásico y del Teatro Maipo, todos situados en Buenos Aires. Los/a artistas plásticos de Argentina que participaron fueron: Luis Felipe Noé, Renata Schussheim, Luis Bénédict, Ernesto Bertani, Nicolás García Urriburu, Luis Wells, Guillermo Roux, Marcia Schwartz, Rosemarie Allers, Andrés Compagnucci, Joaquín Molina, Ana Eckell y Rogelio Polesello. Y del mundo de la danza los/as bailarines/as: Margarita Fernández, Julio Bocca, Nazarena Amaya, Fernanda Torresi, Fernando Pellicoli, Paula Akil, Gilson Petrillo, Natacha Durán, Jesús Muñoz, Eleonora Cassano, Oscar Machado, Karina D’Arino, Gabriel Sordi, Carolina Lorences, Oscar Lajad, Federico Lynch y Laura Fidalgo.



Ernesto Bertani (Argentina)

Fuente: *Taller Experimental Cuerpos Pintados*, Santiago (Chile): Ediciones Taller Experimental Cuerpos Pintados, 2003

En esta producción, el artista argentino Ernesto Bertani en sus imágenes refleja el espíritu del tango; la mujer aparece pintada simbolizando la noche y con mayor sensualidad respecto del hombre, quien tiene una actitud más altiva. Además, él simula estar a medio vestir portando una corbata (desde un punto de vista psicoanalítico símbolo fálico y varonil) enroscada alrededor de la pierna y exhibiendo su sexo pintado; mientras que la mujer se presenta desnuda. La fotografía más difundida de esta obra enseña a la bailarina de espaldas mirando a su pareja; en cambio, el bailarín mira al espectador/a, con la pierna adelantada, como si estuviera avanzando y bailando para el público. Ambos personajes representan los tópicos femeninos y masculinos de este tipo de baile, que inevitablemente suelen proyectarse al imaginario colectivo. De modo, que esta obra pictórica es consecuente con el espíritu de esta danza, donde el hombre dirige los pasos y la mujer acata, lo cual encierra la esencia machista del tango.

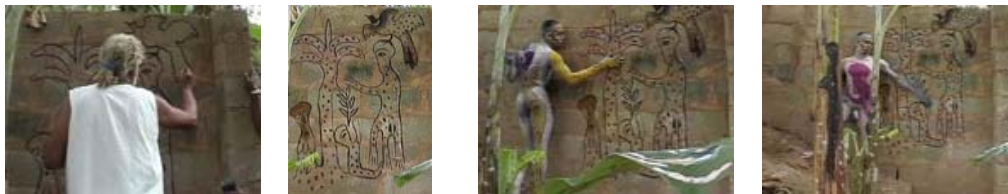
Una mención aparte nos merece la obra del artista cubano Manuel Mendive, porque, aparte de participar en el proyecto de Roberto Edwards, este artista ha desarrollado un intenso y constante trabajo donde fusiona la pintura corporal y la *performance*; a diferencia de la mayoría de los/as artistas participantes de la propuesta chilena, quienes han utilizado la piel como soporte pictórico puntualmente para esa ocasión. De los encuentros donde este creador ha trabajado el *body painting* podemos mencionar: FIAC 99 (París); Museo de ron (2000); Shango y la vida (2001); Evento Panafest, Castillo Cape, Coast Ghana (2003)²⁷⁰.

Según Giorgio Segato: “El mundo de inspiración de Mendive ha mágicamente disuelto el sello hermético de la propia individualidad y ha logrado identificarse con el extraordinario ‘acuario’ de una memoria colectiva: su arte vuelve a tomar y revocar el drama de la creación, de la metamorfosis, de las combinaciones transmórficas de la energía vital, el artista proyecta la propia conciencia en aquel océano originario en el cual existen en principio todas las cosas, todos los seres cada uno con una potencialidad múltiple una

²⁷⁰ Consúltese <[http:// www.mendive.cult.cu/](http://www.mendive.cult.cu/)>

disponibilidad total al cruce, a la fusión y a la fecundación. Su arte, pintura y performances de bailarines cuyos cuerpos son previamente pintados, se han convertido en cierto sentido en una clase de embajada oficial de la cultura cubana en el mundo (...)”²⁷¹.

Manuel Mendive es un artista interesado en la mitología y las tradiciones indígenas, como por ejemplo su inicial interés en los *Yoruba*. Además ha realizado varios viajes a África, donde efectuó algunos trabajos de pintura corporal congregando la danza y la música. En algunas obras el cuerpo pintado establecía un diálogo con la imagen representada en la pared; de esta forma el cuerpo parecía adquirir vida, el movimiento y los sonidos eran sus aliados.



Manuel Mendive (Cuba)
Performance

Fuente: [s.l.]

Las obras pictóricas corporales de este artista se caracterizan generalmente por utilizar diseños esquemáticos –puntos, planos, líneas– que invocan una simbología más compleja; aunque también suele pintar el esbozo de un rostro sobre la región del pecho, cuya mirada cobra vida gracias a la respiración y el movimiento. La actitud artística ante el cuerpo es similar a la consideración que el relieve corporal merece en los tratamientos pictóricos ejecutados por grupos étnicos; es decir, Manuel Mendive emplea el cuerpo pintado como parte de un ritual, durante el cual –en algún punto– la superficie corpórea adquiere carácter sagrado.

²⁷¹ Segato, Giorgio, “La vida no es un sueño: es un acuario”, [en línea], *Padua*, abril de 1990, disponible en web:<<http://www.mendive.cult.cu/>>

Por lo tanto, el artista cubano ejecuta de forma consciente un proceso de transculturación de esta práctica ritual, empleando esta técnica pictórica en un intento por recuperar la mitología y las tradiciones indígenas, especialmente del pueblo cubano. Como afirma Gerardo Mosquera: “Consigue una plástica en movimiento y sonido, una formidable mezcla de pintura, danza, música, pantomima, *body art*, canto, sonido, ritual, espectáculo, *performance*, comparsa y procesión donde de nuevo lo ‘culto’ y lo popular se interrelacionan”²⁷².

En algunos trabajos, la pintura corporal mantiene cierta ritualidad y el diseño se ajusta a dibujos sintéticos o abstractos, de gran fuerza simbólica, presentes en la imaginería indígena americana; aunque en sus trabajos el proceso ritual no está en función de ninguna iniciación, pues el cuerpo pintado obtiene presencia autónoma. Estas *performances* rescatan en un sentido la costumbre ritual de pintarse el cuerpo y trasladan sus significados originarios al mundo del arte contemporáneo occidental.

Del mismo modo que ocurre en las pinturas corporales de los otros/as artistas que han participado en el proyecto de Cuerpos Pintados (Chile), las tradiciones adquieren contemporaneidad, las imágenes formulan discursos propios de cada sociedad, la pintura –aunque en algunos casos está únicamente en función de la representación– se convierte en un vehículo de simbolización social, los signos están en constante referencia con las inquietudes tanto de los/as artistas como del público en general. De esta manera, la preocupación social en torno al cuerpo es el motor que alimenta la mayoría de estas producciones artísticas.

Por consiguiente, estas exhibiciones se instituyen como voz colectiva y, aunque la pintura corporal es un proceso más lúdico y placentero que el tatuaje, la recuperación de esta técnica también revalida la necesidad de cuestionar desde el arte los dispositivos desplegados por los poderes sociales y políticos.

²⁷² Mosquera, Gerardo, “El mito por dentro”, *Revolución y Cultura*, La Habana, agosto, 1987, [en línea], disponible en web:<http://www.galeriaartecubano.com/mendive_bio.htm

4.7.3 El rostro como objeto escultórico o pictórico

El rostro es desde un punto de vista simbólico el lugar clave de la identidad personal, según David Le Breton: “El rostro es, sin juego de palabras, la capital del cuerpo”²⁷³. Si bien este autor hace esta mención en su análisis sobre la vejez y la importancia que cobra el rostro para las personas mayores, creemos que puede aplicarse perfectamente a otras edades adultas, incluso a la juventud.

En este sentido, el acto de pintar específicamente el rostro –e íntegramente la cabeza– alcanza connotaciones simbólicas esenciales en relación a la construcción social del cuerpo. La cabeza transformada en objeto pictórico y escultórico aumenta sus propias características interpretativas: sede de la razón, espacio donde obtienen consistencia todas las imágenes del mundo y región corporal donde se concentran la mayor cantidad de orificios. A partir de esta metamorfosis pictórica emerge otra identidad; que no podemos imaginarla ajena a los aspectos estructurales de la personalidad individual, sino percibirla como el anverso y reverso de plurales posibilidades. En esta simultaneidad de la identificación personal, la pintura como instrumento de cambio juega un papel fundamental.

En algunos casos, este tipo de transformación facial conlleva la idea de camuflaje, el cual es empleado para desafiar las fronteras de los roles de género. Como escribiera Lévi Strauss: “Es mediante el rostro, y por el rostro, que el hombre comunica con el hombre. Disimulando o transformando su rostro interrumpe la comunicación o la dirige hacia otros fines”²⁷⁴. Aunque cabe rectificar esta cita refiriéndonos a “hombres y mujeres”.

La presentación de una cabeza humana pintada es un ofrecimiento ritual, en cierto sentido, ofrecerla como objeto de culto. La mutación del volumen y superficie de la cara tiene como finalidad ritualizar su desnudez; el

²⁷³ Le Breton, David, [fr.1990] (1995), op. cit., p. 148

²⁷⁴ Lévi-Strauss, Claude, (1989), *Des symboles et leurs doubles*, París, Plon, pp.179-180, [en Cortés, José Miguel G.,(1997), op.cit., p. 29]

cuerpo es simbolizado en el fragmento, el rostro representa por un instante la totalidad.

Con anterioridad hemos comentado sobre la figura del *Onnagata*²⁷⁵ como imagen femenina en el teatro tradicional japonés y los personajes femeninos en la Ópera de Pekín; ambas caracterizaciones van más allá de la representación de la mujer sobre el escenario, trasladándose la metamorfosis física y psíquica a la vida real.

Diversos artistas han trabajado teniendo en cuenta los roles de género escenificados a través del maquillaje y el travestismo; por ejemplo, Marcel Duchamp transformándose en *Rose se'lavy* (1921), el artista norteamericano Andy Warhol quien se travistió y fue sorprendido en unas fotografías instantáneas (*Polaroids*) y las transformaciones del artista japonés Yasumasa Morimura quien realizó su obra *Doblenage* (1988). En esta última propuesta, el artista cita directamente el trabajo de Duchamp; pero en ella no cuestiona, únicamente, las fronteras de lo femenino y lo masculino, basadas en las reglas



Duchamp (Rose Sélavy, 1921, foto Man Ray) / Yasumasa Morimura (Doblenage, 1988)

Fuente: *El rostro velado, Travestismo e identidad en el arte* (1997)

²⁷⁵ Véase Capítulo 2: "El rostro pintado: metamorfosis física y emocional"

de la heterosexualidad; sino también en su planteamiento propone un canon de belleza diferente al impuesto por Occidente.

En cuanto al concepto de género, para este análisis consideramos importante citar nuevamente a Judith Butler, ella afirma lo siguiente: “El género no es algo escrito pasivamente en el cuerpo (...) sino bajo el concepto de ‘performatividad’”²⁷⁵. Según ella, “Si el género es algo que uno adquiere, entonces el género es en sí mismo una especie de actividad, y no puede ser concebido ni como un nombre, ni como una cosa sustancial ni como un registro cultural estático, sino como una especie de incesante y repetida acción”²⁷⁶.

Generalmente, el discurso poético de Yasumasa Morimura refleja un doble juego, él reconstruye su identidad en todas sus fotografías, el artista se convierte en todas las mujeres que representa, la metamorfosis es utilizada como un proceso fluido entre lo masculino y lo femenino, o entre el Yo y el y/o, ya que desdibuja los límites entre ambos, de esta manera las personas escenificadas son el Autorretrato del artista: Autorretrato-Dietrich (1995) y Autorretrato-Actrices-después de Brigitte Bardot (1996). Para el artista estos artificios no son simulacros de la realidad, no son el rostro de otra persona; estos otros retratos son simultáneamente su propio rostro.

Este proceso fluido es señalado por Helena Cabello y Ana Carceller, según ellas: “Por medio de este mecanismo, Morimura traspasa la barrera prohibida que separa los géneros y juega al juego *peligroso del drag*, del disfraz, pero inclinando la balanza de la androginia hacia los caracteres femeninos. Así, mediante una mezcla entre la crítica irónica y el homenaje, Yasumasa Morimura multiplica las posibilidades de crear un imaginario sin fronteras”²⁷⁷.

²⁷⁵ Butler, Judith (1997), *Performativ e Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory, writing on the body. Female embodiment and Feminist Theory*, Columbia University Press, p.415

²⁷⁶ Butler, Judith, (1990), op. cit, p. 112

²⁷⁷ Cabello, Helena / Carceller, Ana, “Sujetos imprevistos (divagaciones sobre lo que fueron, son y serán”, [en catálogo exposición *Zona F, cicle: set propostes i un epíleg per al final del mil·leen* (Un projecte d’ Helena Cabello i Ana Carceller), Espai d’Art Contemporani de Castelló, Castelló: Edit. Generalitat Valenciana, 2000, p.105]

Esta transformación hacia los estereotipos femeninos está notablemente influenciada por el personaje del *onnagata* en el teatro *Kabuki*, el travestismo del artista no responde al concepto occidental del travesti, pues emplea el ideal de belleza femenino oriental propuesto en las representaciones teatrales japonesas.

Por otro lado, a través de su obra *Elder sister* (1991) critica y ridiculiza a la mujer aristocrática japonesa, quien representa los estereotipos de vestimenta y maquillaje occidentales.

Pilar Gonzalo opina que la obra de Yasumasa Morimura se refiere a la identidad del cuerpo expandido²⁷⁸. En sus *performances* el cuerpo y el rostro se metamorfosean infinitamente, hasta detenerse en la representación de un cuerpo diferente al impuesto social y culturalmente; de este modo, el artista con sus intervenciones propone un cuerpo desplazado de la imagen regida en la sociedad y desde la diferencia obliga a modificar la perspectiva de los discursos dominantes.

El resultado final de esta metamorfosis aleja cualquier tipo de certeza, como afirma Joan Fontcuberta: "(...) la fotografía actúa como el beso de Judas: el falso afecto vendido por treinta monedas"²⁷⁹. Las fotografías de Yasumasa Morimura producen la detención de un ritual del cual no hemos sido partícipes y, por consiguiente, solamente vemos la imagen del ardid y la simulación. Como señala Estrella de Diego: "La fotografía permite los auténticos juegos andróginos o de transformismo, propicia una sofisticada maquinaria de introspecciones visuales mucho más eficaz que la de la pintura, en cierto sentido por su capacidad natural de mostrar la transformación y el proceso, por su secuencialidad innata. El medio en sí mismo, falsamente obvio, juega descubrir pero sólo encubre, como sucede con lo andrógino."²⁸⁰. Es decir, el

²⁷⁸ Gonzalo, Pilar, "El cuerpo como signo. Yasumasa Morimura y la identidad del cuerpo expandido", [en Catálogo de la Exposición: *Yasumasa Morimura. Historia del Arte*, Fundación Telefónica, Madrid, junio – julio del 2000, p.9]

²⁷⁹ Fontcuberta, Joan, (1997), *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, p.17

²⁸⁰ Diego, Estrella De, (1992), *El andrógino sexuado, eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid: Ediciones Visor, p.175

artista citado exhibe mediante las imágenes un desdoblamiento y la redefinición del género se concreta, únicamente, en el campo simbólico.

Este artista propone diversas identidades, no como las dos caras de múltiples conformaciones en la identidad de un sujeto, sino como otro sujeto – copia u original– cuya identidad no es fija, donde es difícil reflexionar si nos encontramos ante el rostro o la máscara. En cuanto al uso de la máscara en circunstancias rituales o festivas, ésta aparece como extensión del cuerpo o de la personalidad.

Como ya hemos detallado en el segundo capítulo, en las sociedades occidentales el maquillaje no actúa completamente sobre el rostro a modo de una máscara –como ocurre con las pinturas faciales rituales–; ello es debido a que el acto de maquillarse en Occidente es un proceso de transformación que modifica los rasgos faciales sin anular totalmente la particularidades de la persona. Sin embargo, el proceso de “borramiento”²⁸¹ y desplazamiento que se produce con el maquillaje “enmascara”, de algún modo, la identidad. En consecuencia, el rostro maquillado funciona como un disfraz, pues simbólicamente cubre y, al mismo tiempo, revela otro perfil del individuo.

Sin entrar en detalle, pues excede nuestros objetivos, diremos que en numerosos grupos étnicos –especialmente de América, África y Oceanía– las máscaras representan las pinturas faciales y los tocados, al igual que otros objetos etnográficos, las máscaras también sirvieron para confirmar la existencia y antigüedad en la práctica de la pintura corporal y el tatuaje. En cuanto a la identificación simbólica del rostro pintado y la máscara podemos citar las pinturas corporales de los *Papúa* de Nueva Guinea, los trabajos pictóricos faciales de los guerreros *Huli*²⁸² y de otros grupos de Nueva Guinea desarrollados en las investigaciones de Pedro Saura²⁸³. El proceso pictórico de estos grupos es extremadamente colorista y al estar combinado con tocados y collares produce un efecto increíble de metamorfosis. El rostro humano

²⁸¹ Véase Le Breton, David, [fr.1990] (1995), *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión [Colección Cultura y Sociedad, Carlos Altamirano (dir.)], Capítulo 6, pp.121-139

²⁸² Véase Capítulo 2: “Ritualidad y sociabilidad”

²⁸³ Véase Capítulo 3: “Orígenes y evolución: de la pintura corporal efímera al tatuaje permanente”

desaparece para convertirse en una máscara ritual, el cuerpo pintado es la personificación de otro ser que únicamente emerge en el espacio de la ritualidad. La belleza multicolor de la pintura y la variedad de elementos utilizados convierten al rostro en objeto pictórico y escultórico.

En las ceremonias colectivas, donde los/as integrantes de cada comunidad exhibían sus pinturas, tocados y adornos, el rostro del sujeto esgrimía públicamente su poderío y estatus grupal. Aquí podemos comprobar el grado jerárquico que el rostro obtiene socialmente, una categorización que está presente en la mayoría de las sociedades, Gilles Deleuze y Félix Guattari afirman: “Todo lo que es público lo es gracias al rostro”²⁸⁴.

El antropólogo Ticio Escobar reflexiona sobre la relevancia simbólica que posee la fusión entre objeto y sujeto, entre el rostro y la máscara, algo que se halla muy presente en los pueblos indígenas de Paraguay. Según este autor, “Escamoteando su propio rostro, el individuo se recupera desde el rodeo de lo otro. Oculto por la máscara, se diluye en la colectividad, en su memoria y en sus sueños para extraer de ellos nuevos argumentos y razones; se convierte en dios, en su propio antepasado, en animal mítico, en héroe o en fantasma para regresar a sí negado y marcado, escindido por el doble papel que le depara la escena de su cultura. El celebrante no queda indemne después de la máscara; luego de retirarla, sabe que su rostro será otra vez sustituido por el rostro ajeno, sabe que, en parte, él mismo está usurpando una cara desconocida, ocultando una máscara antigua, una ausencia quizá”²⁸⁵.

El rostro suele adquirir las mismas connotaciones simbólicas que la máscara, ya que se metamorfosea en infinitos rostros sociales que conforman la identidad individual. Aunque como dice Estrella de Diego, “Quien crea conocerse seguramente se engaña, porque debajo de la última máscara sigue habitando otra de la cual tiramos y que no se despega del rostro. No hay una última máscara. Cada máscara será siempre penúltima”²⁸⁶. En cierto modo es

²⁸⁴ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, [fr.1980] (1988), op. cit., p. 121

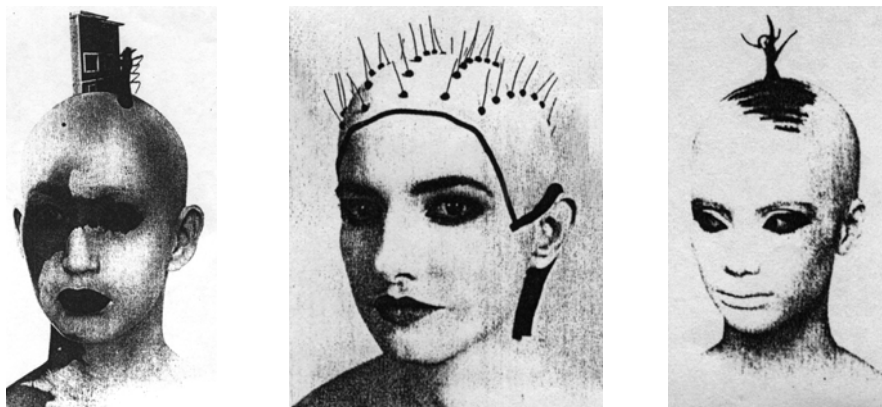
²⁸⁵ Escobar, Ticio, (1993), op. cit., pp.123-124

²⁸⁶ Diego, Estrella de, “De los “real”, lo siniestro y los exilios: ocho propuestas para un cuarto de estar” [en VVAA, (2000), *Pautas y Contrastes*, p.23]

la misma conclusión a la que llegan Deleuze y Guattari con la siguiente definición: “La máscara no oculta el rostro, es rostro”²⁸⁷.

Este enmascaramiento puede producirse a través de los ornamentos y afeites; no obstante, el exceso de los mismos puede provocar el ridículo o la marginación (recordemos que el maquillaje excesivo pertenecía socialmente a las prostitutas)²⁸⁸. Por lo tanto, el rostro en las sociedades occidentales contemporáneas cuanto más natural –sin pinturas ni adornos– mayor estatus social (aunque esta relación naturalidad-jerarquía no siempre se cumple); una codificación simbólica opuesta a la establecida en sociedades indígenas o aborígenes, ya que el rostro excesivamente pintado y adornado representa al sujeto más respetable. En consecuencia, la cabeza humana es poseedora de una gran simbología y su decoración extrema en el mundo occidental únicamente es permitida en puntuales ocasiones.

En transcurso del año 1988 la revista *Interview* encargó al artista David Lynch (en colaboración con Linda Mason y Paul Gobel) el diseño de seis cabezas humanas mediante el maquillaje, un proyecto que fue publicado con el título: “Estructuras anímicas post-modernas”.



David Lynch
Estructuras anímicas post-modernas (1988)

Fuente: De España, Ramón, “La tristeza de ser diferente. David Lynch”, *El Europeo*, Nº12 (1989)

²⁸⁷ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, [fr.1980] (1988), op. cit., p. 121

²⁸⁸ Véase Capítulo 2: “Del ritual tradicional a la moda occidental”

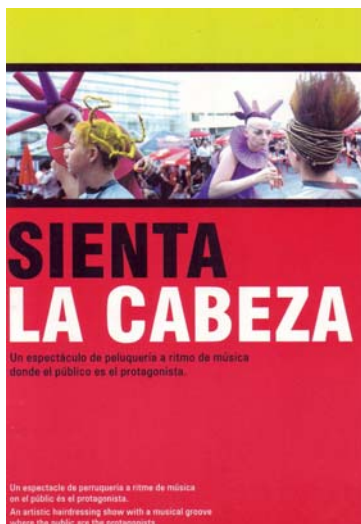
Para este trabajo este artista propuso varios tipos de rostros, verdaderas obras de arte, en estas metamorfosis el territorio corporal se convirtió en un mundo de ensueños, las modelos adquirieron un aspecto extraño, diluyéndose los rasgos personales y convirtiendo el cuerpo humano en un maniquí. Las cabezas eran territorios autónomos donde sucedían innumerables acontecimientos, donde había lugar para lo imposible y donde la superficie de la piel podía mutar en otros paisajes. En esta producción el segmento corporal en cuestión era mero soporte artístico y la alteración del rostro no estaba en función de revelar otras características individuales de cada modelo.

Otra clase de metamorfosis facial aflora cuando una persona vive una situación excepcional, como puede ser durante el carnaval o cualquier otro tipo de celebración, ya que cada individuo no tiene reparo en transformar y exhibir su rostro siguiendo las pautas contrarias a los cánones sociales habituales; en estas determinadas circunstancias todo está permitido. Un ejemplo de esta transformación momentánea podemos observarla en el espectáculo propuesto por la compañía de Barcelona “Sienta la cabeza”, que ha sido creada en 2001 y está conformada por un grupo de artistas multidisciplinar: la peluquera Fafá Franco (Brasil), la escultora Cécile Ribas (España) y el músico Nick Prescott (Dj Mercurio, Escocia). La propuesta artística es sumamente interesante, porque acceden al interior de la personalidad de cada participante, quienes se permiten, en público y al menos por unas horas, la mutación en otro ser diferente, exhibiendo quizás al sujeto reprimido que se suele llevar dentro.

Resulta importante señalar que estos/as artistas proponen “un espectáculo de peluquería”, en el cual la música y la diversión son parte fundamental; es decir, mediante sus actuaciones trasladan al escenario artístico un ámbito diferente como el de la peluquería; además, en las *performances* recuperan simbólicamente –al mejor estilo *dadá*– la risa y el ridículo. De este modo, sus exhibiciones se convierten en verdaderas fiestas, que están pensadas y dirigidas al espectador/a. Según los/as artistas, en este espectáculo “el público se la juega (...) para que todos sientan la cabeza ¿o

no?”²⁸⁹. Este discurso conjuga un doble sentido, por un lado, la sensación de “sentir la cabeza –o no–” y por el otro, la opción de “sentar la cabeza –o no–”, ambos fines sustentan el deseo innato de cada persona a olvidar, por un instante, la imagen correcta impuesta socialmente. Bajo esta premisa, el discurso artístico de este grupo accede de una manera inteligente al deseo profundo de cada participante en ser otro/a.

En conclusión, “Un espectáculo que transgrede el orden de las cosas”²⁹⁰. La transgresión se produce a través del show, que consiste en subir al escenario/peluquería, donde las peluqueras/artistas transforman los rostros privados –ocultos– en rostros públicos. Cada persona que tiene la “valentía” de acceder al escenario y someterse a la metamorfosis, lógicamente se entrega incondicionalmente a ese ritual. Mediante este acto de desnudez el iniciado/a exhibe otra personalidad, que como una máscara acciona otras representaciones sociales posibles. En algunas ocasiones, la transformación es realmente sorprendente, lo cual genera en el público un sinfín de reacciones: risa, vergüenza, euforia, etc.



Espectáculo Sienta La Cabeza
(Tarjeta publicitaria)

Durante el desarrollo del FEX (Festival de música y danza, Extensión, Granada, 2005), la participación de los/as espectadores/as en este espectáculo respondió a determinados aspectos significativos: 1) Según las afirmaciones de los/as artistas, la calle o el ámbito público de los festivales son el ambiente perfecto para sus espectáculos, pues los/as asistentes se desinhiben mucho más que si la *performance* se ejecutara en un lugar cerrado como las discotecas²⁹¹. Quizás ello se deba, en parte,

²⁸⁹ Sienta La Cabeza, [en línea], [ref. septiembre de 2005], disponible en web: <<http://www.sientalacabeza.com>>

²⁹⁰ *Ibidem*

²⁹¹ Sienta La Cabeza, entrevista realizada en julio de 2005, FEX, Granada.

al marco de fiesta urbana que proporciona la organización de este tipo de eventos. 2) A medida que los/as espectadores/as van tomando la iniciativa de subirse al escenario, el entusiasmo general es mayor y lógicamente, el número de participantes aumenta. Es decir la participación colectiva avala la decisión y atenúa la sensación de ridículo. Puntualmente, la presentación artística de “Sienta la cabeza” en la ciudad de Granada obtuvo un gran éxito, las calles se convirtieron en un desfile multicolor de cabezas pintadas y decoradas con tocados estridentes, la realidad del espacio urbano fue socavada por la fantasía.

La propuesta “Sienta la cabeza” produce una doble transculturación, en primer lugar, la producción artística recupera la estética *punk* y retoma aspectos culturales de esta tribu urbana, quienes en su momento efectuaron su particular giro transcultural de algunas prácticas corporales pertenecientes a otras culturas²⁹². En segundo término, los/as artistas se inspiran en los tocados africanos, pero incorporan elementos decorativos exclusivos de las sociedades capitalistas, e incluso algunos objetos –juguetes, rulos, herramientas, utensilios de cocina– son descontextualizados de su uso cotidiano, esta transferencia potencia aún más el tono burlesco.

Mediante esta conversión, la cabeza adquiere la fisonomía de un objeto pictórico o escultórico y proyecta su fuerza simbólica al resto de la sociedad. Cada rostro transformado se posiciona frente al de los otros/as y una acción que a simple vista pareciera ser lúdica y divertida se convierte en una decisión social y política en contra de las delimitaciones físicas y emocionales del individuo.

²⁹² Véase Capítulo 2: “Tribus urbanas e identidad corporal”

5 CUERPO NÓMADA

**VÍAS DE ESCAPE
EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO**

“Todo lo contrario, los avances en biotecnología, ingeniería genética, técnicas de transformación del cuerpo, hacen posible la creación / reconstrucción de ‘más cuerpo’: cuerpos soñados, fabulados, imaginados, prometidos. ‘Más bellos, más sanos, más felices’, en definitiva: más cuerpo”¹.

Ana Martínez-Collado / Ana Navarrete

5. CUERPO NÓMADA: VÍAS DE ESCAPE EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

5.1. El rediseño corporal como metáfora del cuerpo deseado

Como hemos podido observar en el desarrollo de esta tesis, “el cuerpo siempre es otro”, siempre está en constante definición, el relieve corporal es como un edificio en construcción. En diferentes sociedades, tanto occidentales como no occidentales, el cuerpo es manipulado y desviado intencionalmente de su “normal” recorrido².

El planteamiento de este capítulo se estructura en el concepto nómada propuesto por Gille Deleuze y Felix Guattari: “El nómada tiene un territorio sigue trayectos habituales, va de un punto a otro, no ignora los puntos (...) todo punto es una etapa y sólo existe como tal. Un trayecto siempre está entre dos puntos, pero el entre dos ha adquirido toda la consistencia, y goza tanto de una

¹ Martínez-Collado, Ana; Navarrete, Ana, “Cyberfeminismo: Dos escenarios” [en *Zona F, cicle: set propostes i un epíleg per al final del mil·le·en* (Un projecte d’ Helena Cabello i Ana Carceller), Espai d’Art Contemporani de Castelló, Castelló: Edit. Generalitat Valenciana, 2000, p.167]

² Véase Capítulo 2: “Rituales de modificación corporal en culturas no occidentales” y “Manipulaciones corporales en Occidente”

autonomía como de una dirección propias”³. Esta primera definición sirve a nuestros objetivos como metáfora del cuerpo nómada, como el ser nómada que se marca trayectos y recorridos.

Simultáneamente, en este capítulo también analizaremos el concepto de cuerpo nómada como aquel territorio donde pueden suceder todo tipo de metamorfosis; es decir, el cuerpo nómada como el que transita dentro de sí mismo y más allá de la propia corporalidad, aunque no nos estamos refiriendo al cuerpo pensado como *post human* sino que esa extensión corporal, ese nomadismo siempre se proyecta desde lo corpóreo.

Si consideramos al cuerpo como macrocosmos, con sus constelaciones y geografías invisibles, el cuerpo nómada se convierte en un espacio de tipo rizomático que modifica constantemente su fisonomía; de esta forma, en el cuerpo humano existen múltiples direcciones y, por lo tanto, en su definición pueden establecerse diversas lecturas. Según Gilles Deleuze y Félix Guattari, “El espacio nómada es liso, sólo está marcado por ‘trazos’ que se borran y se desplazan con el trayecto”⁴.

Los autores mencionados afirman que todo espacio rizomático genera sus propias líneas de fuga, de ruptura, las cuales se perciben simbólicamente en el cuerpo como vías de escape.

Entonces, el cuerpo nómada es aquél donde todo puede suceder, es decir, el cuerpo es fenómeno y acontecimiento; según José Jiménez, el cuerpo es la imagen misma de la metamorfosis. Este autor desarrolla el modo en que se vivencia el cambio en el mundo natural “De ahí brota la *metamorfosis más interior*: de la expresividad del cuerpo humano, del lenguaje corporal, de la mímica. Es ese impulso el que lleva a la mutilación ritual o a las diversas formas de *decoración del cuerpo*: pinturas, tatuajes, escarificación (...) Pero esa metamorfosis es ya, a la vez, *lenguaje, cultura*, y precisamente como corte de la cotidianeidad cultural, del tiempo meramente cuantitativo”⁵.

³Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, [fr.1980] (1988), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Ediciones Pre-textos, p.384

⁴ Ibídem, p. 385

⁵ Jiménez, José, (1993), *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*, Barcelona: Destino, p.301

En un cierto sentido, el cuerpo nómada es el cuerpo deseado, el cuerpo elegido, la vía de escape a la fisonomía biológica; de modo que, esta nueva imagen corporal proporciona otra identidad, que es construida a partir de ese proceso de cambio experimentado por cada persona a través de su propio cuerpo, como resultado de la decisión personal de modificar su estructura y apariencia física. En algunos casos, esta transformación refuerza y constituye la identidad del grupo.

El último estadio de esta metamorfosis propone un cuerpo que pierde en el transcurso gran parte de su humanidad, e incluso puede perder cualquier clase de referencia con el cuerpo humano.

A pesar de esta carrera hacia la manipulación corporal extrema – especialmente en las sociedades occidentales–, el cuerpo, en la persistente extensión de sí mismo detiene la mutación en el momento justo, en la imagen corporal deseada; sin sobrepasar los límites físicos y en un intento por no alterar el equilibrio entre el cuerpo humano y el artificial. De todos modos, estos cambios corporales –voluntarios e involuntarios– llevados a cabo por los individuos detendrán su ciclo metamórfico en el instante de la muerte, cuando ya no exista ninguna posibilidad de escape.

Este ansia de modificación corporal, que actualmente invade tanto la construcción física como psíquica del cuerpo en las sociedades occidentales, en el campo artístico ha generado un profundo interés; en consecuencia, todos los aspectos simbólicos que comporta este nuevo estatus corpóreo han sido expresados por diferentes artistas, quienes con sus propuestas cuestionan o proponen a debate los peligros que conlleva la búsqueda del cuerpo perfecto. En este sentido, en el espacio del arte contemporáneo occidental, el proceso de transculturación de las prácticas de manipulación corporal estudiadas se produce de diversas maneras. Como podremos observar en el análisis de las producciones artísticas que efectuaremos a continuación, los ritos en cuestión, cuyo fin es modificar los contornos corporales con fines estéticos o rituales; en las sociedades occidentales contemporáneas son producto de un ámbito social fusionado con el consumo y las nuevas tecnologías.

Estos dos últimos aspectos mencionados son relevantes a la hora de reflexionar sobre la transculturación simbólica producida por las sociedades occidentales durante la ejecución de algunos rituales de manipulación corporal indígena o aborígenes. Si bien las formas y técnicas empleadas en la transformación voluntaria del cuerpo son sustancialmente distintas, a través de estas transformaciones corporales cada sociedad manifiesta su propio ideal de belleza y sus exclusivos símbolos.

En definitiva, la redefinición física y cultural del cuerpo es innata al ser humano y, en algunas ocasiones, estas mutaciones funcionan como diferentes formas de protección o adaptación del individuo al medio⁶.

Por otra parte, según las categorías establecidas por el sociólogo Michael Atkinson con respecto al proyecto corporal impuesto en Occidente, estas nuevas formas de construcción de la identidad corporal podríamos incluirlas en la clasificación de “rediseño” del cuerpo⁷.

5.1.1. El rostro más allá de sus límites: la cirugía estética como recurso artístico

La práctica de la cirugía estética se ha convertido de forma habitual en un rito de manipulación corporal en las sociedades capitalistas, donde los individuos recrean su contextura física; en algunos casos, esta excesiva metamorfosis conduce al cuerpo más allá de sus límites.

De esta forma, el cuerpo se convierte en el ejemplo más fehaciente de la vulnerabilidad, al respecto la siguiente cita de Jean François Lyotard nos parece acertada: “Abra el presunto cuerpo y exponga todas sus superficies: la piel con cada uno de sus pliegues, arrugas, cicatrices, con sus grandes planos aterciopelados y, junto a ella, el cuero y su vellón de cabellos, el abrigo suave del pubis, los pezones, las uñas, los cascos transparentes del talón, la leve ropavejería poblada de pestañas de los párpados, pero no solamente eso: abra

⁶ Véase Capítulo 2: “Rituales de modificación corporal en culturas no occidentales” y “Manipulaciones corporales en Occidente”

y extienda (...) ponga en descubierto el presunto interior (...) provisto de bisturíes y de las pinzas más agudas, desmantele (...)”⁸.

Como comentábamos, estos hábitos de manipulación corporal reaparecen tanto en el campo social como en el contexto artístico; aunque su auge y moda pone en duda las críticas que las mismas sociedades occidentales contemporáneas efectúan asiduamente sobre la ejecución de este tipo de rituales por diversos grupos étnicos⁹, una actitud que enmascara una cierta hipocresía por parte de las sociedades industrializadas que no saben ver la violencia psíquica y física de sus propios ritos.

Llevar al cuerpo más allá de sus límites mediante los avances científicos trae al presente el mito de Frankenstein, según José Miguel Cortés “Frankenstein es el primer ser que se crea sin ningún tipo de relación sexual, hay una absoluta exclusión de la mujer, tanto en el proceso de creación como en su mismo desarrollo”¹⁰. Este nuevo ser se transforma en el prototipo que vence la muerte del cuerpo, como afirma nuevamente este autor: “Es quizás la relación con uno de los miedos más atávicos del ser humano (el miedo a la muerte), lo que ha hecho posible que Frankenstein se convirtiera en un mito moderno”¹¹.

Con respecto a la cirugía estética, además de vencer, transitoriamente, al tiempo biológico eliminando arrugas, excesos o pliegues de la piel; las operaciones quirúrgicas ofrecen la posibilidad de modificar aquello que rechazamos del propio cuerpo. Sin embargo, como afirma José Miguel Cortés: “La medicina hace de la muerte un hecho inaceptable que hay que combatir (...) la muerte no se ha evitado, tan sólo permanece en suspensión”¹².

Mediante este tipo de práctica quirúrgica, las marcas corporales son disimuladas o borradas y es justamente este deseo y necesidad de borramiento el que refuerza los paradigmas presentes en los rituales del cuerpo, los cuales

⁷ Véase Capítulo 1: “Percepciones de la piel, el cuerpo y sus orificios en las diferentes épocas” y Capítulo 4: “Proceso de transculturación: concepto y características simbólicas”

⁸ Lyotard, Jean Francois, (1990), *Economía Libidinal*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, p.11

⁹ Véase Capítulo 2: “Rituales de modificación corporal en culturas no occidentales”

¹⁰ Cortés, José Miguel G., (1996), *El cuerpo mutilado (la angustia de muerte en el arte)*, Valencia, España, Generalitat Valenciana, colección Arte, Estética y Pensamiento 2, p.47

¹¹ *Ibidem*, p.45

¹² *Ibidem*, p.51

servieron como estructura conceptual en esta tesis: la vida, la seducción, la diferenciación y la muerte. No obstante, estos rituales quirúrgicos de manipulación corporal occidental –producidos al igual que en otras culturas como acto de diferenciación–, no persiguen únicamente un cambio de apariencia, ya que al mismo tiempo enuncian un estatus económico y social, debido a que sólo puede transformar el cuerpo por estos medios médicos quien tiene los recursos económicos para hacerlo. Al respecto Estrella de Diego afirma: “Sólo los realmente poderosos consiguen sobrevivir a la muerte en una inmortalidad de ciencia ficción: congelados”¹³.

Las marcas del cuerpo que aparecen con el paso del tiempo biológico se convierten en estigma para el individuo occidental, contrariamente, en el pensamiento indígena o aborígen, la piel ajada por los años y cualquier otro tipo de marcas corporales producidas en el transcurso de la vida son signos de sabiduría y prestigio. Por consiguiente, para el mundo occidental parecería ser que la seducción y el prestigio social únicamente son posibles desde una eterna juventud. En la actualidad exclusivamente se aceptan, como señala Estrella de Diego: “Cuerpos sanos. Sólo cuerpos sanos que son sin embargo significantes de mucho más y mucho más perversos”¹⁴. Este grado de perversidad revela la segregación de un cuerpo diferente o enfermo.

En las sociedades occidentales contemporáneas existe un deseo de ocultamiento, e incluso de anulación del proceso quirúrgico, como si este engaño amortiguara simbólicamente la agresión y el dolor sufridos en el cuerpo. Este ardid, como es lógico, podemos percibirlo en el hecho de que cuando se exhiben imágenes de una persona que ha recurrido a la cirugía estética, solamente se publican las fotografías que retratan el cuerpo antes y después de la transformación. Esta estrategia fortalece el simulacro y el artificio proporcionando un mundo de ilusión donde “la cirugía jamás sucedió”, para ello, la publicidad vende la quimera de que el cuerpo ha sido siempre bello y joven.

¹³ Diego, Estrella de, (1992), op.cit., p.154

¹⁴ *Ibidem*, p.124

Consideramos que en cualquier clase de manipulación corporal, quirúrgica o no, el cuerpo es violentado físicamente y esta agresión –en mayor o menor medida– queda suspendida simbólicamente, como si circulara por los fluidos, específicamente en la sangre. Es decir, cualquier intervención que vulnere la carne modifica y mueve la energía interna del cuerpo. Los cortes producidos por los instrumentales quirúrgicos –tanto los empleados en la cirugía estética, el tatuaje o el *piercing*– permanecen impresos en algún lugar del inconsciente y siempre la herida o la mutilación proyecta al sujeto circularmente al momento del rito.

Un aspecto de esta apreciación es desarrollado por Merleau Ponty, quien se refiere a las partes mutiladas del cuerpo como miembros fantasmas: “El brazo fantasma es, pues, algo así como la experiencia reprimida de un antiguo presente que no se decide a convertirse en pasado”¹⁵, es decir, que cada vez que la persona se enfrenta a la mutilación, la visualización del fragmento corporal no aparece como un recuerdo sino como algo con gran presencia¹⁶.

En lo que respecta a la cirugía plástica, cuando el rostro se transforma de forma radical, éste se convierte simbólicamente en una parte mutilada del cuerpo originario. Ya hemos puntualizado que Gilles Deleuze y Felix Guattari afirman que la máscara se apropia del propio rostro, esta afirmación refuerza la unión indisoluble entre el objeto y el sujeto. Bajo esta visión, el rostro quirúrgico (cuerpo manipulado–máscara) actúa como un simulacro, que paradójicamente asume la identidad personal en las esferas sociales y políticas.

José Luis Brea en referencia al rostro efectúa la siguiente enunciación: “Allí Habita el sujeto. Ni antes ni después; ni precediendo ni sucediendo al rostro, sino producido en él, por él”¹⁷; esta producción provoca un efecto, que este autor ha denominado la rostrificación del cuerpo¹⁸. Este proceso de construcción corporal a partir del rostro que como bien comenta José Luis Brea

¹⁵ Merleau Ponty, Maurice, (1957), *Fenomenología de la percepción*, México: Fondo de Cultura Económica, p.93

¹⁶ *Ibidem*, p.93

¹⁷ Brea, José Luis, (1991), *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid: Ediciones Tecnos, p.107

¹⁸ *Ibidem*, p.107

conduce a la disolución metódica del cuerpo: “No ocurre así en ‘otras’ culturas: de alguna manera, el rostro es un invento –incluso *el invento* por excelencia– específico de la territorialización cristiana de los cuerpos de una colectividad. Santa Faz, el rostro surge en el de Cristo (...) Imitación de Cristo: en última instancia, cabría contemplar todo el cristianismo como un proceso antropológico de apropiación de rostro, de adquisición de *su* rostro. Para allí lograr, decididamente, no tanto un efecto de individuación, cuanto un proceso sistemático de agenciamiento y control en la producción social de las diferencias”¹⁹.

Esta asociación entre el proceso de construcción simbólica del rostro y el cristianismo también se puede apreciar en el análisis de Gilles Deleuze y Félix Guattari²⁰, estos autores afirman que los indígenas son los “cristianizados”, los “rostrificados”, debido a que el rostro del europeo está simbolizado en el rostro de Cristo; este proceso de identificación es puesto en marcha por un complejo mecanismo denominado por estos autores como “la máquina de rostridad”, encargada de producir el rostro social. Hemos comentado con anterioridad el proceso de desterritorialización –a partir del estudio de ambos filósofos– que experimenta el individuo en el sistema capitalista²¹, este dominio que ejerce el Poder se hace evidente en el rostro, en conclusión: “El rostro es una política”²².

Estos diferentes modos de producción del rostro están profundamente relacionados con determinadas intervenciones artísticas que utilizan la cirugía estética como construcción de una nueva identidad. De esta manera, el rostro quirúrgico se propone como discurso posible en el mundo del arte. A través de esta apropiación simbólica, el propio cuerpo se convierte en lugar experimental, en territorio nómada que busca incansablemente vías de escape ante lo inevitable: la muerte.

La artista francesa Orlan es quien manipula, por primera vez, el rostro mediante la cirugía estética con fines exclusivamente artísticos. Su obra en general y la inclusión de su producción como *post human* –del mismo modo

¹⁹ *Ibidem*, p.108

²⁰ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, [fr.1980] (1988), op. cit., pp. 185-186

²¹ Véase Capítulo 4: “El tatuaje en el arte como crítica al Sistema Capitalista”

que los trabajos de otros/as artistas analizados en este capítulo– ha sido profusamente analizada por diversos investigadores/as, historiadores/as y críticos/as del arte y excede nuestro planteamiento; por consiguiente, en este punto reflexionaremos sobre determinados aspectos de su producción directamente asociados a los intereses específicos de esta investigación. En concreto, el análisis del trabajo corporal –carnal– de Orlan que seguidamente plantearemos se centra en el concepto del rostro social y político que hemos desarrollado en este mismo apartado; es decir, en qué medida la piel que recubre y otorga consistencia física a la identidad del rostro muta en superficie alegórica. Este enfoque tiene la primordial finalidad de revelar aquellos rostros –máscaras– que surgen a partir de una serie de rituales ejecutados por la artista, en los cuales ella misma es chamán y, al mismo tiempo, quien recibe la iniciación. Según las fases simbólicas que estructuran los rituales de paso, podemos afirmar que en el transcurso de las intervenciones quirúrgicas Orlan se sitúa en la etapa liminal, en un momento de indeterminación e inestabilidad. De este modo, mientras se produce el tránsito simbólico, tanto el cuerpo y el rostro así como también la identidad social se hallan en plena reconstrucción.

El concepto de identidad fluida en este tipo de *performance* de esta artista es señalada por Philip Auslander en los siguientes términos: “Rather than being the means by which an integral inner identity achieves its appropriate physical representation, plastic surgery, as used both of these artists (*Orlan and Kate Borstein*) contributes to the definition of a posthumanist self, a self for which identity is mutable, suspended, forever in process”²³.

Orlan se sometió a varias operaciones, la séptima de estas *performances* quirúrgicas se tituló *Omnipresence* (New York, 1993); dicha intervención se presentó como un *showbusiness*, durante su ejecución, todo el personal médico que intervino y la propia artista se vistieron con batas

²² Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, [fr.1980] (1988), op. cit., p.186

²³ “Bastante más que ser los medios por los cuales una identidad integral interior logra su representación física apropiada, la cirugía plástica, como es usada por ambas artistas (*Orlan y Kate Bornstein*) contribuye a la definición de un yo posthumanista, un yo cuya identidad es mudable, suspendida, para siempre en proceso”, Auslander, Philip, (1997), *From Acting to Performance. Essays in Modernism and postmodernism*, London and New York: Routledge, p.128

confeccionadas por modistos de renombre internacional (por ejemplo, en 1990, con motivo de la primera operación, el vestuario fue diseñado por Paco Rabanne). La teatralidad exhibida en el quirófano (decorados, carteles, frutas, bailarines, etc.) le proporcionaba a la escena una dramatización barroca y hasta excesivamente *kitsch*, que mitigaba metafóricamente el dolor; en este escenario Orlan describía conscientemente los pasos quirúrgicos que estaba vivenciando in situ.

En estas operaciones, por un lado, la artista manifestaba potencialmente la existencia de un cuerpo más allá de su naturaleza orgánica, un cuerpo *posthuman*; por otro lado, a través de esta acción artística Orlan descubría levantando la piel del rostro, la otra cara que habita en el interior de cada uno/a y, en aquella oportunidad, la zona facial aparecía ante la mirada de cada observador/a como una región amorfa que producía –y aún produce–, por su deformidad, un gran rechazo.



Orlan
(Omnipresente, 1993)

Fuente: Warr Tracey (ed.); Jones Amelia (rev.), (2000), *The artist's body*

Esta artista se construye quirúrgicamente como una obra conformada por las partes del cuerpo de las mujeres más paradigmáticas y bellas de la Historia del Arte [la nariz de Diana (Escuela de Fontainebleau); la boca de Europa (Boucher) la frente de la Mona Lisa (Leonardo Da Vinci); el mentón de Venus (Botticelli) y los ojos de Psyche (Gérôme)]. Con estos parámetros de belleza que, de algún modo, aún continúan rigiendo en las sociedades

occidentales contemporáneas, Orlan intenta demostrar que el conjunto de dichos modelos estéticos no se ajusta a los cánones de una belleza perfecta. La finalidad discursiva de los planteamientos de esta artista, según sus afirmaciones tienen el propósito de denunciar que el canon culturalmente establecido encubre una forma más de dominación androcéntrica. Acerca de esta conceptualización en la obra de esta artista, Philip Auslander realiza la siguiente afirmación: “Orlan is becoming a sort of living palimpsest demonstrating the complicity of aesthetics, fashion, and patriarchy with the representational practices that define and enforce cultural standards of female beauty (e.g., painting, sculpture, surgery)”²⁴.

En diversas oportunidades Orlan ha explicado que no es contraria al recurso de la cirugía con fines estéticos, pero considera que es preocupante la manipulación ideológica que mediante este tipo de intervenciones se pretende imponer en relación al cuerpo. Por otra parte, en una entrevista publicada en el periódico *Washington Post* en el año 1993, Orlan afirmó que su proyecto es una “operación transexual de mujer a mujer”²⁵; según sus afirmaciones, ante la sociedad se adquiere una apariencia masculina, que actúa como una máscara social y denota un poder netamente masculino.

A partir de la cirugía Orlan pretendería aflorar aspectos socialmente establecidos como femeninos –simbolizados en la imagen de la fragilidad y la timidez–, sin embargo, esta finalidad que ella argumenta acerca de sus intervenciones se contrapone con la base conceptual que estructura el porqué de la elección de cada fragmento facial recreado en su rostro. Como comenta Bárbara Rose: “Orlan’s female prototypes are also selected for reasons that go beyond the appearance of their ‘ideal’ features –reasons involving history and mythology: she chose Diana because the goddess was an aggressive adventuress and did not submit to men; Psyche because of her need for love and spiritual beauty; Europa because she looked to another continent, permitting

²⁴“Orlan se está convirtiendo en una especie de palimpsesto viviente demostrando la complicidad de la estética, la moda, y el patriarcado con las prácticas representativas que definen y refuerzan los estándares culturales de la belleza femenina (ej., pintura, escultura, cirugía)”, *Ibidem*, p. 131

herself to be carried away into an unknow future. Venus is part of the Orlan myth because of her connection to fertility and creativity, and the Mona Lisa because of her androgyny –the legend being that the painting actually represents a man, perhaps Leonardo himself”²⁶. Por consiguiente, con estas



Orlan
(Omnipresente, 1993-94)

Fuente: [s.l.]

referencias Orlan en realidad pone de manifiesto las contradicciones ocultas en dichos cánones corporales determinados durante siglos.

Si bien no se produce un cambio de sexo biológico, el uso del término “transexualidad” propuesto expresa el deseo de Orlan de cambiar su nombre y solicitar al sistema legal francés que reconozca su nueva identidad de género una vez finalizado el proceso²⁷. Por otra parte, como comenta Esther Moreno López, “El transexualismo de –mujer-a-mujer– de Orlan puede interpretarse como una alusión a ese problema implícito en el intento de definir qué es ser mujer”²⁸, en clara alusión a las afirmaciones de Judith

Butler sobre el término mujer y sus múltiples significados.

A nuestros intereses es importante destacar que luego de concluida las diferentes transformaciones quirúrgicas, los restos de piel o grasa fueron

²⁵ Orlan, “Quoted in Waxman”, *Washington Post*, 1993 (citado por Auslander, Philip, (1997), *Ibidem.*, p.134)

²⁶ “Los prototipos femeninos de Orlan son también seleccionados por razones que van más allá de la apariencia de sus formas ideales – razones implicadas en la historia y la mitología: ella elige a Diana porque la diosa era una agresiva aventurera y no se subordinaba a los hombres; Psyche por su necesidad de amor y belleza espiritual; Europa porque ella mira hacia otro continente, permitiéndole a ella misma ser transportada hacia un futuro desconocido. Venus es parte de los mitos de Orlan por su conexión con la fertilidad y la creatividad, y la Mona Lisa por su androginia –la existencia de la leyenda de que la pintura en realidad representa un hombre, quizás el mismo Leonardo”, Rose, Bárbara, “Is it art? Orlan and the transgressive act”, *Art in America*, N° 2, Vol. 81, Febrero 1993, p.85

²⁷ Auslander, Philip, (1997), op. cit., p.136

cuidadosamente guardados –del mismo modo que los fetiches corporales son conservados por los familiares después de los ritos funerarios en diferentes etnias²⁹, aunque en este caso fueron convertidos en pequeñas “obras de arte carnal”, una denominación empleada por la artista para referirse a sus producciones.

Además, a diferencia de la mayoría de las personas que recurren a la cirugía estética, quienes no enseñan el proceso postoperatorio, Orlan expone una serie de fotografías (Centre Georges Pompidou, 1994) posteriores a la operación, que van enseñando paso a paso cómo surgen los hematomas y cómo el rostro exhibe paulatinamente su nueva imagen. Esta serie de autorretratos, que emergen de la manipulación de los rasgos faciales, son retratos carnales que ponen en marcha su exclusiva máquina de rostridad, donde el Poder es ejercido por la propia artista, quien es la única persona capaz de ejecutar el control y la producción social de su rostro. Las fotografías a modo de “*performance* congelado” responden, en algunos casos, a una intencionada composición.

Orlan imprime la firma en su propio cuerpo, ella misma es la obra y al igual que el artista Alfredo Portillos³⁰, su proyecto puede quedar inconcluso.

Pero ante la pregunta: ¿Qué ocurrirá con la muerte?, ella ha manifestado en innumerables ocasiones su deseo de ser embalsamada. En el caso puntual de Orlan, su cuerpo embalsamado –como ha sucedido con el cuerpo conservado de ídolos políticos como Lenin o Eva Perón– extiende su poder simbólico más allá de la propia muerte. Al igual que las personas mencionadas, quizás Orlan se transforme en objeto de culto y se convierta definitivamente en “Santa Orlan”, como ella misma se ha proclamado en una *performance* de 1983 (aunque esta auto–beatificación fue efectuada en 1971).

²⁸ Moreno López, Esther, “Orlan: la carne hecha verbo”, en Azpeitia, M.; Barral, M. J.; Díaz, L. E.; González Cortés T.; Moreno, E.; Yago T. (eds.), (2001), *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*, Barcelona: Icaria Editorial, p.210

²⁹ Véase Capítulo 2: “LA MUERTE: ceremonias y rituales funerarios”

³⁰ Véase Capítulo 4: “La piel tatuada como seguro de trascendencia”

Finalmente el arte carnal de Orlan nos sitúa, como comenta Bárbara Rose³¹, ante la siguiente pregunta: ¿Puede el masoquismo ser un componente legítimo de un discurso estético?, ¿Es arte o psicopatología ilustrada?

Tanto si estamos de acuerdo con una apreciación como con la otra, esta manipulación extrema del cuerpo bajo la perspectiva artística expresa, por un lado, las perversiones insertas en el seno de las sociedades occidentales actuales y, por otro lado, la necesidad de trascendencia que atraviesa existencialmente al ser humano, surgida en gran parte por el miedo a la vejez y la muerte. La radicalidad de este tipo de rituales carnales experimentados por Orlan refleja diversas cuestiones, en primer lugar, las operaciones llevadas a cabo bajo la atenta mirada del arte transcriben en la piel las diferentes prácticas de cirugía estética efectuadas en el ámbito social; en segundo lugar, estas intervenciones expresan nuestros propios ritos de transformación corporal; por último, con estas acciones se demuestra que el dolor es una parte integrante y fundamental de este proceso ritual.

En relación a la obra de Orlan queremos subrayar el análisis de Esther Moreno López, relatado de la siguiente manera: “Leyendo la propuesta de Orlan desde los presupuestos deconstructivo de Derridá, es interesante la relación que su trabajo guarda con la cancelación de la idea de origen. Como el lenguaje, el cuerpo –que también nos constituye– sería un permanente desplazamiento de significantes. El texto–cuerpo de Orlan no sería transparente, no transmitiría un significado sino un sistema de relaciones basado en las diferencias y las ausencias. Se rompería así una noción esencialista del cuerpo como unívoco, como territorio seguro”³².

Si bien en cuanto a la técnica (cirugía estética) y a los recursos empleados (instrumental quirúrgico), estas acciones médicas distan completamente de las manipulaciones corporales perpetradas por grupos indígenas o aborígenes, sí podemos apreciar una cierta transculturación. Este proceso se produce bajo la estructura simbólica de la iniciación, es decir, el

³¹ Rose, Bárbara, “Is it art? Orlan and the transgressive act”, op. cit. , p.125

³² Moreno López, Esther, “Orlan: la carne hecha verbo”, en Azpeitia, M.; Barral, M. J.; Díaz, L. E.; González Cortés T.; Moreno, E.; Yago T. (eds.), (2001), op. cit., pp.208-209

ritual de transformación quirúrgica obtiene una importante connotación de diferenciación; ya que cualquier persona –aunque en este caso nos estamos refiriendo específicamente a Orlan– se dispone de cara a la sociedad con una imagen diferente de sí misma.

A pesar de esta semejanza simbólica en el proceso de iniciación presente en gran parte de los rituales enmarcados en el ámbito occidental contemporáneo tanto si nos referimos a actos culturales y sociales –tatuajes, *piercing*, manipulaciones corporales– como a acciones artísticas (no obstante, cabe la salvedad de que los primeros también pueden ser percibidos como productos artísticos); estos acontecimientos que sin lugar a dudas exhiben un alto grado de ritualidad revelan una diferencia radical con prácticas similares procedentes de otras culturas. Esta discrepancia reside en el hecho fundamental de que en Occidente son los/as mismos/as iniciados/as quienes deciden qué tipo práctica, cómo, dónde y cuándo realizarla; claramente, estas decisiones personales aducen que los rituales de mutación corporal en el ámbito occidental actual simbolizan cuestiones más individuales que colectivas. Esta individualidad en cuanto al tatuaje o la perforación no ocurre en los diferentes grupos indígenas o aborígenes, donde la iniciación está determinada por la tradición y el/la futuro/a iniciado/a no puede invertir el curso de la misma.

Por otra parte, en las sociedades industrializadas cualquier tipo de práctica de modificación corporal se erige como discurso social y/o político precisamente opuesto a los discursos tradicionales. En cierto modo, las prácticas rituales de otras culturas irrumpen, a partir del proceso de transculturación, como revelación de que la piel y las formas corporales se activan como superficies simbólicas en cualquier tipo de sociedad; pues la necesidad de reafirmar los símbolos tradicionales o el deseo de transformar dichos símbolos se efectúa generalmente desde el cuerpo.

5.1.2. Productos de cosmética y belleza: objetos de arte

En este apartado analizaremos la obra de algunos/as artistas que realizan sus creaciones a partir del propio cuerpo o de objetos artificiales, un

mundo quimérico donde la belleza y la juventud son ofrecidas por catálogo, o los elementos de cosmética e higiene personal encubren una serie de perversiones.

La artista argentina Nicola Costantino, en enero de 2003 utilizó para la ejecución de una obra la grasa extraída de su cuerpo por liposucción y, a diferencia de Orlan quien las envasaba y vendía como reliquias, ella fabricó 100 jabones con forma de torso y de dulce fragancia (*Savon de corps*, 2004) utilizando el 3% de su grasa corporal en la elaboración de cada uno. La creadora en cuestión se refiere a estos objetos como “cosméticos de lujo”, productos que obviamente poseen un fuerte carácter fetichista y encierran una gran perversidad en su materialización, así como en su finalidad. En la citada exposición, estos jabones –dispuestos en exhibidores con jabonera incluida– se acompañaban de una fotografía de la artista invitando a los/as



Nicola Costantino
(*Savon de corps*, 2004)

Fuente: <http://www.nicolacostantino.com.ar>

espectadores/as (consumidores/as) a bañarse con ella, un baño que desde el erotismo se proponía como un verdadero “acto de consumo”. Si bien la artista planteó esta *performance* íntima como una acción de contacto erótico entre dos cuerpos, en realidad, la higiene corporal se llevaría a cabo con los desechos

corporales de la propia artista, un intercambio que refuerza aún más las críticas que esta obra puede implicar.

Una de las intenciones de Nicola Costantino es denunciar, en cierto modo, primero, la perversión encubierta en la fabricación de determinados productos de belleza; segundo, el desconocimiento por parte de los/as consumidores/as en cuanto a la procedencia de los materiales empleados en la elaboración de dichos productos y tercero, los discursos velados en la publicidad. La artista presentó la obra mencionada como un producto comercial, publicitando los jabones con la siguiente frase (originalmente en francés, el idioma del *glamour*³³, *Prends ton bain avec moi*):

“Toma tu baño conmigo”

Toma mi jabón, completamente desnudo,
para volver tu agua afectuosa, amable;
no será fácil sostenerlo, retenerlo,
circulará, te cubrirá de velos y huirá,
en una especie de agitación púdica.
Escapará por las aguas y quizás prefiera entregar
alma y cuerpo antes de dejarse atrapar;
las aguas quedarán muy impresionadas, turbadas.
Lo buscarás a tientas, lo encontrarás muy disminuido,
adelgazado, extenuado...
pero sin haber perdido esa presencia,
ese tres por ciento: la esencia de Nicola,
existencia indisoluta”³⁴.

(Inspirado en: *Le savon*, de Francis Ponge)

Como hemos analizado en el capítulo anterior, en el discurso publicitario se suele hacer hincapié en el/la modelo o actor/actriz, en lugar de centrarse en el producto comercial que él o ella están ofreciendo³⁵, según Nicola Costantino,

³³ citado en Costantino, Nicola, [en línea], [ref. noviembre 2005], disponible en web: <<http://www.nicolacostantino.com.ar>>

³⁴ *Ibidem*

³⁵ Véase capítulo 4: “Modelos artísticos – Modelos publicitarios”

con su jabón promueve su propia presencia física al fusionar el objeto con la esencia de su cuerpo.

Es importante recordar que esta perversión de usar algunas partes del cuerpo –piel, grasa– para la fabricación de elementos de higiene –jabones– o fetiches de uso personal –billeteras, cubiertas de libros, etc.– estuvo a la orden del día en determinados períodos históricos como la Segunda Guerra Mundial, cuando los restos corporales de personas judías muertas durante el Holocausto fueron utilizados para dichos fines. A pesar de las posibles asociaciones con aquellos sucesos que concretamente esta obra de Nicola Costantino pueda tener, la artista se defiende de la siguiente manera: “Mi obra no es una reflexión sobre el Holocausto ni se nutre de él. A la hora de establecer una referencia directa de la utilización de grasa lipoaspirada en jabones, ésta le correspondería a la película estadounidense *El club de la pelea* (1999), donde, en una crítica ácida a la sociedad de consumo, los protagonistas roban grasa de una clínica de cirugía estética con el fin de hacer jabones y vendérselos a los ricos para que se laven la cara con su propio culo”³⁶. Además, Nicola Costantino³⁷ sabiendo las posibles críticas que su propuesta podría suscitar solicitó la opinión de un rabino, un profesor de historia de la *Shoa*, de la fundación Memoria del Holocausto y a directores del museo sobre el Holocausto.

Más allá de las explicaciones conceptuales y apoyos institucionales la obra se sitúa en un límite muy difuso, donde el placer y el dolor se unen en el mismo cuerpo –el de la artista– quien luego de someterse al ritual quirúrgico de su propia manipulación corporal se sumerge en el placer simbólico del erotismo y la sexualidad. En cierta medida, podría decirse que esta *performance* está concebida como un tránsito desde un cuerpo hacia otros cuerpos; una traslación física y psíquica que no puede escapar a connotaciones sociales y políticas, precisamente porque cuando un/a artista contemporáneo/a utiliza el propio cuerpo, no suele situarse al margen de la trama social. En esta obra en

³⁶Costantino, Nicola, "No es sobre el Holocausto" [en línea], [ref. diciembre de 2005], disponible en web: <www.fundacionstart.org/home/anunciantes/interferencia/costantino>

³⁷ Ibídem

particular, si bien el cuerpo de Nicola Costantino no exhibió ninguna herida real, sí apreciamos (aplicando el concepto enunciado por Gina Pane³⁸) la coexistencia de un cuerpo transindividual, de un nexo de comunicación corpórea, aunque fiel a las sociedades capitalistas actuales el objeto-cuerpo jabonoso como símbolo del consumo se desvanezca en su exclusiva condición efímera.

A simple vista lo que parece un jabón inofensivo a raíz de la metamorfosis se transforma en metáfora carnal de la violencia. En realidad, esta doble máscara, es el reverso del mismo rostro, del propio cuerpo de la artista: “Yo soy la víctima y yo soy el victimario. Yo me fui de la sala de

operaciones con mi grasa en un tarrito y después hice los jabones”³⁹.

En la obra de Nicola Costantino se unen dos discursos: el artístico y el político, los cuales generan un pormenorizado debate acerca de si la estética y la ética deben o no entrecruzarse, si las acciones artísticas deben respetar cuestiones religiosas, sociales o políticas y, porqué no, si el arte debe mantener en secreto sus propias recetas. Los fluidos y desechos



Nicola Costantino
(Savon de corps, 2004)

Fuente: <http://www.nicolacostantino.com.ar>

corporales alcanzan potencialmente una gran fuerza contestataria cuando dejan el anonimato de la “cocina artística” de su creador/a, tal es el caso de la fotografía de Andrés Serrano (Christ Piss), que fue censurada al confirmarse que el Crucifijo estaba sumergido en pis. En este mismo sentido, los jabones presentados por Nicola Costantino dejan de ser únicamente excéntricos y narcisistas cuando suponemos que fueron confeccionados con grasa humana,

³⁸ Véase Capítulo 4: “Acciones artísticas de carácter ritual”

convirtiéndose en signos y memoria del dolor. Es innegable que los elementos abyectos de la corporalidad poseen una gran carga simbólica que traspasa todos los campos e impone una interpretación por encima de cualquier otra que pueda tener la obra.

Otro planteo diferente es el propuesto por la artista Paloma Navares, según Bárbara Wally “En la obra de Paloma Navares se manifiesta la fisura entre el cuerpo y el alma en la elección de los medios y de las formas de expresión. Mientras que los ámbitos correspondientes al alma se traducen en lenguaje artístico, preferentemente en vídeo o en proyecciones de imágenes, en movimiento, baile, música, una luz cálida, trémula, un lenguaje místico e imágenes de procesos en el interior del cuerpo, el ámbito corporal se manifiesta en un mundo de objetos frío y artificialmente rígido. El cuerpo (femenino) está sometido a medidas disciplinarias extremas a través de los ideales de belleza, se lo corrige, sufre operaciones y procesos que sirven para mejorar o al menos conservar el *status quo*”⁴⁰.

Esta polarización aparece en su producción artística a partir de la enfermedad en la vista padecida por la artista⁴¹ y que modificó su manera de percibir el mundo y, en consecuencia, su propia vida. Debido a esta nueva percepción, ella define sus obras como un “Tránsito de la vida a la muerte”⁴².

Las obras que comentaremos son planteadas como crítica a la manipulación corporal, a la producción del cuerpo, ya sea a través del uso excesivo de los cosméticos o de la cirugía estética. La artista propone una marca de productos de cosmética y belleza, que ella promociona como “Productos Navares”. El consumo de estos elementos ofrece la oportunidad de poder elegir la nariz, los ojos o la boca que desearíamos tener y como tantos

³⁹ Costantino, Nicola, en Vallina, Cecilia, “Soy la víctima y el victimario” [en línea], Rosario, 4 de setiembre de 2004, [ref. diciembre 2005], Disponible en web: <<http://www.archivo-elciudadano.com.ar/04-09-2004/espectaculos/victima.php>

⁴⁰ Wally, Bárbara, “La ventana hacia el alma. Sobre los nuevos trabajos de Paloma Navares”, en *Paloma Navares. Al filo*, Madrid: Fundación telefónica, del 15 de enero al 16 de marzo de 2003, p. 31

⁴¹ Véase Capítulo 4: “Los orificios corporales como espacio simbólico”

⁴² Wally, Bárbara, “La ventana hacia el alma. Sobre los nuevos trabajos de Paloma Navares”, op. cit., p. 32

otros sueños vendidos en los medios publicitarios, estas “piezas intercambiables” están listas para usar.

La disposición de los objetos en vitrinas produce la inevitable asociación con aquellos armarios utilizados para guardar instrumentos quirúrgicos o medicinales. Juan Antonio Ramírez aporta el siguiente comentario: “El cuerpo del maquillaje es un cuerpo parcelado, como el de las intervenciones quirúrgicas y como el de las presentaciones sistemáticas de los gabinetes de anatomía”⁴³.



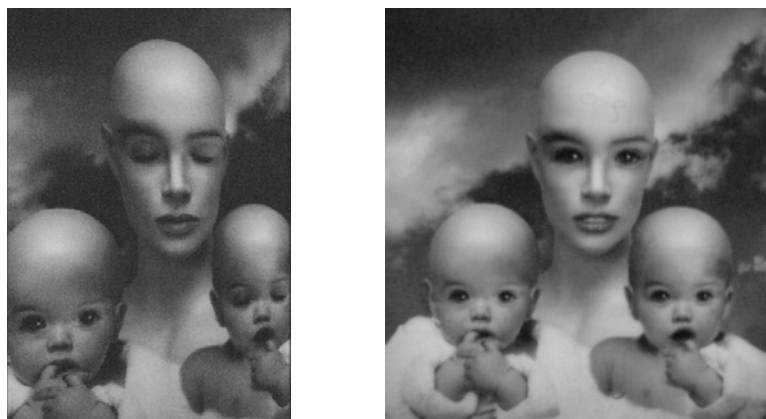
Paloma Navares
(Productos Navares, 1999)

Fuente: ARCO 2001 /

Estos objetos ofrecen la posibilidad de reconstruir el cuerpo por catálogo, de algún modo, Paloma Navares provee los elementos necesarios para hacer realidad un sueño, aunque conscientemente sepamos que éste ofrecimiento es una quimera y bordea los límites de lo siniestro; según Menene Gras Balaguer, “Paloma Navares nos ofrece algo así como este ‘manjar’ (e/ ojo), en el límite de otro horror que se confunde con el umbral de una belleza imposible de concebir, y que acompaña de otros ingredientes, manos, pies, ombligos, orejas, narices, sin nombre ni dueño, para un coleccionista perverso”⁴⁴.

⁴³ Ramírez, Juan Antonio, (2003), *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid: Ediciones Siruela, p.230

⁴⁴ Gras Balaguer, Menene, “En el abismo interior. Para Paloma Navares”, en *Paloma Navares. Luces de Hibernación* [exposición itinerante] [Museo municipal (Burgos), Centro de Cultura



Paloma Navares
(Sueños de realidad, 2001)

Fuente: ARCO 2001

Otra obra que nos interesa enumerar es “Sueños de realidad” (2001), en esta propuesta el cuerpo se representa como una holografía, como un objeto virtual e irreal y, según donde nos situemos, la imagen corporal desaparece, o contrariamente, el cuerpo adquiere vida. En la medida que nuestra mirada se desplaza, los ojos de él/ella (ya que el personaje posee ciertas características andróginas) se abren o cierran; en un punto, las miradas –personaje y espectador/a– en el transcurso del desplazamiento se cruzan produciéndose una anamorfosis de la realidad.

En este trabajo de Paloma Navares podemos apreciar algunos aspectos binarios: realidad–ilusión, artificial–humano; no obstante, estos conceptos sustancialmente opuestos activados por el movimiento y el desplazamiento se fusionan en una interminable sucesión de diferencias. La artista parecería insinuarnos que el límite entre el sueño y la realidad es difuso y socialmente manipulado.

5.1.3. La perforación de la piel como un territorio apropiado por el arte

La técnica de perforación corporal es un tipo de práctica empleada por algunos/as artistas en el ámbito del arte contemporáneo, aunque cabe recordar que inicialmente, como en la mayoría de las intervenciones artísticas que utilizan el cuerpo como material, su uso en el ámbito del arte debemos situarlo aproximadamente en los años 70. Nuevamente, en este tipo de recursos, donde el dolor corporal es trascendental en el planteamiento de cada artista, la piel es el instrumento desde el cual se accionan las poéticas contra la opresión y la desigualdad.

Un artista muy comprometido con estos métodos rituales de perforación es Stelarc, quien ha realizado desde los años 70, una serie de suspensiones corporales; desde 1971 a 1975 utilizó cuerdas y arneses, luego de 1976 a 1989 Stelarc ejecutó las acciones perforándose la piel (*City suspensión*, 1976–1985). Para la concreción de dichas suspensiones el artista perforaba su piel con ganchos insertados en zonas estratégicas del cuerpo, con la finalidad de que dichas sujeciones soporten el peso corporal. Además, Stelarc tenía en cuenta los diferentes puntos energéticos del cuerpo –los mismos que son utilizados en la acupuntura– a efectos de atenuar la sensación de dolor, para ello, la perforación debía efectuarse con una gran precisión para que la suspensión se llevara a cabo con éxito. Para el artista eran una especie de exploración de los límites físicos y psicológicos para incrementar las estrategias en extender las capacidades del cuerpo, aunque deja claro que no eran *performances* ni manifestaciones de chamanismo, yoga ni búsqueda de trascendencia y espiritualidad; simplemente acciones artísticas⁴⁵.

De esta manera, el cuerpo del artista se exhibía como si estuviera “flotando”, literalmente “enganchado” de la corporalidad. En estas acciones, el cuerpo se recortaba físicamente en el aire o se separaba simbólicamente de la arquitectura. A partir de este tipo de aislamiento, el cuerpo no habita el espacio,

⁴⁵ Stelarc, Entrevista con Jacques Donguy (San Pablo, Brasil, 30 noviembre de 1995) [en VV.AA., (1996), *L'art au corps* (Mac), p.215]

pues se encuentra en un sitio intermedio, ni privado ni público. El cuerpo se presenta como extremadamente desnudo y bellamente vulnerable. Como el mismo Stelarc afirma, la piel deviene estructura que soporta todo el peso del cuerpo, la piel estirada deviene una especie de paisaje gravitacional⁴⁶.



Stelarc
(Tokiwa Gallery, 1980 / City Suspension, 1985 / The last Suspension, 1988)

Fuente: www.stelarc.va.com.au

Nuestro análisis se detiene en estas obras, no en aquellas posteriores cuando el artista comienza a utilizar prótesis mecánicas (presentes en una de las últimas suspensiones en 1988), cuando él mismo afirma que “el cuerpo esta obsoleto”, es decir, no comentaremos los trabajos que proponen un cuerpo poshumano, sino precisamente queremos destacar el momento primigenio cuando el ser humano aún ejercía el poder sobre su propio cuerpo. En la ejecución de las suspensiones, Stelarc necesitaba la ayuda de por lo menos dos personas, sobretodo para la inserción de las agujas en zonas inferiores o posteriores del cuerpo; un ayudante para pinzar la piel y levantarla y otra persona para colocar la aguja en el punto exacto de inserción. Generalmente, para repartir equitativamente el peso corporal se realizaban 18 puntos de perforación, aunque para algunas suspensiones verticales se necesitaban 14 perforaciones, en lugares seguros y sólidos, lejos de venas y arterias⁴⁷.

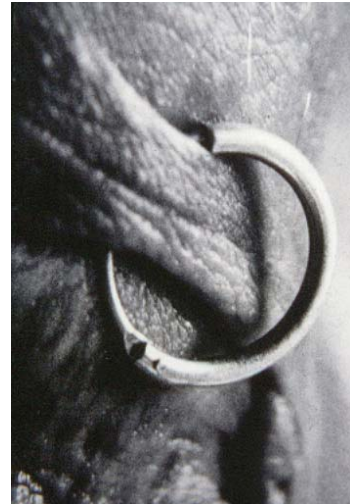
Definitivamente, en esta clase de arte corporal, a diferencia de otros artistas que han trabajado una simbología más ritual o se han interesado por una exploración psicológica y social, Stelarc propone, según sus palabras, el

⁴⁶ *Ibidem*, p.216

⁴⁷ *Ibidem*, p.215

cuerpo como una suerte de objeto en evolución, como una estructura y no como un psiquismo, no como un objeto de deseo sino como un objeto a reconfigurar⁴⁸. Extensamente conocida es su posición actual en relación al cuerpo en un mundo donde la tecnología marca el fin de la evolución darwiniana y el comienzo de una hibridación entre lo biológico y lo artificial, un cuerpo que ya es reescrito como un circuito electrónico⁴⁹

Una imagen muy diferente y sugerente es la que ofrece la artista española Mireia Sentís en su serie “Joyas” (1985), donde la fotografía devuelve la mirada hacia la corporalidad, hacia la textura de la piel; donde el *piercing* simbolizando una joya, un amuleto, un elemento extraño y, porqué no, exótico, penetra y conquista a través de dicha perforación algún punto de la geografía corporal.



Mireia Sentís
(Joyas, 1985)

Fuente: VV.AA., (1997), *El Paseante, el cuerpo y la fotografía*

5.1.4. David Nebreda: el cuerpo del dolor

Uno de los artistas contemporáneos que lleva su cuerpo al límite de la vulnerabilidad es David Nebreda, por diversos críticos es llamado “el Artaud de la fotografía”, seguramente porque mediante las imágenes representa su propio teatro de la crueldad; una escenificación corporal que, según Francisco Carpio, exhibe una verdad (in)soportable⁵⁰.

Cuando el artista tenía 17 años le diagnosticaron esquizofrenia paranoide, una enfermedad psíquica que, en cierto modo lo llevaría a la creación de otro yo. Como comenta el autor antes citado: “La creación de este

⁴⁸ *Ibidem*, p.216

⁴⁹ *Ibidem*, pp.219-220

doble –un doble fotográfico– tiene como fin la necesidad de abandonar un ‘cuerpo–prisión’, que actúa como territorio para el dolor, la enfermedad y el extrañamiento. Un cuerpo que se desconoce porque no se sabe propio, porque no se reconoce”⁵¹.

David Nebreda escribe en una de sus obras “el que nace con señales de sangre y fuego” (Autorretrato, 1989); su marca de nacimiento, su estigma es la enfermedad, una dolencia psíquica que es manifestada por el artista en la superficie del cuerpo, ya que se autorretrata incansablemente y solitariamente, donde la mirada duele más que nunca. Él se mira en el espejo, a partir de sus autorretratos se busca e intenta encontrarse en algún punto del propio reflejo; para el artista el cuerpo se convierte en fetiche estableciendo un juego narcisista con su imagen, sus excrementos, su orina y su sangre.

En relación a los espejos quisiéramos agregar las diferentes simbologías propuestas por Juan Antonio Ramírez: “Hay que explicar entonces porqué



David Nebreda
(Autorretrato 1989-90, Sin Título)

Fuente: *David Nebreda. Autoportraits*, (2000)

vemos tantos espejos en los trabajos de Nebreda: en algunos casos se sirve de ellos para exhibir su propia imagen reflejada (es decir, duplicada) ante el registro de la cámara; en otros el autorretrato aparece allí sólo como ‘reflejo’ de algo que no está dentro del encuadre; los espejos, finalmente, existe pero no hay nada en ellos que la cámara pueda ver”⁵². Una gran mayoría de las imágenes que aparecen en los espejos son realizadas a partir de varias exposiciones sobre el mismo negativo, es decir, como comenta el autor referido, “El espejo es ficticio y funciona como un ‘cuadro dentro del cuadro’”⁵³.

⁵⁰ Carpio, Francisco, “verdades (in)soportables”, *Lápiz*, Madrid: Publicaciones de Estética y Pensamiento, Nº 168, diciembre de 2000

⁵¹ *Ibíd*em, p. 42

⁵² Ramírez, Juan Antonio, (2003), *op. cit.*, p.83

⁵³ *Ibíd*em, p. 85

Otro aspecto importante en la obra de David Nebreda es el uso que el artista hace de la luz proporcionada por las velas, otorgándole a las fotografías un carácter sagrado⁵⁴, las imágenes obtienen la apariencia de relicario donde el cuerpo es el ex-voto ritual. También, la iluminación le otorga a las imágenes una característica barroca ineludible.

Su piel es la superficie simbólica, el cuerpo es un territorio de experimentación del dolor y la manipulación, un serie de acciones corporales que Juan Antonio Ramírez describe de la siguiente manera: “Se atiene a la más estricta abstinencia sexual (carece de compañías amorosas), y lo más importante de todo: se ha sometido a extremas experiencias de autocastigo que incluyen el ayuno, la flagelación, los cortes sangrantes, los pinchazos, el cosido de la piel, las quemaduras de diverso tipo, prácticas de agotamiento físico (como caminar incansablemente por el pasillo), largos períodos de reclusión y silencio absolutos o el embadurnamiento del cuerpo con los propios excrementos”⁵⁵.

David Nebreda realizó sus primeras fotografías (blanco y negro) en el año 1983, a partir de 1989 trabaja con imágenes a color, momento en el cual la sangre se convirtió en un símbolo trascendente. Acerca de sus acciones corporales, Francisco Carpio efectúa el este comentario: “Las heridas que abre en la torturada y anoréxica geografía de su piel constituyen una experiencia iniciática”⁵⁶.

De esta forma, su cuerpo se constituye como la imagen perfecta de las multiplicidades del dolor, en el transcurrir ritual la superficie corporal del artista experimenta diversos ritos que atañen a la tortura, acto durante el cual el cuerpo se percibe como un objeto enajenado, al mismo tiempo que lo corporal se vivencia a través del dolor. En la obra de David Nebreda podríamos aplicar las características del dolor físico detalladas por la filósofa Elaine Scarry⁵⁷ en referencia a la estructura intrínseca de la tortura:1) El dolor se impone como

⁵⁴ *Ibidem*, p. 88

⁵⁵ *Ibidem*, p.81

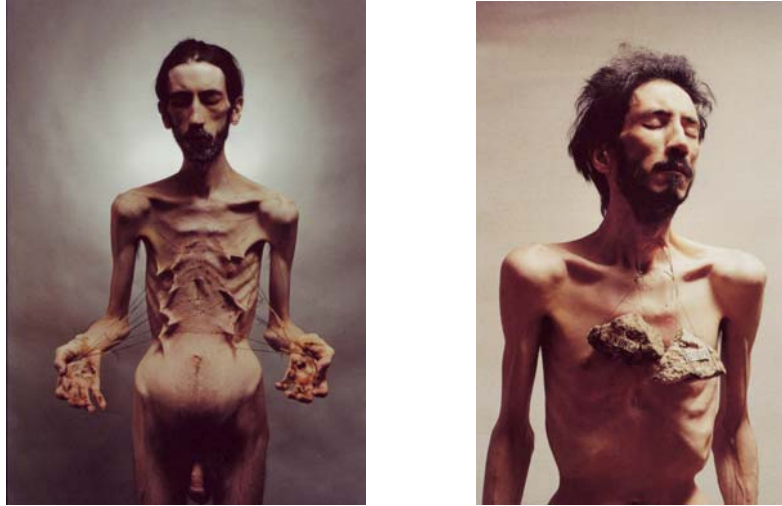
⁵⁶ Carpio, Francisco, *op. cit.*, p. 43

negación o rechazo por parte de quien lo experimenta; 2 y 3) Se produce una experiencia doble: cuando un objeto hiere al cuerpo, éste se convierte en instrumento generador de dolor; 4) Se origina una confusión casi obscena entre lo público y lo privado (Elaine Scarry hace alusión a la materialización del dolor a través del arte, donde se fusiona el aislamiento al ejecutar el dolor y la exhibición posterior); 5) La destrucción del lenguaje, pues el dolor extremo lo reduce a una queja o al silencio; 6) La eliminación de la conciencia; 7) El dolor termina ocupando la totalidad del cuerpo; 8) La resistencia del dolor a la materialización y a la visualización. Todos estos aspectos están presentes en las imágenes del cuerpo lacerado y torturado de David Nebreda, retratos en los cuales el cuerpo pertenece simultáneamente al torturador y al torturado, mediante las fotografías el aislamiento abre sus puertas a los/as espectadores/as, quienes se convierten en *voyeurs* obscenos de su cruda realidad. Imágenes que anulan cualquier posibilidad de expresión verbal: el cuerpo es voz, imágenes extremadamente dolorosas que evidencian el cuerpo del Otro, aquél que desde la enfermedad y el dolor se enfrenta a la visión y conciencia de los/as otros/as.

A pesar de que sus fotografías remiten a la tortura –física y psíquica– David Nebreda las construye cuidadosamente, casi afectuosamente. Con respecto al uso de los excrementos y la sangre, el mismo artista señala la importancia que ambos tienen en su obra: “¿Cómo dar a entender las sensaciones provocadas por mi sangre y mis excrementos? Sensaciones primarias de reconocimiento, de plenitud, de alegría, de ternura, de identificación lejana, de amor. Los he recogido y guardado; los he tocado, manoseado, he cubierto mi cara y cuerpo con ellos. Los he introducido en mi boca, los he conservado en secreto hasta el día de mi sacrificio (...) mi sangre y mis excrementos, mis quemaduras, mi agotamiento, mi cuerpo y su dolor, un

⁵⁷ Scarry, Elaine, “La estructura de la tortura: la conversión del dolor real en ficción de poder”, en Catálogo de la exposición: *A sangre y fuego*, Espai d’ art contemporani, Castelló: Ed. Generalitat Valenciana, 1999, pp.253-267

dolor necesario y alegre, son los únicos elementos para establecer y reconocer la mitad de mi patrimonio”⁵⁸.



David Nebreda
(Autorretrato 1989/90, El hijo de la madre / No olvido jamás)

Fuente: *David Nebreda. Autoportraits*, (2000)

A los objetivos de la presente investigación es especialmente importante la presencia de estos elementos corporales en la ejecución de su obra y la conexión íntima que el artista establece con los fluidos y los desechos. En este sentido, para el análisis de las imágenes de David Nebreda tomamos como eje el estudio de Julia Kristeva sobre la abyección: “El interior del cuerpo viene a suplir el derrumbamiento de la frontera adentro / afuera. Como si la piel, frágil continente, ya no garantizara la integridad de lo ‘propio’, sino que, lastimada o transparente, invisible o tensa, cediera ante la deyección del contenido. Orina, sangre, esperma, excremento, vienen entonces a asegurar a un sujeto en falta de lo que le es ‘propio’”⁵⁹. Precisamente, en la vida y obra de David Nebreda esa ausencia de lo “propio” es la imposibilidad de asir su cuerpo, que se precipita en una caída inexorable.

⁵⁸ Nebreda, David [en Ramírez, Juan Antonio, (2003), op. cit., p.89]

⁵⁹ Kristeva, Julia, [fr.1980], [1988] (1998), *Poderes de la perversión*, Madrid: Siglo Veintiuno Editores, pp.73-74

El artista se convierte en coleccionista de uno de los componentes abyectos de la corporalidad –los excrementos–, que son guardados con un cierto grado de fetichismo, hasta el momento perfecto de la ejecución ritual. En cierta medida, esta particular colección simboliza un instinto de conservación, pues en la abyección: “Las materias fecales significan, de alguna manera, aquello que no cesa de separarse de un cuerpo en estado de pérdida permanente para pasar a ser *autónomo*, *distinto* de las mezclas, alteraciones y podredumbres que lo atraviesan. Sólo al precio de esta pérdida el cuerpo se hace *propio*”⁶⁰.



David Nebreda
(Autorretratos, 1989-90,
Excrementos,)

Fuente: *David Nebreda.*
Autoportraits, (2000)

Cuando utiliza sus propias heces, en algunos casos, su rostro es cubierto de excrementos (de la serie fotográfica realizada de 1989 a 1990), al igual que en trabajos de otros/as artistas reseñados el hecho de saber que se trata de materia fecal aumenta la provocación y el rechazo. Más aún cuando observamos que en una de las imágenes el artista vuelve a introducir en su cuerpo los desechos expulsados, como si en un acto caníbal intentase recuperar simbólicamente la fuerza espiritual de algún guerrero muerto en la batalla. Él se encarna en el gran luchador, que pelea incansablemente contra el sufrimiento y mediante las sangrías se convierte

en ese ser purificado e iniciado que desea dejar su vida enferma detrás. El artista afirma: “Es necesario y alegre”, pero ¿cabe alegría en el dolor?

David Nebreda se somete a un aislamiento voluntario transformando su casa en una estancia ritual, todo se pone a punto para la iniciación. El lugar semeja a los sitios sagrados donde se aislaba al iniciado/a durante la ejecución de ritos indígenas o aborígenes, sin contacto alguno, ni con la madre ni con el exterior –aunque, como dijimos, en el caso particular del artista esta reclusión es intencional y únicamente establece comunicación con otras personas en

⁶⁰ *Ibidem*, p. 143

contadas ocasiones—; en definitiva, el cuerpo de David Nebreda se predispone al ritual sin ningún tipo de “contaminaciones”.

Él corta, quema y atraviesa su cuerpo con agujas o cubre de sangre o heces su superficie, quizás en un intento por alcanzar la “suprema iniciación”, que para la mayoría de los grupos étnicos es la misma muerte. No sabemos con certeza si ese es su verdadero deseo, la única afirmación posible en relación a su obra —a su vida— podemos encontrarla en el hecho de que el cuerpo es la evidencia palpable de su realidad, de su enfermedad; en consecuencia, la piel se convierte en signo lingüístico. El artista expresa —no a nosotros sino a sí mismo— su propia muerte simbólica, su personal tránsito doloroso hacia el final o la reencarnación. De este modo, en las marcas corporales él se identifica y redefine ininterrumpidamente.

El cuerpo de David Nebreda no está representando otro cuerpo, ni otro sufrimiento, es la exposición cruda y directa de la vulnerabilidad en carne propia, es la expresión del dolor en soledad, es un cuerpo donde la delgadez produce una inquietante inestabilidad, es un cuerpo donde parece perderse todo equilibrio físico y emocional, una superficie corporal donde la piel es testimonio inseparable.

Juan Antonio Ramírez observa en sus fotografías una relación casi obvia con la pasión de Cristo, pero creemos que la religiosidad, la iluminación utilizada, las posturas iconográficas y los elementos dispuestos como reliquias no tienen porqué responder a esa finalidad, ya que incluso el propio artista niega esta asociación.

Nuestro puntual interés en el discurso poético de David Nebreda reside, por un lado, en el tratamiento extremo de la piel como superficie simbólica, utilizando como recurso la marca en el cuerpo a través de la herida, el quemado y la perforación; por otro lado, su voluntaria marginalidad del circuito artístico contemporáneo, él desde su exotismo se enfrenta a lo estéticamente aceptado, él se transforma en cirujano de su propio cuerpo y en chamán de sus propios rituales; pero a diferencia de otros/as artistas en algunas ocasiones ha manifestado que no le interesa la distribución y comercialización de su obra, ni siquiera la consideración de su propuesta como un hecho artístico. No

obstante, David Nebreda no ha sido consecuente con este enfoque ideológico, ya que sus fotografías son un referente presente en exposiciones nacionales e internacionales y un cebo comercial para los voraces coleccionistas.

5.1.5. El cadáver como instrumento recurrente en la producción artística contemporánea

El cadáver es un instrumento recurrente en la producción artística contemporánea, desde el surgimiento en los años 60 del cuerpo en el arte como elemento de reflexión acerca de la vulnerabilidad y mortalidad, el cuerpo muerto se convirtió en la prueba palpable de esa realidad.

Ya en el año 1974, Gina Pane en la obra *Death control* exponía los dos extremos del ciclo vital: el cumpleaños y la muerte. En este trabajo, la artista presentaba simultáneamente dos vídeos, en uno se proyectaba su cuerpo – como si estuviera muerto– cubierto de gusanos, ella dice: “I was living in posthumous time. Covered with maggots, my flesh detached by maggots: flesh of my flesh, two fleshs living together, one nourishing itself from the other:

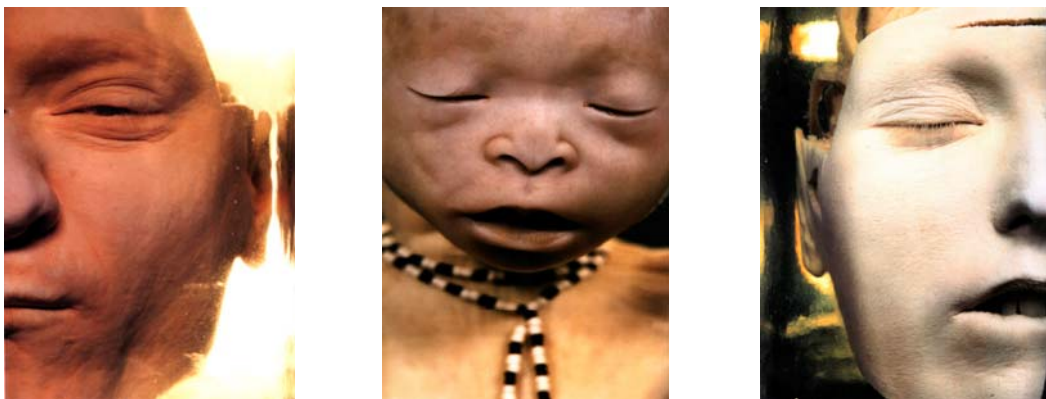


Gina Pane
Death control (vídeo, detalle, 1974)

Fuente: Warr Tracey (ed.); Jones Amelia (rev.), (2000)

process of life in a continuum of time”⁶¹. La otra proyección mostraba la fiesta de cumpleaños de un niño destrozando una tarta, el acto de cumplir años nos acerca progresivamente a la propia muerte.

En el año 2000 los artistas alemanes Daniel y Geo Fuchs realizaron la serie fotográfica *Conserving*, la misma se componía de imágenes que no sería éticamente permitido enseñar. Estos artistas recorrieron hospitales y museos en busca de ese fragmento “conservado”; en estas piezas el cuerpo es un objeto dentro de otro objeto, una imagen inerte flotando en líquidos, donde el cuerpo pierde toda referencia de humanidad. En este tipo de “conservas” el olor está sellado, no es la imagen de una muerte que duele mirar, pues la muerte se encuentra detenida justo en ese instante anterior a la descomposición, a la destrucción física, como si hubiéramos congelado el tiempo para siempre. En realidad, estos seres parecen eternos durmientes.



Daniel y Geo Fuchs
(*Conserving*, 2000)

Fuente: *Neo 2*, N°16, Marzo-Abril 2001

Mediante las fotografías los artistas exponen aquello que debería permanecer oculto, aunque las imágenes seducen, por momentos, en su extrañamiento. Una seducción que comprendemos con la siguiente cita: “Lo

⁶¹ “Estaba viviendo un tiempo póstumo. Cubierta con gusanos, mi carne separada por gusanos: carne de mi carne, dos carnes viviendo juntas, una alimentándose a sí misma de la otra: proceso de vida en un tiempo continuo” Pane, Gina, [citado en Warr, Tracey (ed.) / Jones, Amelia (rev.), (2000), *The artist's body*, London: Phaidon Press Limited, p.101]

muerto tiene algo de pornográfico. Algo que se nos oculta bajo tierra y pocas veces estamos preparados para ver. La primera vez que ves una foto porno, tu mirada se debate entre el rechazo y la curiosidad. Cuando te acostumbras, sólo queda el morbo. Lo mismo pasa con las imágenes de cadáveres. Si el sexo nos fascina por instinto natural, la muerte nos fascina porque es la representación de lo antinatural. Un cuerpo muerto nos enfrenta cara a cara con la extinción final”⁶².

En estos fragmentos corporales la piel pierde color, textura y elasticidad volviéndose casi artificial; sin embargo, a pesar de que la piel muta en superficie adulterada por los productos conservantes, su imagen logra un ímpetu simbólico extraordinario.

También, en este apartado queremos aproximarnos a la obra del Grupo SEMEFO (las siglas hacen referencia al Servicio Médico Forense de México), cuyos integrantes son: Arturo Angulo, Juan Luis García, Carlos López, Teresa Margolles. Los/as artistas explican la decisión de nombrar al grupo “SEMEFO” de la siguiente manera: “Nos encantó, por lo que significaba y por su fuerza fonética, sonaba tan desnudo y tan seco (...) Además, eso era lo que nos interesaba: el depósito de cadáveres de la ciudad más grande del mundo”⁶³.

En 1990 realizaron sus primeras *performances* en el LUCG, un sitio *underground* ubicado en México DF, según los comentarios de los propios artistas, las acciones estaban cargadas de una gran violencia hacia el público, actuaciones donde la sangre e incluso alguna violación en vivo cobraban protagonismo⁶⁴; esta agresión generó en la segunda presentación una violenta reacción por parte de los/as espectadores/as, quienes a su vez agredieron a los/as artistas.

Relacionándolo a lo que hemos analizado sobre el cadáver⁶⁵ es importante destacar que en los trabajos de este grupo el cuerpo se expresa más allá de sus límites, más allá de sí mismo, el cuerpo muerto se propone

⁶² Depravados@eremas.net, “La muerte está de moda”, *Neo 2*, Madrid: Ipsum Planet, Marzo-Abril 2001, pp. 83-85

⁶³ SEMEFO, en Sánchez, Osvaldo, “SEMEFO: la vida del cadáver”, *Revista Occidente*, Madrid: Fundación Ortega y Gasset, N° 201, Febrero de 1998, p.133

⁶⁴ *Ibidem*, p.132

como un cuerpo vivo. Es en alusión a esta analogía vida–muerte que el grupo afirma: “Nuestro discurso no es la muerte, sino el cadáver (...) la vida del cadáver”⁶⁶.

En numerosas instalaciones utilizan animales muertos, como en el caso del vídeo “Paredón”, en el desarrollo de esta obra los/as artistas realizaron actos de masturbación, erotismo y contacto físico. Con motivo de esta exhibición SEMEFO efectuó la siguiente afirmación: “No nos interesaba nada de su simbología cultural, ni su trasfondo político sino las posibilidades de humillación, de llevar tu cuerpo hasta ese lugar donde eres trascendido, en tu animal humanidad”⁶⁷. En otras ocasiones, el interés de la obra se centra en los fluidos que el cadáver desprende en su largo tránsito hacia la descomposición y precisamente esa “mutación” consigue un gran significado. Por ejemplo, acerca de una instalación de este tipo explican lo siguiente: “En Art and Idea expusimos los latones donde se deposita la grasa que dejan los cadáveres, esa costra que se va adhiriendo a los recipientes donde son sumergidos. Muchos creyeron que la obra eran los recipientes, pero se trataba de esa grasa, de ese cúmulo al que se reduce el cadáver y al olor que invade el espacio, más fuerte que cualquier presencia”⁶⁸. También algo similar sucedería con la propuesta “Dermis” (1997), impresiones en sábanas de los restos corporales y fluidos producidos de las autopsias, a modo de sudarios o antropometrías como las realizadas por Yves Klein.

Hemos comentado en el inicio de esta investigación⁶⁹ que el olor fue uno de los sentidos excluidos por la sociedad durante la modernidad, a partir de la era moderna el cuerpo tiende a la homogeneización y el olor corporal –como característica individual– debe ser disimulado y la higiene personal es clave en este proceso de veladura. En el esquema corporal desarrollado por Michael Atkinson, estaríamos en presencia del cuerpo camuflado, socialmente proscrito del olfato. Es decir, todo aquello que tuviera relación con lo abyecto –desechos

⁶⁵ Véase capítulo 2: “LA MUERTE: ceremonias y rituales funerarios”

⁶⁶ SEMEFO, en Sánchez, Osvaldo, op. cit., p. 138

⁶⁷ *Ibidem*, p. 134

⁶⁸ *Ibidem*, p. 138

⁶⁹ Véase Capítulo 1: “Percepciones de la piel, el cuerpo y sus orificios en las diferentes épocas”

corporales, cadáver, olores— fue negado como parte irrefutable de la corporalidad. Por tal razón, en las propuestas de SEMEFO el cadáver, como símbolo del cuerpo expulsado, a través del olor recobra la existencia.

Consideramos importante haber analizado brevemente estas últimas propuestas, que si bien no hacen referencia directa al tatuaje, al *piercing* o a la pintura corporal, son parte de estos nuevos rituales artísticos en los cuales el cuerpo y la piel reaparecen en el ámbito del arte contemporáneo. El proceso de transculturación podría justificarse en el hecho de que los/as artistas analizados/as dignifican el cadáver, como alguien a punto de recibir la iniciación, que espera en su soledad acceder al mundo de los muertos, un lugar considerado sagrado por la mayoría de las culturas y consagrado a la suprema iniciación⁷⁰.

El siguiente comentario de Estrella de Diego resume —en referencia a la obra de SEMEFO— de forma excelente la importancia simbólica de las particularidades del cuerpo: “Pero, bienaventurados los que recuperaron el cuerpo a través de ese olor, porque la vista siempre engaña, siempre vela, establece una franja, donde todo, cualquiera de las cosas que descubre, podría resultar sólo apariencia”.⁷¹ Y finalmente concluye: “Bienaventurados aquellos que, de tan queridos, se disuelven en un corte certero, porque el dolor les devuelve el cuerpo. Bienaventurados los que se llevaron ese día la mano a la nariz y la boca, para no oler, y recuperaron su fisicidad, a pesar del asco y del miedo. Y negociaron los significados desde el olor, no desde el lenguaje. Pues ese día recobraron mucho más que la realidad, más que la tangibilidad incluso. Fueron partícipes de la propia esencia de lo genuinamente particular, único: cada cuerpo con su olor y su sabor. Pues el olor singular es el ‘error’ que todos y cada uno de los cuerpos arrastran en su calvario hacia la homologación. Los cubriréis de perfumes, los bañaréis en aromas y seguirán allí, particulares, obstinados, irreductibles”⁷².

⁷⁰ Véase capítulo 2: “LA MUERTE: ceremonias y rituales funerarios”

⁷¹ Diego, Estrella de, “De la muerte, los demás y otras parábolas modernas”, *Revista de Occidente*, Nº 201, Madrid: Fundación Ortega y Gasset, Febrero de 1998, p.58

⁷² *Ibidem*, pp. 59-60



CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

En la introducción de esta investigación comentamos que debíamos abordarla desde varias perspectivas, que la exploración simbólica del cuerpo debía efectuarse considerando su situación, según el contexto social y cultural; además, esta interpretación dependería de cómo accionáramos la mirada en función de los numerosos procesos en los cuales el cuerpo se veía implicado. Por consiguiente, las conclusiones van enlazando los capítulos desarrollados en el transcurso de este trabajo, ya que no es posible establecer puntualmente una conclusión para cada uno en particular, debido a que los conceptos expuestos en los primeros apartados sirven de esquema conceptual a los sucesivos análisis. Por lo tanto, las reflexiones finales se establecen a partir de parámetros articulados, con la finalidad de producir consideraciones conectadas entre sí y que ofrezcan una visión más acorde al punto de vista transversal de este estudio.

En el primer capítulo, el análisis de la piel como superficie simbólica se ha desarrollado desarticulando no sólo su estructura orgánica sino también su poder de significación. Basándonos en esta metodología, según nuestras observaciones finales hemos podido constatar que la piel conforma un lugar predominante en la construcción social y cultural de la identidad de los individuos en las diferentes sociedades. Especialmente, la evidente transformación simbólica que la concepción de la piel humana manifiesta durante su evolución social en la historia de Occidente, no sólo permite modificar una serie de conceptos que afectan a la idea de belleza e identidad corporal, sino también esta metamorfosis del cuerpo altera completamente la percepción física y psicológica de la estructura corpórea.

En definitiva, la piel activa su sentido biológico conectándolo a su interpretación social y justo en ese proceso de enlace la piel se erige como texto simbólico. En tanto que texto, su discurso sirve de pronunciamiento político y se manifiesta como territorio de provocación e insurrección.

Precisamente, esta manifestación a través del cuerpo, a pesar de percibirse a nivel de superficie cala en lo más profundo de cada grupo social.

Ante esta situación, los sistemas de control político, social, cultural y religioso pretendieron –y aún pretenden– dominar al individuo mediante la coerción de cualquier práctica ritual –occidental o no occidental–, que socave los preceptos sobre el canon e identidad corporal instaurados por Occidente. Durante el siglo XIX, esta intervención de los poderes sociales y políticos también se manifestó mediante la exhibición pública de los sujetos considerados “exóticos” como la viva imagen del ridículo, la obscenidad y la anormalidad; a lo cual debemos agregar un interés desmedido por el coleccionismo de objetos etnográficos, que también se instauró como una forma muy eficaz de apropiación y control.

En el segundo capítulo, el análisis sobre los procesos rituales que emplean el tatuaje y la pintura corporal ha sido desglosados desde cuatro aspectos fundamentales: la vida, la seducción, la diferenciación y la muerte.

Primeramente, el desarrollo de la investigación estuvo dirigido a reflexionar sobre las fases del proceso ritual y la simbología que cada una de las mismas adquiere durante las ceremonias de iniciación, reflexiones puntuales que nos valieron en el transcurso posterior de este trabajo. Un recorrido que progresivamente se iba presentando como un viaje complejo, pero al mismo tiempo fascinante.

Cuando puntualizamos los detalles simbólicos relativos a la vida, nuestras observaciones pudieron determinar que ésta se manifiesta como instancia estructural en la totalidad de los rituales de iniciación, pues dichas ceremonias se ejecutan durante el ciclo vital. El análisis se ha orientado en torno a algunos ritos de paso, en los cuales el dolor físico se transmuta simbólicamente en placer, a partir de la inclusión social del/la iniciado/a. En este sentido, también pudimos constatar que el estatus ritual otorgado al sufrimiento durante el desarrollo de la iniciación es uno de los ejes sobre el cual giran ciertas diferencias simbólicas en el proceso de transculturación de prácticas rituales corporales indígenas o aborígenes en el ámbito de las sociedades occidentales, pues los métodos de ejecución del tatuaje son

sustancialmente distintos y, por consiguiente, la sensación del dolor adquiere connotaciones rituales disímiles en cada sociedad.

Por otra parte, la intervención de los fluidos corporales como el semen y la sangre en los ritos de iniciación determina no sólo la inclusión de los mismos como elementos constituyentes de la estructura corporal, sino también como razones prioritarias en la conformación de los atributos femeninos y masculinos de cada persona. Además, esta atribución que se le otorga a los fluidos corporales instituye el aporte de fuerza y debilidad, que proporciona el hombre y la mujer respectivamente en la constitución del cuerpo. En cierto modo, esta idea puede percibirse en el desarrollo de prácticas rituales de diversos grupos étnicos; pues, como hemos observado en nuestro análisis el semen es símbolo de poder y potencia, simbología que se expresa a través de la ingesta o recepción del semen de un varón adulto por vía anal, acto mediante el cual se consuma la iniciación del niño. Con la consumación de esta fase ritual el semen constituye el componente clave que suministra fortaleza física y espiritual. Contrariamente, la sangre materna simboliza el elemento que contamina y debilita el cuerpo y por tal condición debe expulsarse durante la sesión de tatuaje a la cual se somete a los/as iniciados/as.

También esta concepción sobre los fluidos corporales ha prevalecido en las ideas occidentales y ha reforzado históricamente el concepto de sexo fuerte y débil presente en la construcción social de los roles de género en Occidente.

En el apartado dedicado a la seducción las consideraciones finales a las que hemos arribado se abren en un abanico de posibilidades: a) Determinados aspectos en relación a la estructura simbólica de gran parte de los procesos rituales analizados, así como también de la mitología indígena y aborígen están asociados al concepto de seducción. Ello vislumbra la importancia de este componente en el desarrollo de las ceremonias donde coexisten la figura del seductor/a y del seducido/a, siendo ellos/as mismos/as, por otra parte, los partícipes vitales del ritual. b) Otro avance del estudio se ha centrado en la conexión simbólica entre seducción, animalidad, ritualidad y sociabilidad, este vínculo nos condujo a la conclusión de que en los ritos, de igual modo que en los procesos de transculturación de ciertas prácticas, es decir, la transferencia

simbólica de elementos rituales de una cultura específica a otro contexto social y cultural diferente al originario, no existe un significado cerrado de los aspectos mencionados. Tanto la seducción, la animalidad, la ritualidad y la sociabilidad fluctúan en una multiplicidad de direcciones.

Es justamente en algún punto de esa cadena de interpretación que la moda absorbe los rituales, una absorción simbólica que transforma la pintura corporal en maquillaje y el tatuaje en gesto estético o social, pues los circuitos de la moda expulsan a ambas prácticas fuera de la ceremonia ritual originaria y las insertan como nuevos rituales a la luz de la sociabilidad.

Con respecto a una de las preguntas que nos formulamos al comienzo de esta investigación ¿Porqué hoy en las sociedades occidentales contemporáneas, el sujeto se reapropia de estos rituales pertenecientes originariamente a otros grupos étnicos?, las respuestas a esta cuestión extraen diversas conclusiones.

Como mencionamos en el desarrollo del primer capítulo, los planteos críticos propuestos por James Clifford sobre la exposición “Primitivismo en el arte del siglo XX: Afinidad de lo tribal y lo moderno” (1984-1985), en el *Museum of Modern Art* (MOMA), de Nueva York, en primer lugar cuestionaban tanto la propuesta de “afinidad” enunciada por los organizadores como la forma en que se exhibían los objetos etnográficos; en segundo lugar, la crítica de este antropólogo profundizaba sobre los diferentes modos de apropiación que Occidente implementa sobre los productos culturales ajenos transformando los verdaderos significados. Lo mismo podemos observar en exposiciones como “Magos de la tierra” (Centro Georges Pompidou, 1989), la primera exhibición que intentó borrar las barreras del arte contemporáneo proponiendo un “arte global”; aunque como ya dejaban entrever las críticas en aquel momento ¿quiénes son los magos?; otra exhibición “Cocido y Crudo” (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995), también proponía el concepto de aldea global como imagen de la globalización. Más adelante veremos que estos conceptos encierran una visión quimérica occidental y aparecen en el proceso de transculturación.

Sirviéndonos de las apreciaciones de James Clifford podemos señalar que, probablemente, ya no existan afinidades entre los códigos originarios y los emergentes. En este sentido, podríamos afirmar que las sociedades occidentales reutilizan las prácticas rituales de otras culturas en su propio beneficio; aunque en cierto modo, Occidente necesita de esa “transferencia” cultural. Curiosamente, este último concepto, en el campo del psicoanálisis significa “identificación”. De alguna manera, la diversidad de los campos culturales que se manifiestan en el seno de las sociedades occidentales contemporáneas transmuta aspectos simbólicos puntuales de contextos sociales ajenos, extraños y exóticos, pero a pesar de la distancia simbólica que Occidente desea establecer con ellos, la transculturación los hace propios.

En este proceso de transculturación que experimentan las prácticas rituales estudiadas influye indudablemente el punto de vista y el análisis objetivo de los componentes simbólicos relativos a cada ceremonia donde se emplean el tatuaje, la pintura corporal y la perforación. En cierto modo, cuando la nueva simbolización de este tipo de métodos de transformación corporal se produce a partir de equívocas interpretaciones de los procesos rituales pertenecientes a otros grupos sociales y culturales, la tergiversación simbólica es evidente.

En este sentido, la reformulación planteada durante el transcurso del siglo XX sobre cómo elaborar los estudios etnográficos ha sido elemental, en parte, este replanteo cuestionaba cómo debía confeccionarse la transcripción e informe del trabajo de campo referido a una cultura particular. Este cuestionamiento hacía hincapié en la veracidad u objetividad de las transcripciones, ya que en diversas circunstancias los textos etnográficos estaban supeditados a las observaciones personales del/la investigador/a o a los datos proporcionados por los/as informantes. En definitiva, cuando se trata de describir o analizar una cultura diferente a la cual pertenece quien efectúa la investigación resulta muy difícil no caer en un proceso de transposición y reubicación de los discursos desde una visión subjetiva o inexacta.

Desde el preciso instante en que Europa inició la expansión colonialista a partir del siglo XVI se forjó un constante proceso de apropiación simbólica de

productos culturales exóticos. Sin embargo, en relación a esta consideración “exótica” aplicada a objetos y prácticas rituales de otras culturas es menester retrotraernos a la idea de exotismo como concepto “reversible” desarrollado por la historiadora Estrella de Diego¹ y tener presente que dicho apelativo puede invertir su punto de vista y referirse a la propia cultura occidental. En este sentido, la existencia del exotismo se halla supeditada al punto de vista desde el cual activemos la percepción; aunque siempre Occidente pretenda imponer el calificativo de “exótico” a aquello que tenga su existencia lejos del imaginario occidental².

Bajo esta mirada occidental, los “marcos artísticos” impuestos a los objetos etnográficos han sido determinados por el arte de Occidente, según esta perspectiva las producciones visuales indígenas o aborígenes –tanto de grupos contemporáneos como extinguidos– manifiestan un algo grado de exotismo y han sido calificadas por la percepción estética occidental como “arte primitivo”.

Esta apreciación etnocéntrica y ciertamente despectiva hacia este tipo de manifestaciones culturales no evita la emergencia en la estructura intrínseca de los procesos artísticos contemporáneos –a partir de la transculturación de los rituales analizados en esta investigación– de un alto nivel de ritualidad y simbología inherentes a los ritos originarios. Esta visión antropológica expresada en la mayoría de las producciones visuales que trabajan actualmente en torno al cuerpo contradice el afán del arte occidental contemporáneo por distanciarse discursiva y simbólicamente de las creaciones de culturas indígenas o aborígenes. Este distanciamiento y diferenciación de Occidente se sustenta en la consideración de que las manifestaciones culturales de estos grupos étnicos son producciones poseedoras de un fuerte carácter ritual y religioso, el cual, según las interpretaciones occidentales predomina por encima de los aspectos estéticos, los cuales también son visualizados desde una mirada occidental.

¹ Diego, Estrella de, (1998), *Quedarse sin lo exótico*, Madrid: Fundación César Manrique [Colección Cuadernas N° 10], p.19

² *Ibidem*, p.43

Otra cuestión en relación a las formas y razones de apropiación de las prácticas rituales no occidentales es el hecho de que, a pesar de esta injustificada apreciación etnocéntrica instaurada como superioridad occidental, la transculturación es un mecanismo de entrecruzamiento de los campos culturales, posiblemente, como afirma Jean Baudrillard “(...) un proceso de confusión y de contagio (...) un proceso viral de indiferenciación”³. Pero, sin llegar a este grado de indeterminación, nuestras consideraciones nos llevan a puntualizar que las prácticas rituales ajenas no pueden ser asimiladas completamente, ya que, si bien la aparición de las mismas se produce en el espacio social y artístico occidental, únicamente esta emergencia se realiza de forma fragmentaria. Esta apropiación incompleta se debe a que sólo determinados elementos atraviesan el campo cultural de una sociedad específica y, en consecuencia, en este proceso de traslación simbólica se expresan exclusivamente algunas fases del proceso ritual desarrollado en la cultura precedente. A partir de este tránsito se establecen otras interpretaciones que se constituyen como propias y, por consiguiente, como subjetivas y parciales.

Estas nuevas definiciones sobre fenómenos culturales foráneos están determinadas por las referencias conceptuales que rodean a los dispositivos simbólicos de la diferenciación, una finalidad ritual que adquiere gran relevancia en las ceremonias de iniciación, especialmente, en aquellas donde la pintura corporal, el tatuaje y la perforación de la piel son las marcas corporales elegidas para decretar la inclusión de cada iniciado/a en otro estatus social de la comunidad.

Este acto de diferenciación es un proceso que está incluido en la mayoría de las prácticas rituales realizadas en el contexto occidental o no occidental, tanto en ceremonias antiguas como contemporáneas. La metamorfosis simbólica se efectúa en la estructura social de una sociedad indígena o aborígen, pero también en ritos de paso de grupos sociales urbanos, denominados “tribus urbanas”, un fenómeno de cohesión exclusivo de las

³ Baudrillard, Jean, (1991), *La transparencia del mal, ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona: Anagrama, p.14.

sociedades capitalistas y con un gran nivel de industrialización. De algún modo, esta situación de pertenencia e identificación se transfiere a los diferentes espacios culturales, aunque en este traspaso, la simbología de las palabras, los objetos y actos rituales obtienen el significado más acorde a la idiosincrasia de cada sociedad.

Continuando con las reflexiones finales, en el apartado donde se detallan ciertas circunstancias simbólicas asociadas a la muerte hemos arribado a las siguientes conclusiones: primeramente, la muerte se impone de manera contundente como el acontecimiento estricto desde el cual se estructuran el resto de los rituales ejecutados durante el transcurso del ciclo vital, pues la vulnerabilidad corporal provoca un sinfín de actuaciones, a partir de las cuales se pretende manipular desde lo simbólico la irremediable finitud del cuerpo. Seguidamente, el canibalismo estaba íntimamente ligado a las guerras entre los diferentes grupos étnicos, ya que la muerte de los guerreros incitaba la realización de dicha costumbre. En la época decimonónica Occidente tomó la decisión de dominar a las diversas etnias mediante la prohibición de esta práctica, por ende, con ello se conseguía la pacificación y sumisión de los grupos indígenas y aborígenes.

Los pensamientos con respecto a la fragilidad de la existencia humana y la necesaria revalorización de la energía del cuerpo muerto son advertidas por diversos/as artistas, quienes efectúan el proceso de transculturación de algunos rituales funerarios, utilizándolos como protagonistas de los discursos artísticos contemporáneos.

Como podremos observar, a partir de esta nueva simbolización por parte del arte –concretamente occidental– la mirada se desplaza para visualizar un nuevo enfoque sobre la muerte. Este interés por la mortalidad del cuerpo en diversas producciones artísticas contemporáneas provoca una toma de conciencia y revalorización de la vida. De esta forma, el cuerpo aparece como el medio visual por excelencia donde se producen una infinidad de textos e imágenes posibles, los símbolos inscritos en la superficie corporal modifican la percepción y estructuración de los planteamientos políticos, económicos, sociales y simbólicos fijados en las sociedades occidentales. Por consiguiente,

la emergencia de la piel como superficie simbólica potencia la transitoriedad del cuerpo y manifiesta la necesidad que tiene el ser humano en general, sea cual sea su contexto sociocultural, de actuar contra las leyes naturales.

Las observaciones que surgen del primer y segundo capítulo conciernen, por un lado, a las particularidades simbólicas de las prácticas rituales investigadas y, por otro, a la idea de superstición o magia presente en las creencias referidas al tatuaje y su percepción como práctica pagana, que llevó a la prohibición de la misma por las diversas religiones, en especial por el catolicismo. Además, también hemos comentado cómo la transculturación en el ámbito social occidental de las prácticas rituales analizadas se debía, en parte, a la estética impuesta por la moda y el consumo, características propias de las sociedades con un alto grado de desarrollo tecnológico y que asignan pautas de conducta y socialización. Este proceso que se asienta a lo largo del siglo XX crea nuevas ritualidades afines a los intereses sociales en Occidente, un acto de recreación que construye otra trama social diferente a la originaria con respecto al tatuaje, la pintura corporal y el *piercing*.

Por lo tanto, en el tercer capítulo de este trabajo hemos realizado un recorrido en alguna medida histórico y lineal de la evolución del tatuaje y su consumación como proyecto corporal en Occidente; esta linealidad se ha estructurado a partir de los diversos “momentos generacionales” propuestos por el sociólogo Michael Atkinson. A través de esta división se despliega la metamorfosis social y simbólica del tatuaje, que discurre de la marginación al consumo masivo. Estos cambios son estructurados por sucesivos acontecimientos sociológicos que nos condujeron a la siguiente conclusión: la absorción simbólica de las prácticas rituales objeto de esta investigación (pintura corporal, tatuaje y *piercing*) se promueve paulatinamente, en la medida que el marketing, el consumo y la moda se instalan en la actualidad como motores de la dinámica social y cultural de Occidente.

Esta irrupción progresiva de aspectos innatos y constituyentes de las sociedades capitalistas e industrializadas es concluyente en el proceso de transculturación –motivo central de nuestro análisis–, a través del cual las técnicas de modificación corporal mencionadas experimentan primero un

proceso de “desculturación” produciéndose un despojamiento parcial de la simbología originaria y una modificación de los métodos técnicos empleados por grupos indígenas o aborígenes. Ello ocasiona una situación de “neoculturación”, donde las prácticas corporales son transformadas debido a la inclusión de ciertos instrumentos propios de las sociedades occidentales. Esta nueva significación genera, como señala Fernando Ortiz, fenómenos nuevos, que en el caso del tatuaje y la perforación se traducen en la transformación del exclusivo intercambio simbólico de ambas prácticas hacia un intercambio económico. Si bien este tipo de permuta tiene fines sociales, éstos se refieren a lecturas e interpretaciones íntimas y privadas, excepto aquellas consensuadas por la moda.

A esta transformación simbólica cabría agregarle el aditivo de dos componentes: la seducción y el erotismo, que adquieren una gran relevancia en las relaciones humanas establecidas en sociedades con un alto grado de consumismo.

De este modo, dicho proceso de transculturación activa determinados mecanismos rituales, que en algún sentido eran desconocidos o estaban adormecidos en el espacio simbólico occidental, una activación que origina una serie de desencadenantes sociales y culturales. Cabe apuntar que esta nueva actividad cultural en el contexto social occidental, en la medida que se interprete como una total apropiación simbólica por parte de Occidente, producto de la prohibición del tatuaje u otro tipo de manipulación corporal indígena o aborígen, no puede leerse en términos de transculturación sino de aculturación. Como podemos entrever, este proceso no es activo y produce el enriquecimiento cultural unilateral de una de las culturas partícipes del mismo. En consecuencia, desde un punto de vista social la transculturación se inclina a favor de las sociedades occidentales, pues ésta afronta importantes y positivos cambios sobre la construcción de la identidad corporal, los cuales aportan formas alternativas al cuerpo socialmente estereotipado.

Por el contrario, los rituales ejecutados en contextos indígenas o aborígenes sufren una transculturación simbólica con balance negativo, pues este intercambio cultural en estos grupos étnicos se refleja mediante la

inclusión de nuevos materiales o elementos (espejo, pigmentos industriales, instrumentos varios de confección industrial). Si bien en algunos casos, como la pintura corporal realizada por los Nubas o Papúas, la nueva pigmentación enriquece el colorido de los trabajos, éste responde a un gusto estético occidental y a la atracción turística que los mismos generan. En síntesis, estos nuevos elementos modifican visiblemente la simbología de los rituales practicados por culturas no occidentales. Sin embargo, como podremos observar más adelante, en el contexto artístico esta negatividad se inclina hacia una visión positiva, ya que el arte expresa su personal forma de apropiación y gracias a esta recuperación artística algunas prácticas rituales indígenas o aborígenes abandonan el lugar del olvido y la extinción.

Las reflexiones acerca de los instrumentos y técnicas utilizados en la práctica del tatuaje son formuladas a partir del trabajo de campo realizado con diferentes profesionales del tatuaje y el *piercing*; este acercamiento nos permitió elaborar consideraciones específicas teniendo en cuenta la experiencia profesional.

Mediante esta aproximación de los métodos citados a partir de la propia práctica pudimos evidenciar indudables diferencias en los métodos técnicos, según las posibilidades materiales y finalidades simbólicas de cada cultura. Los cambios más sustanciales se producen con la emergencia de enfermedades como el Sida, que demanda la necesidad de una exhaustiva esterilización de todos los instrumentos y elementos empleados. También, otros cambios en los métodos de ejecución se deben a la simbología y funciones rituales que el tatuaje y la perforación adquieren para cada individuo o grupo étnico. En este sentido, para los/as presos/as, las tribus urbanas y aquellos sujetos que se encuentran en situaciones psicológicas de fragilidad, la marca corporal constituye un instrumento primordial en el esquema de identidad personal y, por ello, el proceso se ejecuta de forma casera y manual, similar a la empleada en prácticas rituales no occidentales.

En el cuarto y quinto capítulo de la presente tesis, es puntualmente donde el cuerpo y la piel son desplegados como instrumentos artísticos, donde es primordial desplazar la mirada. Cabe subrayar que este desplazamiento

provoca un llamado de atención y una crítica de los mecanismos sociales que específicamente las sociedades con un considerable progreso económico emplean para dominar y someter al cuerpo humano y, en consecuencia, al propio individuo. El arte corporal se erige, en menor o mayor medida, como un recurso plástico de denuncia, como un medio para ritualizar los procesos sociales y políticos; de algún modo, el arte propone otro tipo de lenguaje que transmuta el cuerpo en superficie de escritura y a raíz de esta inscripción la piel exhibe un texto, que pretende trazar otras visiones.

Es importante señalar que dentro de los planteamientos de esta investigación, no ha sido nuestra intención efectuar una confrontación en cuanto a la calidad visual que puedan presentar tanto los objetos artísticos occidentales como las producciones simbólicas de los grupos étnicos estudiados. Además, tampoco nos propusimos hallar “afinidades”, una tarea – como aprecia el antropólogo James Clifford– imposible de efectuar, ya que este intento únicamente conduce a forzar semejanzas absurdas que no conducen a ninguna parte.

Debido a la diversidad de los/as artistas y los contextos culturales desde los cuales ellos/as se expresan es muy difícil llegar a una única conclusión. El proceso de transculturación es tan extenso y plural como la variedad de áreas culturales donde se manifiesta, por lo tanto, la transformación o metamorfosis simbólica se contamina de cada realidad.

Por ello, las reflexiones finales surgidas a partir del cuarto y quinto capítulo, solamente pueden establecerse como plurales, pues cada artista reinterpreta y escribe en su propio cuerpo o en el de otros/as, su personal interpretación y simbolización de prácticas rituales como la pintura corporal, el tatuaje y el *piercing*. Se hace imprescindible no perder de vista, como dijo el crítico ruso Bajtín, que “(...) no hay mundos culturales o lenguajes integrados. Todo intento de postular tales unidades abstractas es un artificio del poder monológico. Una cultura es, concretamente, un diálogo abierto y creativo de subculturas, de propios y extraños, de facciones diversas”⁴.

⁴ Clifford, James, “Sobre la autoridad etnográfica” [en Geertz, C.; Clifford, J. y Otros, (1991), *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Barcelona: Gedisa, p.163]

En las obras artísticas analizadas, donde aparecen tanto el cuerpo pintado o tatuado, como en las producciones expuestas en el quinto capítulo que presentan el cuerpo vulnerado por el *piercing* y la cirugía estética, la existencia de diferentes aproximaciones en relación al cuerpo es innegable. Algunos/as artistas se nutren de las estrategias del sistema capitalista y el rol heterosexual, impuesto por las sociedades occidentales contemporáneas, para mostrarnos un cuerpo dominado por el sexo y el capital; otros/as creadores/as fuerzan el cuerpo más allá de sus límites, para expresar que el cuerpo se encuentra marcado por la vulnerabilidad. Ambas expresiones encierran dos aspectos básicos: la provocación y crítica a las pautas y dominios del consumo.

Resulta relevante señalar que, en la mayoría de las propuestas artísticas detalladas, el empleo de la pintura corporal, el tatuaje o el *piercing* se instaura discursivamente como planteo político; en consecuencia, la potencia política que conquistan las obras es clave en la transculturación de estas prácticas rituales. Este compromiso ideológico presente en la estructura conceptual de dichas manifestaciones artísticas pronuncia profundas críticas a las sociedades capitalistas, que se destacan por su excesivo rol consumista.

Una variación de este tipo de propuesta aparece en el trabajo de determinados/as artistas, quienes fomentan desde un punto de vista simbólico las posibilidades conceptuales que poseen los orificios del cuerpo. En el desarrollo del cuarto capítulo hemos podido constatar que los diversos discursos artísticos explotan las consecuencias sociales y políticas que estas regiones corporales han provocado en la construcción cultural del cuerpo en la historia de Occidente y cómo progresivamente los orificios corporales se fueron convirtiendo en espacios de poder. Es natural intentar entender porqué en el ámbito artístico actual, estos segmentos del cuerpo sean recuperados como áreas discursivas estratégicas; consecuentemente, numerosas producciones artísticas se construyen empleando los orificios corporales como ejes conceptuales.

El proceso de transculturación alcanza connotaciones muy significativas, si consideramos que los orificios del cuerpo constituyen el centro simbólico en numerosos rituales de iniciación no occidentales, pues el tatuaje –en todas sus

variantes– y el *piercing* actúan como amuletos protectores ante la extrema fragilidad del cuerpo humano frente a los agentes sobrenaturales. En referencia a esta relevante función simbólica de los orificios corporales, el tránsito simbólico instaurado por el arte contemporáneo en Occidente provee a estas regiones del cuerpo de un componente “activo”, tanto si contemplamos sus funciones fisiológicas como alegóricas. Esta nueva actividad permite transformar, en cierto sentido, las percepciones sobre el cuerpo sexuado impuestas históricamente desde una falsa moralidad por parte de las diferentes sociedades, en particular en el mundo occidental. Por lo cual, la intervención artística sobre los orificios corporales podríamos considerarla como un alegato en favor de las desigualdades sociales y de género; una intromisión del arte, que convierte a estos espacios de penetración y expulsión, constantemente dominados por la ética y la moral de los Sistemas de Poder, en zonas corporales “expuestas” y simultáneamente “protegidas” mediante la inclusión de la pintura, el tatuaje o el *piercing* [Jesús Martínez Oliva (España) / Daniel Joseph Martínez (EEUU)].

Este nuevo carácter cultural otorgado por los/as artistas a las prácticas rituales mencionadas y a los orificios del cuerpo, también le proporciona a la piel un doble estatus: primero, de provocación –que el tatuaje y el *piercing* suelen tener en el ámbito social– y segundo, de afirmación –como instrumentos de identificación y protección individual o grupal–; de modo que, el proceso de apropiación de estas técnicas corporales produciría nuevas tácticas discursivas y defensivas contra la existencia de parámetros fijos en relación a la identidad sexual y de género.

Según las diferentes aproximaciones que hemos realizado, los procesos de reapropiación de las prácticas rituales objeto de esta investigación –las cuales han sido previamente apropiadas por grupos sociales– en el ámbito artístico contemporáneo occidental, como hemos señalado con anterioridad, no revelan un punto de vista negativo, pues en alguna medida, los disímiles actos de transculturación revalorizan tanto los objetos como las técnicas rituales pertenecientes a culturas indígenas o aborígenes, extinguidas o contemporáneas. Además, el planteamiento conceptual de cada artista se

sitúa, en la mayoría de los ejemplos, lejos de la mirada etnocentrista y de superioridad que sí denotan los organismos de poder en Occidente hacia las producciones simbólicas de otras culturas. Sin embargo, paradójicamente, a pesar de estas diferentes intenciones, los/as artistas son promovidos/as por esos mismos canales de dominación; a los cuales pertenecen las instituciones, galerías y espacios de difusión del arte contemporáneo. A este respecto, la transculturación de las prácticas rituales investigadas se produce bajo diversos intereses, que no dejan de estar regidos por el mercado de arte internacional, el cual se haya controlado prioritariamente por países europeos y EEUU.

Contrariamente a esta ineludible circulación económica de las obras, las propuestas que utilizan especialmente el tatuaje y la perforación corporal manifiestan un alto grado de ritualidad, donde la *performance* y el cuerpo herido o marcado alcanzan un gran protagonismo, una radicalidad que había adquirido peso en los años 60 y 70 y que emerge nuevamente en la actualidad. Esta nueva exportación del cuerpo humano hacia el ámbito artístico se debe fundamentalmente a los avances económicos y tecnológicos de las últimas décadas en las sociedades industrializadas; que engendran una balanza desequilibrada tendiente a concebir desmesuradas desigualdades económicas e injusticias sociales.

En cierta manera, este esquema económico refleja una de las diferencias simbólicas extremas con respecto a la estructura interna presente en las prácticas rituales detalladas en esta investigación. Es decir, por un lado, tanto el tatuaje como otro tipo de manipulación corporal son utilizados como fundamento discursivo por el arte contemporáneo nacional e internacional desde una visión acotada y referida casi con exclusividad al capitalismo y el consumo; por otro lado, esta transculturación revela ciertos aspectos inherentes a ambos, como son aquellos que se establecen desde la moda, la publicidad y las nuevas tecnologías.

Teniendo en cuenta estas particularidades, según nuestras reflexiones finales es lógico entrever que la transculturación en el ámbito artístico se produzca a partir de tres puntos de vista bien diferenciados: material, filosófico y semiótico. Para abordar esta conclusión hemos apoyado nuestra propuesta

en las apreciaciones de Raúl Bueno, quien implementa esta clasificación sobre las diferentes clases de transculturación; a partir de ellas y sin la pretensión de establecer paralelismos con sus afirmaciones, nuestros argumentos dirigen la atención a las siguientes puntualizaciones: a) Las obras artísticas efectúan una transculturación material, pues transfieren objetos e instrumentos empleados en el tatuaje y la perforación corporal; b) Los/as artistas consuman una transculturación filosófica, ya que a través de su personal mirada transfieren, los conceptos, valores y categorías determinados en procesos rituales pertenecientes a otros grupos culturales y sociales; c) La transculturación impone una metamorfosis semiótica, pues los discursos artísticos pretenden transmitir otros códigos de interpretación, al transformar o invertir las simbologías originarias. No obstante, la conjunción de estos tres aspectos, en ejemplos puntuales, no se produce plenamente, ya que puede darse el caso que prevalezca uno sobre otros. Además, como señala Fernando Ortiz, la pérdida o desarraigo de un concreto fenómeno u objeto perteneciente a la cultura precedente puede ser mayor o menor; es decir, la *desculturación* en el proceso de transculturación puede ser parcial o total, en este último caso, la *neoculturación* será más pronunciada y la reforma o síntesis cultural más contrastada.

Como señalamos al inicio de esta investigación, el cotejo de las producciones artísticas contemporáneas se ha centrado desde la dialéctica Europa / América, con el fin de establecer analogías o diferencias en las formas de transculturación de las técnicas corporales estudiadas. A este respecto, es muy difícil determinar parámetros concluyentes, ya que, según las características conceptuales y materiales de las obras comentadas, los modos de simbolización de las prácticas rituales por parte de los/as artistas son parcialmente disímiles.

Por consiguiente, a partir de las obras examinadas, sin la intención de constituir generalidades o estipular correspondencias y en referencia específica a la transculturación de las técnicas rituales objeto de esta investigación y la emergencia de la piel como superficie simbólica en el circuito contemporáneo del mercado artístico internacional pudimos observar las siguientes cuestiones:

1) En algunas producciones artísticas enumeradas, especialmente las realizadas por artistas americanos, la presencia de componentes rituales es realmente notoria. En este sentido, las obras con estas características expresan, en mayor medida que otras, una transculturación material más fiel y una menor desculturación, en cuanto que las marcas o heridas son producidas en el cuerpo mediante las técnicas específicas del tatuaje y la perforación, como podemos apreciar en las creaciones de Fernando Arias (Colombia), Alfredo Portillos (Argentina) y Ron Athey (EEUU) y en el contexto europeo las *performances* del artista italiano Franco B. La ritualidad presente en este tipo de producciones se incrementa aún más por el hecho de que, en el caso de los dos últimos artistas mencionados, las acciones se desarrollan en sitios poseedores de una gran simbología ritual, como son los clubes sadomasoquistas, en los cuales se suelen llevar a cabo cierto tipo de iniciaciones.

Esta transmutación simbólica desde el punto de vista material también puede observarse en las obras que intervienen la piel mediante la pintura corporal, la escritura o la inclusión de algunos objetos; una metamorfosis que podemos advertir en las *performances* de Eugenia Vargas (Chile); Marta María Pérez Bravo (Cuba), Verónica Orta (Argentina), o los/as artistas partícipes del proyecto "Cuerpos Pintados" concebido por Roberto Edwards [entre los cuales podemos citar a Manuel Mendive (Cuba), Julio Alpuy (Uruguay), Jim Amaral (EEUU), Ernesto Bertani (Argentina), José Luis Cuevas (México), Ofelia Dammert (Perú), Fernando De Syszlo (Perú), Keiko González (Bolivia), Marcelo Larrain (Chile), Julio Larraz (Cuba), Francisca Reyes(Chile)]. Con respecto a la obra de Daniel Joseph Martínez (EEUU), la materialidad experimenta algunos cambios técnicos, ya que el artista exalta las posibilidades que ofrece el maquillaje teatral como recurso técnico tanto en la caracterización como en la metamorfosis corporal. A través del cuerpo manipulado con técnicas artesanales, las fotografías exponen una visión crítica ante el impacto de las nuevas tecnologías y los mecanismos sociales de dominación. En el ámbito europeo debemos recalcar las pinturas corporales de Veruschka (Alemania), las *performances* de Alex Francés (España) donde emplea el barro o el cabello

como elementos transformadores del cuerpo en un objeto exótico; asimismo, las producciones de Soledad Córdoba (España), quien ejecuta rituales donde la pintura o los objetos invaden y dominan la superficie corporal. Y desde una mirada oriental, los planteos de Zhang Huan (China) son un gran ejemplo material de la *performance* ritual. También no podemos dejar de reseñar las suspensiones corporales de Stelarc (Australia).

En otros casos, la intervención corporal no es directa y la imagen fotográfica es el resultado de un trabajo previo de manipulación, como expresan las producciones de Adriana Calatayud (México), Tatiana Parceró (México), Annette Messager (Francia), Helena Almeida (Portugal) y Shirin Neshat (Irán); por consiguiente, en estos ejemplos no se produciría una transculturación material, pero sí filosófica y semiótica, pues los planteamientos artísticos de estas artistas manifiestan algunos conceptos y valores inherentes al tatuaje. Lo mismo sucedería con las manipulaciones fotográficas de Pierre Radisic, a través de las cuales las marcas corporales personales e íntimas salen a la luz como signos de identificación y como tatuajes interiores o las intervenciones de Daniele Buetti (Suiza), como crítica al sistema de la moda.

2) En relación a una transculturación de tipo filosófica en lo que respecta al uso del cuerpo y la piel como instrumentos simbólicos del arte, las producciones artísticas contemporáneas de ambas áreas continentales exhiben, por lo general, distintas problemáticas, aunque ello no impide la aparición de las mismas inquietudes en artistas de ambas latitudes. Si bien no podemos afirmar la existencia de clasificaciones conceptuales ni temáticas en lo concerniente a cada región geográfica, sí es posible arribar en el plano conceptual a posibles preferencias. Por ejemplo, en América, la raíz conceptual y crítica de numerosas obras se encuentra más enraizada en asuntos asociados a la inmigración, la segregación, las injusticias sociales o la identidad cultural. Desde un punto de vista filosófico, la transculturación del tatuaje, la pintura o perforación corporal retoma algunas simbologías implícitas en prácticas indígenas o aborígenes, ya que los/as artistas utilizan la marca corporal como identificación, estatus o estigma; lo cual demuestra una transposición menos distanciada de los aspectos simbólicos propios de los

rituales originarios. Por el contrario, en Europa podemos destacar un mayor interés por temas referidos a la moda, la publicidad y el consumo [los modelos de Pierre Gonnord (Francia), las escarificaciones simuladas de Danielle Buetti (Suiza), los animales tatuados de Wim Delvoye (Bélgica), las oxidaciones y transfiguraciones de Veruschka (Alemania), los jirones de Javier Velasco (España), los vídeos de Estíbaliz Sadaba (España), las cabezas modernas del colectivo “Sienta la cabeza” (España)], ello refleja un vuelco importante en cuanto al grado de transculturación filosófica que experimenta el uso de las técnicas rituales investigadas. Al mismo tiempo, este cambio simbólico es reforzado por una importante transculturación semiótica, es decir, por una mutación evidente en la interpretación de los valores y categorías que constituyen la base simbólica de los rituales analizados.

A pesar de que a simple vista, los intereses conceptuales parecerían establecer una línea de separación entre artistas de ambas regiones, en el proceso de transculturación ejecutado por el arte occidental relativo a las prácticas rituales estudiadas; los conceptos, valores o categorías simbolizados se expresan de manera fluctuante. Esto significa que en ambos continentes pueden gestarse los mismos argumentos, como es el caso de los trabajos sobre la identidad sexual y de género; pues en ellos, el tatuaje, el maquillaje corporal o el *piercing* adquieren cualidades precisas. De algún modo, como hemos analizado en el desarrollo de la investigación, a estos métodos de autodeterminación corporal se les asignan estrictos roles de género, como expresan las fotografías de Catherine Opie (EEUU).

La fluctuación y movilidad de las categorías concedidas a la piel como superficie simbólica se hallan puntualmente influenciadas por las consecuencias derivadas de la globalización, que si bien ésta propicia la confluencia y debate de inquietudes comunes en el campo artístico, también es cierto que potencia el desfase producido por la desigual distribución de las riquezas. Esta situación conduce a numerosos/as artistas residentes en sitios perjudicados por esa inequidad económica, a proyectar en sus discursos poéticos una mirada crítica en torno a dichas desigualdades; esta proyección

política en el arte se produce preferentemente desde la propia piel, que se convierte simultáneamente en texto político y artístico.

En este sentido, resulta sintomático que artistas europeos, como los españoles Santiago Sierra y Miguel Río Branco, afincados en México y Brasil respectivamente, mediante sus propuestas artísticas formulen una clara preocupación por temas como la inmigración, la explotación del trabajador, la marginación del ser humano o el registro de ceremonias rituales indígenas en extinción. Es decir, que las manifestaciones en torno a estas cuestiones afloran con mayor fuerza en contextos que están gravemente determinados por una estructura económica y social deficiente. Al contrario, en ámbitos más desarrollados e industrializados las obras artísticas apuntan a visiones más acordes a sus condiciones de vida. Por tanto, nuestras consideraciones tienden a afirmar que el/la artista se impregna de las circunstancias imperantes y crea “en situación”, es decir, en función de sus propias realidades. En este sentido, la desculturación filosófica es mayor o menor dependiendo de las identificaciones que cada creador/a efectúe desde su particular mirada.

3) En concordancia con el análisis anterior, la transculturación semiótica se percibe con menor ímpetu en las producciones artísticas contemporáneas emergidas en el contexto americano. De alguna manera, ello se debe a que las obras artísticas conservan más similitudes simbólicas con las prácticas rituales ejecutadas por grupos indígenas o aborígenes, lo que conlleva menos distancia con los símbolos primigenios y una menor reforma o síntesis interpretativa. En consecuencia, el tatuaje, la pintura y la perforación corporal mantienen gran parte de su trasfondo simbólico y, sincrónicamente, este alto porcentaje de códigos similares presente en las producciones artísticas forjadas en América, también suele ir vinculado a la transculturación material y filosófica. Esta semejanza simbólica en la incorporación de estas prácticas rituales en el ámbito artístico contemporáneo occidental apoya las interpretaciones asociadas con la iniciación e identificación grupal, la diferenciación del estatus social, la muerte y la trascendencia; aunque en el caso de los/as artistas analizados/as el acto ritual es circunstancial y se halla enmarcado por fines artísticos concretos.

Por otro lado, en algunas propuestas de artistas europeos podemos percibir que la transculturación semiótica evidencia un mayor distanciamiento de los códigos procedentes de los rituales en cuestión; ya que la interpretación de los mismos alcanza un giro conceptual importante. Este cambio está unido a una mayor transculturación de tipo filosófico, que como hemos podido constatar es más recurrente en el espacio artístico europeo.

En las obras, donde se percibe este tipo de transformación semiótica, como pueden ser las presentadas por la artista Jana Leo (España), la acción de herir la piel es más relevante que el método utilizado o la simbología específica de dicho ritual. Del mismo modo, las fotografías de David Nebreda (España), manifiestan una transculturación semiótica considerable, debido en parte, a la inaccesibilidad de una gran cantidad de códigos empleados, lo cual obstruye una completa interpretación y, por ende, el rito se transforma en un proceso íntimo y personal.

Sin embargo, a pesar de esta aparente escisión en el modo de llevar a cabo el proceso de transculturación, en el análisis desarrollado advertimos algunas peculiaridades que nos permiten aseverar la existencia de conexiones entre las tres formas de transculturación. Es decir, el tránsito simbólico recorre diferentes trayectos y, en mayor o menor profundidad, los/as artistas arriban a una nueva consumación material, filosófica o semiótica del tatuaje, la pintura y la perforación corporal. Lógicamente, los fenómenos se contaminan de nuevas realidades sociales o culturales y esta adherencia de elementos ajenos enriquece los propios propiciando el surgimiento de nuevos acontecimientos fusionados.

Los modelos artísticos emergentes exponen visiones exclusivas de cada colectivo, los/as artistas construyen su discurso con patrones que ellos/as mismos/as transforman según las intenciones personales. En cierto modo, el carácter activo del proceso de transculturación favorece la oscilación de la mirada, que en su desplazamiento convulsiona los planteos filosóficos y semióticos implícitos en los rituales enunciados. Esta agitación en el seno simbólico del arte que utiliza la piel tatuada, pintada, escrita o vulnerada por diversos métodos como expresión de las identidades del ser humano, no

decanta en un único fondo. Por ello, las expresiones de los/as artistas regeneran los significados y en esa reformulación presienten la existencia de algo que también les es propio, de algo que conforma un nuevo proceso de identificación. A partir de esta nueva consideración en el campo artístico, el retrato de un tatuaje personal y único sirve para simbolizar no sólo la identidad individual, sino también la colectiva [Alberto García Alix (España), Nicholas Sinclair (EEUU), Rosángela Rennó (Brasil), Paul Blanca (Holanda)].

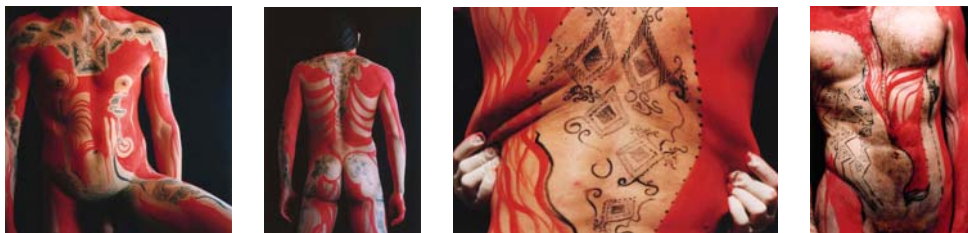
En gran parte de las obras comentadas en esta investigación, el proceso de transculturación en relación a la naturaleza material de los instrumentos utilizados en las prácticas rituales indígenas o aborígenes sufre una transformación sustancial, producto de las nuevas tecnologías [como pueden ser las obras planteadas por el colectivo *Art Orienté objet* (Francia)], o el uso de métodos quirúrgicos de manipulación corporal [Orlan (Francia) y Nicola Costantino (Argentina)]; una metamorfosis que aduce innumerables lecturas de los modos de simbolización forjados por Occidente.

Este grado extremo de transformación corporal exime los límites propios del proceso de transculturación, ya que esta simbolización a través del cuerpo inserta nuevos miedos y perversiones surgidas en las sociedades occidentales. No obstante, a pesar de que las operaciones de cirugía estética se alejan materialmente de los recursos técnicos empleados en los rituales indígenas o aborígenes estudiados, este tipo de manipulaciones corporales demuestran una transculturación extrema en todas las fases comparadas (material, filosófica y semiótica). En cierto sentido, estos rituales quirúrgicos se proponen como nuevas ceremonias de iniciación del mundo occidental, donde los/as iniciados/as poseen una completa decisión de dichos actos rituales, cómo concretarlos, en qué momento de la vida personal y dónde ejecutar dicho proceso. Como comenta David Le breton⁵, en nuestras sociedades contemporáneas la simbología de este acto no radica en las connotaciones sociales sino en las vivencias personales de dicho acontecimiento, el cual se manifiesta como una apropiación estética.

⁵ Le Breton, David, (2002), *Signes d' identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*, París: Éditions Métailié, p.160.

En definitiva, en referencia específica al contexto social, esta elección con carácter netamente personal en torno a los rituales de modificación corporal –que en cierto modo también incumbe al tatuaje y el *piercing*– modifica considerablemente las conexiones simbólicas que pudieran existir con los rituales de manipulación corporal ejecutados por grupos indígenas o aborígenes. Pero, el uso de prácticas rituales corporales denota, en alguna medida, el lugar sagrado que obtiene la piel en las estructuras sociales y simbólicas de los individuos en las diferentes sociedades. Aunque, en nuestras sociedades contemporáneas el rito de paso se transforma en un proceso de fetichismo, en sinónimo de *performance*, de citación cultural⁶.

Por otro lado, a estas reflexiones teóricas finales cabe agregar, como pieza ineludible y estructural en el desarrollo conceptual de esta tesis, la elaboración simultánea de la producción artística personal. Por ejemplo, en la serie *Cuerpo Ritual* (1997-98), los tatuajes del pueblo caduveo son recuperados e impresos en la piel, conformando otros rituales y otros códigos.



Sandra Martínez
(Cuerpo ritual, 1997-98)

En otro trabajo, *Genealogías* (2000), las marcas corporales voluntarias e involuntarias construyen el árbol genealógico personal y se imponen como instrumento de identificación. Las fotografías de *La dama que llora* (2003) exhiben el cuerpo cubierto de lágrimas –o gotas– que encierran fragmentos textuales de la ley de extranjería española, como tatuajes, como memoria corporal del desarraigo y el exilio, como imagen de una identidad que nunca es

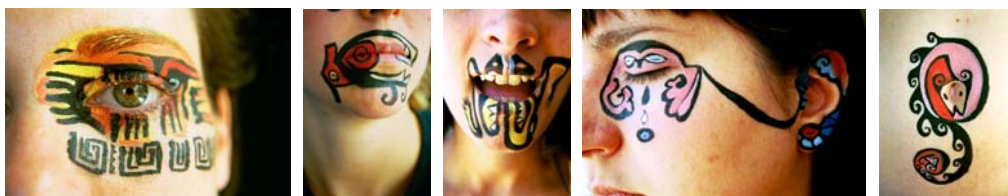
⁶ *Ibidem*, pp.208-209 / p.161

fija y que se halla siempre en constante reformulación. Cada persona, cada artista, como ser nómada marca sus propios trayectos.



Sandra Martínez
(La dama que llora, 2003)

Otra serie (Conexiones, 2003...) se plantea como un proyecto colectivo y continuo, donde cada persona partícipe elige un orificio del cuerpo, el más significativo en su historia personal y corporal; luego partir del acto pictórico el diseño se transforma en talismán protector. La obra va conformando una instalación, una antropología visual, donde se conectan diferentes aspectos simbólicos no sólo del cuerpo sino de la identidad social del individuo.



Sandra Martínez
(Conexiones, 2003...)

En estas producciones el uso de la piel como superficie simbólica contribuye a consolidar los ejes teóricos analizados desde nuestra particular mirada como artista; por consiguiente, la reflexión práctica aporta otras perspectivas.

El proceso de transculturación en el arte contemporáneo occidental es un proceso complejo y abierto; por ende, las conclusiones que hemos detallado

no son categóricas y permiten la posibilidad de extenderlas a nuevas formulaciones. Al respecto, este estudio ha intentado proporcionar un análisis pormenorizado acerca de los diversos procesos de transculturación acaecidos en el contexto social en general y en el arte contemporáneo occidental en particular, específicamente de prácticas rituales como la pintura corporal, el tatuaje y la perforación corporal, provenientes de grupos indígenas o aborígenes.

Estas aportaciones teóricas –junto a la propia participación como artista en dicho proceso de transculturación– anhelan proyectar los discursos artísticos occidentales, fundamentalmente aquellos que manipulan el cuerpo y la piel como instrumentos simbólicos, hacia otras consideraciones que contemplen su gran riqueza como discursos antropológicos.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBATE, Florencia, (1998), *Él, Ella, ¿Ella?, apuntes sobre transexualidad masculina*, Buenos Aires: Libros Perfil [serie Hoy x Hoy minorías, María Moreno (dir.)]
- ACHA, Juan, COLOMBRES Adolfo, ESCOBAR, Ticio, (1991), *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires: Ediciones del Sol [serie Antropológica]
- ADAM, Leonhard, (1947), *Arte primitivo*, Buenos Aires: Editorial Lautaro
- ALCINA FRANCH, José, [1982] (1988), *Arte y antropología*, Madrid: Alianza Editorial
- ALLIAGA, Juan Vicente, (1997), *Bajo vientre, representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*, Valencia: Generalitat Valenciana [Colección Arte, Estética y pensamiento 5]
- ALONSO FERNÁNDEZ-CHECA, José Felipe, (1995), *Diccionario de Alquimia, cábala y simbología*, Madrid: Trigo Ediciones
- ANDRIEU, R; MOZO, C. (coords.), (2005), *Antropología feminista y/o del género. Legitimidad, poder y usos políticos*, Sevilla: Ediciones El Monte
- ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dir.), [fr.1985] (1988), *Historia de la vida privada*, Tomo 2, Madrid: Taurus
- ARTAUD, Antonin, [fr.1938] (1978), *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa
- ATKINSON, Michael, (2003), *Tattooed: the sociogenesis of a body art*, Toronto: University of Toronto Press
- AUSLANDER, Philip, (1997), *From Acting to Performance. Essays in Modernism and postmodernism*, London and New York: Routledge
- AZPEITIA, M.; BARRAL, M. J.; DÍAZ, L. E.; GONZÁLEZ CORTÉS T.; MORENO, E.; YAGO T. (eds.), (2001), *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*, Barcelona: Icaria Editorial

- BANU G., (1996), *L'acteur qui ne revient pas*, París: Gallimard
- BARBIERI, Gian Paolo, (1998), *Tahiti tatoos*, Köln: Benedikt Taschen Verlag, GMBH
- BARGADOS LÓPEZ, Alberto; HERNÁNDEZ, Fernando; BARRAGÁN, José María, (1997), *La antropología social del arte y el sistema de los objetos*, Barcelona: Angle Editorial
- BARREDA, Fabiana, “Cuerpos invadidos”, *La actualidad arte y cultura*, Buenos Aires, N° 76, Año XIX, 2ª época, diciembre de 1995, pp.23-25
- BARRIO GARAY, José Luis, “Tu cuerpo es un campo de batalla”, *Lápiz*, Madrid: Publicaciones de Estética y Pensamiento, N° 80, Año IX, octubre de 1991, pp. 30-34
- BATAILLE, Georges, [fr.1957], [1979] (2000), *El erotismo*, Barcelona: Tusquets
 - [1997] (2000), *Las lágrimas de Eros*, Barcelona: Tusquets
- BATTISTOZZI, Ana M., “Entre el tormento y el placer”, *La actualidad arte y cultura*, Buenos Aires, N° 76, Año XIX, 2ª época, diciembre de 1995, pp.20-23
- BAUDRILLARD, Jean, [1969] (1988), *El sistema de los objetos*, Madrid: Siglo Veintiuno Editores
 - (1980), *El intercambio simbólico y la muerte*, Barcelona: Luis Porcel Editor [Colección Las Ideas]
 - (1991), *La transparencia del mal, ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona: Anagrama
 - [](1994), *De la seducción*, Madrid: Cátedra
- BEAUVOIR, Simone de, [1949] (1987), *El segundo sexo I. Los hechos y los mitos*, Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte
 - (1987), *El segundo sexo II. La experiencia vivida*, Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte
- BELLOC, Bárbara, (1998), *Tribus porteñas, conejillos de indias y blancos ratones: un brevario de zoología urbana*, Buenos Aires: Libros Perfil [serie Hoy x Hoy minorías, María Moreno (dir.)]

- BENJAMÍN, Walter, [1973] (1989), *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Alfaguara
- BLIXEN, Olaf; KLAPPENBACH, Miguel A., “Notas sobre tatuajes y pinturas corporales de los Makiritare”, *Comunicaciones antropológicas del museo de historia natural de Montevideo*, Montevideo, 1966, Nº 5, Vol. I, pp.1-7
- BOAS, Franz, [1911] (1964), *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*, Buenos Aires: Ediciones Solar
 - (1947), *El arte primitivo*, México: Fondo de Cultura Económica
- BORGES, Jorge Luis, [1996](2005), *Obras Completas I*, Barcelona: RBA Coleccionables
- BOURDIEU, Pierre, [1984] (2000), *Cuestiones de sociología*, Madrid: Istmo
 - (2000), *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama
- BRADBURY, Ray, [1955] (1993), *El hombre ilustrado*, Buenos Aires: Minotauro
- BREA, José Luis, (1991), *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid: Tecnos
 - (1991), *Las auras frías, El culto a la obra de arte en la era postaurática*, Barcelona: Anagrama [Colección Argumentos]
- BROUDE, Norma; GARRARD Mary, (1994), *The power o feminist art, - the american movement of the 1970 s, history and impact-*, N.York: Harry N. Abrams, Inc. publishers
- BÜHLER, Alfred, “La significación del color entre los pueblos primitivos”, *Paleta*, Buenos Aires, Nº 9, primavera de 1962, pp.2-8
- BURCHET, George, (1958), *Memoirs of a tattoist*, London, Oldburne: Peter Leighton Editor
- BUTLER, Judith, (1997), *Performativ e Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory,writing on the body. Female embodiment and Feminist Theory*, Columbia University Press
 - (1990), *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, Nueva York: Routledge

- CAILLOIS, Roger, [fr.1939] [1942] (1992), *El hombre y lo sagrado*, México: Fondo de Cultura Económica
- CANALS FRAU, Salvador, [1953] (1973), *Las poblaciones indígenas de la Argentina, su origen, su pasado, su presente*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana
- CANGI, Adrián (comp.), (2000), *Roberto Echavarren. Performance, género y transgénero*, Buenos Aires: Eudeba
- CAPELLI, F.; GROSSO, P. "Me dibujo, luego existo", *Newton*, Madrid: Ediservicios Madrid-2000, Grupo Unidad editorial, N°1, siglo XXI, año 1, Mayo de 1998, pp. 38-45
- CAPLAN, Jane (ed.), (2000), *Written on the body, the tattoo in European and American History*, London: Reaktion Books Ltd.
- CARPIO, Francisco, "Verdades (in)soportables", *Lápiz*, Madrid: Publicaciones de Estética y Pensamiento, N° 168, diciembre de 2000, pp. 38-47
- CIFUENTES, José, "La vuelta al pasado, Papúa Nueva Guinea", *Viajeros*, N° 59, octubre 1996, pp.6-21
- CIRLOT, Juan Eduardo, (1992), *El ojo en la mitología, su simbolismo*, Madrid: Ediciones Libertarias
 - [1958] (1997), *Diccionario de símbolos*, Madrid: Ediciones Siruela
- CIRLOT, Lourdes, [1993] (1994), *Historia Universal del Arte, últimas tendencias*, Barcelona: Editorial Planeta
- CLIFFORD, James, (1995), *Dilemas de la cultura, Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona: Editorial Gedisa
- COOK, James, (1938), *Viaje hacia el Polo sur y alrededor del mundo*, Madrid: Espasa Calpe
- CORTÉS, José Miguel G., (1996), *El cuerpo mutilado (la angustia de muerte en el arte)*, Valencia: Generalitat Valenciana [Colección Arte, Estética y Pensamiento 2]
 - (1997), *Orden y Caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*, Barcelona: Editorial Anagrama

- CRAWFORD, Michael H., (1992), *Antropología biológica de los indios americanos*, Madrid: Editorial MAPFRE
- CRIQUI, Jean Pierre, “Sur porc (surface). Trois peaux de cochon tatouées par Wim Delvoye”, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, París: Centre Pompidou, 2003, Nº 84, pp.112-115
- CROCI, Paula; MAYER, Mariano, (1998), *Biografía de la piel, esbozo para una enciclopedia del tatuaje*, Buenos Aires: Libros Perfil [serie Hoy x Hoy minorías, María Moreno (dir.)]
- CROCI, Paula; VITALE Alejandra (comp.), (2000), *Los cuerpos dóciles, hacia un tratado sobre la moda*, Buenos Aires: La Marca Editora [Colección cuadernillos de géneros, Daniel Link (dir.)]
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A.; HERNÁNDEZ-NAVARRO Miguel Á. (eds.), (2004), *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Murcia: Cendeac, [Ad Hoc. Serie seminarios 4. Cruz Sánchez Pedro A. y Hernández Navarro Miguel A. (dir.)]
- “CUERPOS PINTADOS”, *Cablehogar*, Rosario (Argentina), Abril 1993, pp.34-37
- CHAPMAN, Anne, [1982] (1986), *Los selk'nam. La vida de los onas*, Buenos Aires: Emecé
- CHARBONNIER, Georges, (1979), *Arte, lenguaje y etnología*, (entrevistas con Claude Lévi Strauss), México: Siglo Veintiuno [Colección mínima/14]
- DANTO, Arthur C., [1981] (2002), *La transfiguración del lugar común, una filosofía del arte*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica
- DARWIN, Charles, (1905), *The voyage of the Beagle*, London: The Amalgamated Press Ltd.
- DEBRAY, Régis, (1994), *Vida y muerte de la imagen , (historia de la mirada de Occidente)*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica
- DE ESPAÑA, Ramón, “La tristeza de ser diferente. David Lynch”, *El Europeo*, Madrid: Editorial Gráfica Espejo, mayo de 1989, Nº 12, pp.126-130

- DELEUZE, Gilles, (1989), *El pliegue - Leibniz y el Barroco*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, [fr.1980] (1988), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Ediciones Pre-textos
 - [fr.1972] (1995), *El Anti Edipo, Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica
- DEPRAVADOS@EREMAS.NET, “La muerte está de moda”, *Neo2*, Madrid: Ipsum Planet, Marzo-Abril 2001, pp. 82-88
- DERRIDÁ, Jacques, (1977), *Posiciones*, (entrevistas con Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean Louis Hudeline y Guy Scarpetta), Valencia: Ediciones Pre-textos
 - (1989) *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*, Barcelona: Ediciones Paidós
- DEVEREUX, Georges, [1983] (1984), *Baubo. La vulva mítica*, Barcelona: ICARIA Editorial
- DIEGO, Estrella de, (1992), *El andrógino sexuado, eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid: Ediciones Visor
 - (1998), *Quedarse sin lo exótico*, Madrid: Fundación César Manrique [Colección Cuadernas Nº 10]
 - (1998), “De la muerte, los demás y otras parábolas modernas”, *Revista de Occidente*, Nº 201, Madrid: Fundación Ortega y Gasset, Febrero de 1998, pp. 47-60
- DORFLES, Gillo, (1969), *Nuevos mitos, nuevos ritos*, Barcelona: Editorial Lumen
- DUNCAN, Michael, “Tracing Mendieta”, *Art in America*, New York: Brant Art Publications Inc., vol. 87, Nº 4, Abril de 1999, pp. 110-113 y 117
- DUQUE, Pedro, (1996), *Tatuajes—el cuerpo decorado, anillados, piercing y otras modificaciones de la carne*, Valencia: Editorial Midons
- ELIADE, Mircea, (1961), *Mitos, sueños y misterios*, Buenos Aires: Cía. Gral. Fabril Editora
- ELKINS, James, (1999), *Pictures of the body. Pain and Metamorphosis*, Stanford (California): Stanford University Press

- ESCOBAR, Ticio, (1993), *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*, Asunción: R. P. Ediciones
 - (1984), “Supervivencia del arte indígena”, *Suplemento antropológico*, Asunción: Universidad Católica, N° 1, Volumen XIX, Junio de 1984, pp.31-35
- ESPINOY, Alex, “Polinesios tatuados”, *Man*, Printer Industria Gráfica, [s. l.], N° 34, Agosto 1990, pp.92-100
- EWING, William A., (1996), *El cuerpo - fotografías de la configuración humana*, Madrid: Ediciones Siruela
- FEHER, Michel; NADDAFF, Ramona; TAZI, Nadia (ed.), [1989] (1990), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Parte Primera, Madrid: Taurus
 - [1989] (1991), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Parte Segunda, Madrid: Taurus
 - [1989] (1992), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Parte Tercera, Madrid: Taurus
- FERNÁNDEZ ARENAS, José (coord.), (1988), *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona: Anthropos Ediciones
- FERRER, Elizabeth, “Eugenia Vargas”, *Nexus*, EEUU, N° 17, julio-septiembre de 1995, pp.88-92
- FERRER, Esther, “El territorio del cuerpo” (entrevista a Gina Pane), *Lápiz*, Madrid: Publicaciones de Estética y Pensamiento, N°58, Año VI, Abril 1989, pp.36-41
- FIELD, Henry, (1958), *Body marking in South western Asia*, Cambridge, Massachusetts (U.S.A.): The Peabody Museum
- FONTCUBERTA, Joan, (1997), *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- FORGE, J. Anthony, “Colores mágicos”, *Paleta*, Buenos Aires, N° 9, primavera de 1962, pp.9-16
- FOUCAULT, Michel, [1976], (1999), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México: Siglo Veintiuno Editores

- FREUD, Sigmund, “Lo siniestro” (fragmentos, 1919), [trad. Luis López Ballesteros y de Torres, tomo 7 de las Obras Completas, (1997), Madrid: Biblioteca Nueva], *Revista de Occidente*, Madrid: Fundación Ortega y Gasset, Nº 201, Febrero de 1998, pp.101-109
- FRIGERIO, Francesca; PIRONTI, Matteo, (1997), *El tatuaje*, Barcelona: Editorial de Vecchi
- GALLEZ, Pablo J., “La más antigua descripción de los yámana”, *Karukinka*, Tierra del Fuego (Argentina): Instituto de investigaciones históricas, cuaderno fueguino Nº15, enero de 1976, pp.17-29
- GARCIA, Raúl, (2000), *Micropolíticas del cuerpo, de la conquista de América a la última dictadura militar*, Buenos Aires: Editorial Biblos
- GARCÍA TSAO, Leonardo, “Erotismo y caligrafía”, *Página 12*, 2ª sección, Buenos Aires, 21 de Julio de 1996, pp.2-3
- GEERTZ, C.; CLIFFORD, J. Y OTROS, (1991), *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Barcelona: Gedisa
- GLUSBERG, Jorge, (1985), *Del Pop a la nueva imagen*, Buenos Aires: Ed. de Arte Gaglianone [Colección Unión Carbide]
 - (1988), *El arte de la performance*, Buenos Aires: Gaglianone
- GODELIER, Maurice, [fr.1982] (1986), *La producción de grandes hombres. Poder y dominación masculina entre los baruya de Nueva Guinea*, Madrid: Akal
- GOLDBERG, Roselee, (1996), *Performance art*, Barcelona: Ediciones Destino
- GOLDSTEIN, Bruce E., [1988] (1992), *Sensación y Percepción*, Madrid: Debate
- GÓMEZ ISLA, José, “Derivaciones tecnológicas en la plástica contemporánea”, *Lápiz*, Madrid: Publicaciones de Estética y Pensamiento, Nº 169-170, año XX, pp.47-57
- GONZÁLEZ DORADO, Antonio, “Contextualización del problema de la supervivencia de las culturas indígenas en Paraguay”, *Suplemento antropológico*, Asunción: Universidad Católica, Nº 1, Volumen XIX, Junio de 1984, pp. 19-29

- GRÁCIA, Vicenç, (1999), *El arte del tatuaje, guía de tatuadores de España*, Barcelona: Tikal ediciones
- GRIEDER, Terence, (1982), *Origins of pre-columbian art*, Austin (EEUU): University of Texas Press
- GRÖNING, Karl, (1997), *Decorated skin, a world survey of body art*, London: Thames and Hudson Ltd.
- GROSENICK, Uta (ed.), (2005), *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Köln: TASCHEN
- GUAJARDO, Carlos, “Los secretos de los tatuajes en las cárceles”, *Clarín*, Buenos Aires, 18 de Agosto 1996, pp. 48-49
- GUASCH, Anna María, (1997), *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*, Barcelona: Ediciones del Serbal
 - (2000), *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial
- GUDIÑO KIEFFER, Eduardo, “Magia, secretos y leyendas del tatuaje”, *Pertenecer*, Buenos Aires, Nº 5, Marzo 1983, pp.16-17
- GUIART, Jean, (1963), *Oceanía*, Buenos Aires: Ediciones Aguilar
- GUIDIERI, Remo, (1997), *El museo y sus fetiches - Crónica de lo neutro y de la aureola*, Madrid: Tecnos
- GUTIERREZ ESTÉVEZ, Manuel (comp.), (1988), *Mito y ritual en América*, Madrid: Editorial Alhambra
- GUTIERREZ, Menchu, “Sangre, sudor y lágrimas”, *El Paseante, El cuerpo y la fotografía*, Madrid: Ediciones Siruela, 1997, Nº 26, pp.14-29
- HARAWAY, Donna, (1995), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra/Feminismos
- HARDY, D.E (ed.), (1988), *Music and sea tatoos*, Tootime Nº3, Hong Kong: Hardy Marks Publications
- HARRIS, Marvin, [1979] (1999), *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura*, Madrid: Siglo Veintiuno Editores
- HEIDDEGER, Martin, [1927] (1951), *El ser y el tiempo*, Madrid: Fondo de Cultura Económica

- HÉRITIER, Françoise, (1996), *Masculino/femenino. El pensamiento de la diferencia*, Barcelona: Editorial Ariel
- JAMESON, Fredric; ZIZEK, Slavoj, (1998), *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Editorial Paidós
- JIMÉNEZ, Carlos, “Turbulencias en el panóptico”, *Lápiz*, Madrid: Publicaciones de Estética y Pensamiento, N° 167, Año XIX, pp.43-49
- JIMÉNEZ, José, (1993), *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*, Barcelona: Destino
- KAFKA, Franz, [1972], (1995), *La condena*, Madrid: Alianza Editorial
- KARSTEN, Rafael, (1923), *Los indios Tobas del Gran Chaco boliviano*, Jujuy (Argentina): Biblioteca de historia y antropología 1, Universidad Nacional de Jujuy, CEIC (Centro de Estudios Indígenas y Coloniales)
- KAUFFMAN, Linda, [1998] (2000), *Malas Y Perversos, Fantasías en la cultura y el arte contemporáneo*, Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia [serie Frónesis]
- KWINTER, Sanford, “Vera Lehndorff and Holger Trülzsch at Bette Stoler”, *Art in America*, New York: Brant Art Publications Inc., julio de 1985, p.134
- KOETHER, Jutta, “Tatoo 89”, *Arena Internacional del arte*, Madrid: Ed. Producciones del Desierto, N° 1, Febrero 1989, pp. 67-68
- KORÍN, Mercedes, “Las espaldas marcadas”, *Pagina/12*, Buenos Aires, 14 de Julio de 1995, pp. 16-17
- KRISTEVA, Julia, [fr.1980], [1988] (1998), *Podere de la perversión*, Madrid: Siglo Veintiuno Editores
 - “Aproximación a la abyección”, [fragmento del capítulo del mismo título, en *Pouvoirs del' horreur*, (1980), París: Editions du Seuil], *Revista de Occidente*, Madrid: Fundación Ortega y Gasset, N° 201, Febrero de 1998, pp.110-116
- LACAN, Jacques, (1975), *Libro 20, Aún 1972-73*, Buenos Aires: Ediciones Paidós
 - (6ªed.1980), *Escritos II*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores

- LACASSAGNE, Alexandre, [1881], *Les tatouages, étude anthropologique et médico-légale*, París
- LAUTMAN, Victoria, (1994), *The new tattoo*, New York: Abbeville Press Publishers
- LE BRETON, David, (2002), *Signes d' identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*, París: Éditions Métailié
 - [fr.1990] (1995), *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión [Colección Cultura y Sociedad, Carlos Altamirano (dir.)]
 - (1995), *Anthropologie de la douleur*, París: Éditions Métailié
- LEBEL, Jean Jacques, “Ritos / rutinas / creencias”, *Creación*, Madrid: Instituto de estética y teoría de las artes, Nº 14, 1993, pp.16-22
- LEHNDORFF, Vera, “Fundirse con el fondo”, *El paseante*, Madrid, Nº 5, p.41
- LEHNDORFF, Vera; TRÜLZSCH, Holger, (1986), *Veruschka*, London: Thames and Hudson
- LEIRIS, Michel; DELANGE, Jacqueline, (1967), *África Negra. La creación plástica*, Madrid: Ediciones Aguilar
- LESCANO, Victoria, “En la Argentina los tatuajes ya no son exclusivos del under”, *La Maga*, Buenos Aires, Nº 117, 13 de Abril de 1994, p.33
 - “La historia del maquillaje”, *La Maga*, Buenos Aires, 3 de Julio de 1996, pp.36-37
- LÉVI-STRAUSS, Claude, [fr.1974] (1987), *Antropología estructural*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica
 - [fr.1962] [1964] (1999), *El pensamiento salvaje*, México: Fondo de Cultura Económica
 - (1970), *Tristes trópicos*, Buenos Aires: EUDEBA, Editorial Universitaria de Buenos Aires
 - (1968), *Mitológicas, lo crudo y lo cocido*, México: Fondo de Cultura Económica
- LINK, Daniel, “La carne dice”, *Radar*, Buenos Aires, Nº 99, Año 2, 5 de Julio de 1998, p.23

- LINTON, Ralph, (1926), *Ethnology of Polynesia and Micronesia*, Chicago: Berthold Laufer editor
- LIPCOVICH, Pedro, "Te llevo bajo la piel", *Página 12*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1997, pp.16-17
- LIPOVETSKY, Gilles, [fr.1987] (1990), *El imperio de lo efímero - La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona: Anagrama
- LOMBROSO, Cesare, [1876], *L'uomo delinquente*, Milán
- LOTHROP, S. K., (1979), *Los tesoros de la América Antigua- Artes de las civilizaciones precolombinas desde México a Perú*, Ginebra: Ed. d'art Albert Skira
- LOZANO, Jorge, "Rito, ceremonia, etiqueta", *Creación*, Madrid: Instituto de estética y teoría de las artes, Nº 14, 1993, pp.12-15
- LUCIE-SMITH, Edward, [1969] (1993), *Movimientos artísticos desde 1945*, Barcelona: Ediciones Destino
- LYOTARD, Jean Francois, (1990), *Economía Libidinal*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- MAILLARD, Chantal, (2002), *Lógica borrosa*, Málaga: Miguel Gómez Ediciones [Colección Capital Nº 21]
- MARCHÁN FIZ, Simón, (1986), *Del arte objetual al arte de Concepto (1960/1974)*, Madrid: Ediciones Akal
- MARTÍN CASARES, Aurelia, (2000), *La esclavitud en la Granada del siglo XVI, género, raza y religión*, Granada: Editorial Universidad Granada
 - (2006), *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*, Madrid: Ediciones Cátedra
- MARTÍN CASARES, Aurelia; VELASCO JUEZ, M^a Casilda; GARCÍA GIL, Fernanda (coord.), (2002), *Las mujeres en el África subsahariana. Antropología, literatura, arte y medicina*, Barcelona: Ediciones del Bronce
- MARTÍNEZ OLIVA, Jesús, (2005), *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80*

- y 90, Murcia: Cendeac, [Ad Hoc. Serie ensayo 9. Cruz Sánchez Pedro A. y Hernández Navarro Miguel A. (dir.)]
- MATHIEU, Nicole-Claude, “Relativismo cultural, ablación del clítoris y violencia contra las mujeres”, *Arenal*, Granada: Universidad de Granada, Vol.4, nº1, enero-junio 1997, pp.77-94
 - MEDINA, Cuauhtémoc, “Formas políticas recientes: búsquedas radicales en México. Santiago Sierra - Francis Alÿs - Minerva Cuevas”, *Trans > arts. Cultures. Media*, New York: Passim Inc., Nº 8, 2000, pp.146-163
 - MÉNDEZ, Lourdes, (1995), *Antropología de la producción artística*, Madrid: Ediciones Síntesis
 - (2004), *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales*, Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer, Junta de Andalucía [Colecciones Hypatia]
 - (2003), *La antropología ante las artes plásticas. Aportaciones, omisiones, controversias*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas / Siglo Veintiuno Editores, [Colección Monografías, nº199]
 - MERLEAU PONTY, Maurice, (1957), *Fenomenología de la percepción*, México: Fondo de Cultura Económica
 - MOORE, Henrietta L., (1999), *Antropología y feminismos*, Madrid: Cátedra
 - MOOS, David, “Orlan's theater of the self”, *Art x text magazine*, Sidney, Nº54, May 1996, pp.67-72
 - MOSQUERA, Gerardo, “Minimal animal”, *Lápiz*, Madrid: Publicaciones de Estética y Pensamiento, 1998, Nº 144, Año XVII, pp.19-23
 - MURPHY, Jay, “Assimilating the unassimilable: Carolee Schneemann in relation to Antonin Artaud”, *Parkett*, Nueva York: Parkett , 1997, Nº50/51, pp.224-39
 - NAROTZKY, Susana, (1995), *Mujer, Mujeres, Género. Una aproximación crítica al estudio de las mujeres en las Ciencias Sociales*,

Madrid: R. B. Servicios Editoriales [Monografías 14, Consejo Superior de Investigaciones Científicas]

- NAVARRO, Antonio José (ed.), (2002), *La nueva carne, una estética perversa del cuerpo*, Madrid: Valdemar ediciones
- NEAD, Linda [1992] (1998), *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid: Tecnos
- NEBREDA, David, (2000), *Autoportraits*, París: Editions Léo Scheer
- “Obras maestras sobre la piel desnuda”, *Stop*, Buenos Aires, N°1, 29 de octubre de 1965, pp.34-39.
- OLIVARES, Rosa, “Posthuman. Nuevas formas de figuración en el arte contemporáneo. Más allá de la apariencia”, *Lápiz*, Madrid: Publicaciones de Estética y Pensamiento, 1993, N° 93, Año XI, pp.24-29
- ORIOL COSTA, Pere; PÉREZ TORNERO, José Manuel; TROPEA, Fabio, (1996), *Tribus Urbanas, El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica
- ORTIZ, Fernando, [1940] (1978), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas: Edición María H. González de Salcedo y Biblioteca Ayacucho
- PÉREZ GAULI, Juan Carlos, (2000), *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, Madrid: Ediciones Cátedra [Cuadernos Arte Cátedra, Antonio Bonet Correa (dir.)]
- PEREZ, David (coord.), (1996), *Femenino plural: reflexiones desde la diversidad*, Valencia: Generalitat Valenciana [Colección Arte, estética y pensamiento 1]
 - (coord.) (1997), *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*, Valencia: Generalitat Valenciana [Colección Arte, estética y pensamiento 4]
- PESSAGNO ESPORA, Mario A., (1971), *Los fueguinos*, Buenos Aires: Departamento de Estudios Históricos Navales, Cultura Náutica General [Serie A, N°2]

- “El klóketen. Interpretación psicológica de las ceremonias”, *Karukinka*, cuaderno fueguino, Tierra del Fuego (Argentina): Instituto de investigaciones históricas, Nº 9, Julio de 1974, pp. 23-32
- PICAZO, Gloria (coord.), (1993), *Estudios sobre performance*, Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía
- PICORNELL CANTERO, Fernando, “Proceso y reflexión sobre el lenguaje simbólico del tatuaje en el cuerpo humano” [tesis doctoral], director: Dr. Javier García Bresó, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Castilla – La Mancha, Cuenca, 1995
- PITTARD, Jean J., “El color como vestido”, *Paleta*, Buenos Aires, Nº 4, primavera de 1960, pp. 1-8
- PRICE, Sally, (1993), *Arte primitivo en tierra civilizada*, Madrid: Siglo Veintiuno editores
- PRON, Patricio, “Un mensaje escrito en la piel”, *La Capital*, Rosario (Argentina), 20 de septiembre de 1998, p.10
- RAMÍREZ, Juan Antonio, (2003), *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid: Ediciones Siruela
- REISFELD, Silvia, (2004), *Tatuajes. Una mirada psicoanalítica*, Buenos Aires: Paidós
- REVUELTA, Laura, “Las acciones mutantes de Orlan”, *ABC Cultural*, Madrid, 6 de julio de 2002, pp.25-26
- RIEFENSTAHL, Leni, [1973] (1978), *Los Nuba. Hombres como de otro mundo*, Barcelona: Lumen
 - (1976), *The People of Kau*, New York:[s.n.]
 - [2002] (2005), *África*, Köln: Taschen GmbH
- ROA BASTOS, Augusto (comp.), [1978] (1980), *Las culturas condenadas*, México: Siglo XXI
- ROOB, Alexander, (1997), *El museo hermético. Alquimia & Mística*, Köln: TASCHEN

- ROSE, Bárbara, "Is it art? Orlan and the transgressive act", *Art in America*, New York: Brant Art Publications Inc., Nº 2, Vol. 81, Febrero 1993, pp. 82-87 y p.125
- RUBIN, Arnold (ed.), (1988), *Marks of civilization. Artistic transformations of the human body*, Los Angeles: Museum of Cultural History, University of California
- SAENZ, Dalmiro, (1996), *La mujer del vientre de oro*, Buenos Aires: Emecé Editores
- SALAMONE, Luis Darío, "El tatuaje una mirada encarnada", *La Prensa*, Suplemento Profesional, Buenos Aires, 6 de Diciembre de 1994, p.14
- SALILLAS, Rafael, (1908), *El tatuaje, en su evolución histórica, en sus diferentes caracterizaciones antiguas y actuales y en los delincuentes franceses, italianos y españoles*, Madrid: Publicaciones de la revista penitenciaria
- SÁNCHEZ LABRADOR, José, (1910), *El Paraguay Católico*, Tomo I y II, Buenos Aires: Imprenta Coni Hnos.
- SÁNCHEZ, Julio, "Acá está mi piel, que se rematará para juntar dinero", *La Maga, Artes visuales*, Buenos Aires, 20 de diciembre de 1995, p.32
- SÁNCHEZ, Osvaldo, "SEMEFO: la vida del cadáver", *Revista de Occidente*, Madrid: Fundación Ortega y Gasset, Nº 201, Febrero de 1998, pp.131-139
- SAN MARTÍN, Francisco Javier, "Libertad vigilada. Creación artística e identidad delictiva en el arte del siglo XX", *Exit*, Madrid: Olivares y Asociados, 2001, Nº 1, pp.16-28
- SARDUY, SEVERO, (1987), *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- SAURA RAMOS, Pedro A., "El hombre como soporte artístico en las tribus de las Tierras Altas de Papúa Nueva Guinea" [tesis doctoral], directores: Dr. Manuel Villaseñor y Dra. Rosa Garcerán Piqueras, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, Madrid, 1988
 - "Papúa y Nueva Guinea. Los ritos del color", *National Geographic*, Edición Especial, España, 2003, pp.72-99

- SAVOCA, Giuseppe, (1999), *Arte extrema. Dal teatro di performance degli anni Settanta alla Body Art extrema degli anni Novanta*, Roma: Castelvechi editora & comunicazione
- SCARRY, Elaine, (1985), *The Body in Pain: The making and Unmaking of the World*, Nueva York: Oxford University Press
 - (1999) “La estructura de la tortura: la conversión del dolor real en ficción de poder”, en *A sangre y fuego*, Espai d’ art contemporani, Castelló: Ed. Generalitat Valenciana, pp.147-271
- SCHECHNER, Richard, (2002), *Performance Studies, An introduction*, London: Routledge, Taylor & Francis group
- SCHIFFMACHER, Henk; RIEMSCHEIDER, Burkhard, (1996), *1000 tatoos*, Köln, BENEDIKT Taschen Verlag GmbH
- SCHNEEMANN, Carolee, “The blood link: fresh blood – a dream morphology and venus vectors”, *Leonardo*, 1994, nº1, Vol. 27, pp.23-28
- SENNETT, Richard, [1994] (1997), *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid: Alianza
- SERRANO, Antonio, (1947), *Los aborígenes argentinos, síntesis etnográfica*, Buenos Aires: Editorial Nova
- SINI, Carlo, (1985), *Semiótica y Filosofía*, Buenos Aires: librería Hachette
- SMITH, S. George; ZIMMERMAN, R. Michael, “Tattooing found on a 1600 year old frozen, mummified body from St. Lawrence Island, alaska”, *American antiquity*, Frank Hole Editor [s.l.], Nº 4, Vol. 40 octubre de 1975, pp.433-437
- SONTAG, Susan, “Fragments of an esthetic of melancoly”, *Art in America*, New York: Brant Art Publications Inc., Septiembre de 1986, pp.116-124
- SPAULDING, Huck, [1988] (2000), *Tattooing A to Z (a guide to successful tattooing)*, Spaulding and Rogers Mfg., Inc. [s.l.]
- STEINMETZ, Klaus, “Manuel Mendive”, *Nexus*, Miami: Arte en Colombia Inc., Nº17, Julio-setiembre 1995, pp.115-116

- SUSNIK, Branislava, (1990), *Guerra. Tránsito. Subsistencia (ámbito americano)*, Museo Etnográfico Andrés Barbero, Asunción: Ediciones Fundación La Piedad
 - (1995), *Interpretación etnocultural de la complejidad sudamericana antigua. El hombre, persona y agente ergológico*, Vol. II, Museo Etnográfico Andrés Barbero, Asunción: Ediciones Fundación La Piedad
- TAYLOR, Brandon, [1995] (2000), *Arte hoy*, Madrid: Ediciones Akal
- TESTUT, L., (1902), *Tratado de anatomía humana*, Tomo III, Barcelona: Salvat Editores
- THOMAS, Keith, [1971] (1997), *Religion and the decline of Magic*, New York: Oxford University Press
- THOMAS, Nicholas; COLE, Anna; DOUGLAS, Bronwen (eds.), (2005), *Tattoo. Bodies, Art and Exchange in the Pacific and the West*, London: Reaktion Books
- TORGOVNICK, Marianna, "Skin and Bolts", *Artforum*, N°31, december 1992, pp.64-5
- TRÍAS, Eugenio, (1991), *La lógica del límite*, Barcelona: Ediciones Destino
- TURNER, Bryan, (1989), *El cuerpo y la sociedad*, México: Fondo de Cultura Económica
- TURNER, Víctor, [1969] (1988), *El proceso ritual: estructura y antiestructura*, Madrid: Alfaguara, Taurus
 - (1988), *The anthropology of performance*, New York: PAJ Publications
 - (1982), *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, New York: PAJ publications
- VALE, V.; JUNO, A. (eds.), (1989), *Modern Primitives: An Investigation of Contemporary Adornment and Ritual*, San Francisco
- VÁLERY, Paul, [1933 fr.] (1988), *La idea fija*, Madrid: Visor [Colección La Balsa de la Medusa, Valeriano Bozal (dir.)]
 - (1954), *Miradas al mundo actual*, Buenos Aires: Editorial Losada

- VÁSQUEZ CHAMORRO, Germán, “Coquetería ritual, deformaciones intencionales en la América prehispánica”, *Historia 16*, Madrid: Editorial Héroes, Nº 39, año IV, Julio 1979, pp.39-48
- VERGINE, Lea, [1974] (2000), *Body art and Performance, the body as language*, Milano: Skira Editore
- VERICAT, José (ed.), (1988), *Peirce, Charles Sanders (1839-1914), El hombre, un signo: (el pragmatismo de Peirce)*, Barcelona: Crítica
- VERNA, Orlando, “La eterna seducción de los tatuajes”, *La Capital*, 2ª sección, Rosario (Argentina), 9 de Julio de 1995, p.16
- VV.AA., (1993), *El cuerpo, el psicoanálisis frente al orden biológico*, [Coloquio Internacional, fundación del campo lacaniano], Buenos Aires: Ediciones Kliné
- VV.AA., (1997), *El Paseante, el cuerpo y la fotografía*, Madrid: Ediciones Siruela
- VV.AA., (1999), *Espacio Uno. II*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- VV.AA., (1988), *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada postmoderna*, Buenos Aires: Biblioteca de Ciencias Sociales, CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales)
- VV.AA., [1984], (1985), *Kabuki. Eighteen traditional dramas*, USA: Chronicle Books
- VV.AA., (1996), *L’art au corps (Mac), Le corps exposé de Man Ray à nos jours* (galeries contemporaines des Musées de Marseille), *La Mode au corps* (Musée de la Mode), Marseille: Musées de Marseille – Réunion des musées nationaux
- VV.AA., (2000), *Pautas y Contrastes*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Aldeasa
- VV.AA., (2001), *Sobre la piel*, Exit Nº 2, Madrid: Olivares y Asociados
- VV.AA., (1993), *Summarium 1*, [Centro Transdisciplinario de Investigaciones de Estética], Universidad del Litoral, Santa Fe (Argentina): Editorial Fundación Banco Bica

- VV.AA., (2000), *Traditional henna desings*, Amsterdam: The Pepin Press
- WARR Tracey (ed.); JONES Amelia (rev.), (2000), *The artist's body*, London: Phaidon Press Limited
- WENGER, Ty, "Esta chica va desnuda", *Marie Claire*, [s. l.], noviembre 2002, pp.87-89
- YEHYA, Naief, (2001), *El cuerpo transformado. Cyborgs y nuestra descendencia tecnológica en la realidad y en la ciencia ficción*, México: Piados

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

- *Annette Messenger. La procesión va por dentro*, Palacio Velázquez, Parque del Buen Retiro, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, del 9 de febrero al 3 de mayo de 1999
- *A sangre y fuego*, Espai d' art contemporani, Castelló: Ed. Generalitat Valenciana, 1999
- *Body as membrane*, Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, 12 januar – 17 marts 1996
- *Cocido y Crudo*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, del 14 de diciembre de 1994 al 6 de marzo de 1995
- *Compañeras de México*, University Art Gallery, University of California, Riverside, 1990
- *Cuerpos Pintados*, Teatro Nacional Rubén Darío, Managua, Nicaragua, del 4 al 19 de mayo de 1996; Convento de la compañía de Jesús Antigua, Guatemala, del 11 de agosto al 31 de septiembre de 1996; Munich, del 15 de mayo al 12 de junio de 1996
- *Cuerpos Pintados. 45 artistas chilenos*, fotografías de Roberto Edwards, [1991], (1996), Santiago (Chile): Editorial Cochrane
- *Daniel Joseph, Martínez, "coyote, quiero a México y México me quiere" o simplemente otro mexicano muerto*, (2001), Museo de Arte Carrillo Gil, México D. F., del 15 de agosto al 4 de noviembre de 2001; Cineteca -

Fototeca Nuevo León, Monterrey, del 31 de enero al 14 de Abril de 2002,
México D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes

- *David Nebreda. Autoportraits*, (2000), París: Editions Léo Scheer
- *El Jardín de Eros*, (1999), Barcelona: Electa
- *El rostro velado, Travestismo e identidad en el arte*, Centro Cultural Koldo Mitxelena, Donostia / San Sebastián: Edición Diputación Foral de Guipúzcoa, del 12 de junio al 6 de septiembre de 1997
- *Fèmininmasculin. Le sexe de l' art*, Centre Georges Pompidou, del 24 de octubre de 1995 al 12 de febrero de 1996, París: Gallimard
- *Giuseppe Penone*, Caixa Forum, Fundación La Caixa, Barcelona, del 1 de octubre de 2004 al 16 enero de 2005
- *Heterotopias, medio siglo sin-lugar: 1918-1968, Versiones del Sur*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: TF Editores, del 12 de diciembre de 2000 al 27 de febrero de 2001
- *La biennale di venezia. 46 esposizione internazionale d'arte identity and alterity-figures of the body 1895/1995*, Venezia: Marsilio, 1995
- *Magiciens de la terre*, Centre Georges Pompidou, París: Editions du Centre Pompidou, 1989
- *Màscara i Mirall*, Museu d'Art Contemporani, Barcelona: Lunwerg Editores
- *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo. Versiones del Sur*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 12 de diciembre de 2000 al 19 de febrero de 2001
- *Paloma Navares. Luces de hibernación*, [exposición itinerante], Museo municipal (Burgos), Centro de Cultura (Zamora) y Monasterio de Ntra. Sra. de Prado (Valladolid), Madrid: Junta de Castilla y León, mayo, junio, julio y agosto de 1997
- *Paloma Navares. Al filo*, Madrid: Fundación telefónica, del 15 de enero al 16 de marzo de 2003
- *Rosso vivo. Mutazione, trasfigurazione e sangue nell'arte contemporanea*, Padiglione d' Arte contemporanea (Milán), Roma: Ed. Electa, 21 de enero al 31 de marzo de 1999

- *Rose is a Rose. Gender performance in photography*, Museo Guggenheim, New York, 1997
- *Taller Experimental Cuerpos Pintados*, Santiago (Chile): Ediciones Taller Experimental Cuerpos Pintados, 2003
- *Territorios singulares. Fotografía contemporánea mexicana*, Sala Exposiciones del Canal de Isabel II, Madrid, 1997
- *Transgenéri@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte contemporáneo español*, Centro Cultural Koldo Mitxelena, Donostia, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, del 3 de diciembre de 1998 al 6 de febrero de 1999
- *Yasumasa Morimura. Historia del Arte*, Fundación Telefónica, Madrid, junio – julio del 2000
- *Zona F, cicle: set propostes i un epíleg per al final del mil·leen* (Un projecte d' Helena Cabello i Ana Carceller), Espai d'Art Contemporani de Castelló, Castelló: Edit. Generalitat Valenciana, 2000

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

- “Aerosmith”, [en línea], [ref. diciembre de 2005], disponible en web: <[http:// www. risks.bmezine.com/?Aerosmith](http://www.risks.bmezine.com/?Aerosmith)
- ART ORIENTÉ OBJET, [en línea], [ref. Diciembre de 2005], disponible en web:< <http://www.artorienteobjet.free.fr/>
- “Celebrating the human body. Artist from the Americas paint on live canvases in Chile”, [en línea], [ref.de enero 2004], disponible en web: <<http://www.icarobrasil.com.br>>
- COSTA SUÁREZ, Aurelio; GIL CERVERA, José Vicente, (coord.), (2004), *Tatuaje y piercing: señales y riesgos a flor de piel*, [en línea], Valencia: Generalitat Valenciana, Consellería de Sanitat, [ref. noviembre de 2005], disponible en web: Documento: 193.145.164.73 publicaciones documentos V.2901-200
- COSTANTINO, Nicola, [en línea], [ref. noviembre 2005], disponible en web: <<http://www.nicolacostantino.com.ar>>

- COSTANTINO, Nicola, "No es sobre el Holocausto" [en línea], [ref. diciembre 2005], disponible en web: <<http://www.fundacionstart.org/home/anunciantes/interferencia/costantino>>
- "Costumes and Make-up in Kathakali", [en línea], disponible en web <<http://www.keralakendram.org>>
- CRABIFFOSSE CUESTA, Francisco, "Sólida y original aportación de Soledad Córdoba a la plástica asturiana. Fotografía y emoción", [en línea], [ref. diciembre 2005], disponible en web.
- CUERPOS PINTADOS, [en línea], [ref. 6 de noviembre 2003] Disponible en Web: <<http://www.cuerpospintados.com>>
- *ENCARTA*, 2006 [CD]. Microsoft Corporation, 2005
- HONTORIA, Javier, "Soledad Córdoba", *El Cultural, Diario El Mundo*, Madrid, 01/05/2003, [ref. diciembre 2005], disponible en web.
- JIMÉNEZ, José, "Construir historias", [en línea], *Descubrir el Arte*, Mayo 2003, [ref. diciembre 2005], disponible en web: <<http://www.terra.es/personal/tesolsa/textos.htm>>
- MOSQUERA, Gerardo, "El mito por dentro", *Revolución y Cultura*, La Habana, agosto, 1987, [en línea], disponible en web:<http://www.galeriaartecubano.com/mendive_bio.htm>
- PARCERO, Tatiana, biografía, [en línea] [ref. marzo 2005], Disponible en web: <<http://www.tatianaparcero.com>>
- RICE, Robin, "The fragmented personae of Veruschka", [en línea], [ref. Diciembre 2005], Disponible en web: <<http://www.citypaper.net/articles/2003-03-13/art.>>
- RUBIÓ, Rosa, "Herida. El camino de la metamorfosis" [en línea], *Lloc de pas. 8è Cicle d'Intervencions al Vestíbul*, Centro Social y Cultural de la Fundación La Caixa, Lleida, Octubre, 2003, [ref. diciembre 2005], Disponible en web: <<http://www.terra.es/personal/tesolsa/textos.htm>>
- SALA, Avelino, "Soledad Córdoba - Lágrima, el camino de los tránsitos corpóreos", [en línea], *Sublime*, [ref. diciembre de 2005], disponible en web: <<http://www.terra.es/personal/tesolsa/textos.htm>>

- SANKARAN NAMBOODIRI, M. P., “Kathakali: dance-drama of Kerala”, [en línea], disponible en web: <www.indembassyhavana.cu/culture/Danza/Kathakali/Kathakali.htm>
- SEGATO, Giorgio , “La vida no es un sueño: es un acuario”, [en línea], Padua, abril de 1990, disponible en web:<<http://www.mendive.cult.cu>>
- SIENTA LA CABEZA, [en línea], [ref. septiembre de 2005], disponible en web: <<http://www.sientalacabeza.com>>
- SOBREVILLA, David, “Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina” [en línea], *Critica literaria latinoamericana*, Universidad de Lima, Lima-Hanover, Año XXVII, N° 54., 2do. Semestre del 2001, pp. 21-33 [ref. abril de 2005], disponible en web: <<http://www.dartmouth.ed/rcil/rcil54/54ddf/54sobrevilla>>
- VALLE, Agustín, "La imagen más bella está siempre a mis espaldas" [en línea], [ref.diciembre de 2005], disponible en web: <<http://www.terra.es/personal/tesolsa/textos.htm>>
- VALLINA, Cecilia, “Soy la víctima y el victimario” [en línea], *El Ciudadano*, Rosario, 4 de septiembre de 2004, [ref. diciembre 2005], Disponible en web: <<http://www.archivo-elciudadano.com.ar/04-09-2004/espectaculos/victima.Php>>
- VILCHE, Laura , “Mi obra no es para agrandar sino para reflexionar”, [en línea], La Capital, Rosario, Argentina, 14 de mayo de 2005 [ref. noviembre 2005], disponible en web: <www.lacapital.com.ar/2005/05/14/ciudad/noticia_195385.shtml>
- ZARZA, Víctor, “Soledad Córdoba”, [en línea] *Blanco y Negro Cultura*, *Diario ABC*, Madrid,10/05/2003, [ref. diciembre de 2005], disponible en web: <<http://www.terra.es/personal/tesolsa/textos.htm>>

MENSAJES ELECTRÓNICOS PERSONALES

- ARIAS, Fernando, “Obra, ‘Firma’ 1997”, [en línea], [ref. 15 de julio de 2005 y 8 de junio de 2008]. Comunicación personal

- MARTÍNEZ, Daniel Joseph (Artista, Los Ángeles, California, EEUU), [en línea]. [ref. 2006]. Comunicación Personal
- Organización de Taller Cuerpos Pintados (Chile), [en línea], [ref. 06/11/2003]. Comunicación Personal

DOCUMENTOS AUDIOVISUALES

Programas de Televisión:

- *Mundos en extinción. Los guerreros pintados*, Documentales de TVE, 14 de diciembre de 2005
- *La historia del piercing*, Canal MTV, 5 de febrero de 2004
- *Piercing*, Programa Metrópolis, TVE, febrero de 1997

Largometrajes:

- GREENAWAY, Peter (dir.), *The Pillow Book*, Inglaterra, 1996
- KAIGE, Chen (dir.), *Adiós a mi concubina*, China: Tomson (HK) Films, Co. Ltd., 1993 [Madrid: BMG Ariola, 1994]
- LONAN, Christopher, (dir.), *Memento*, Inglaterra, 2000
- TAKABASHI, Yiochi, (dir.), *Irezumi, La mujer tatuada*, Japón: Daiei Films (Kyoto Studio), 1983

ENTREVISTAS PERSONALES

- PORTILLOS, Alfredo (Artista Plástico), Buenos Aires, Argentina, 1996 y 2000
- Mc. PYO (Profesional tatuaje y *piercing*), Buenos Aires, Argentina, 1996
- Dr. IVO (Profesional *piercing*), Buenos Aires, Argentina, 1996
- EL TURCO (Tatuador), Rosario, Argentina, 1996
- JUAN (Conan) (Tatuador), Rosario, Argentina, 1996
- YVO (Tatuador), Buenos Aires, Argentina, 1996
- Tatuador de Clínica del Piercing y Tattoo, Granada, España, 2004
- SIENTA LA CABEZA, FEX, Granada, España, 2005

ÍNDICE DE ARTISTAS

Abramovic, Marina.....	372
Aconcci, Vito.....	372
Almeida, Helena (Portugal,1934).....	410
Alpuy, Julio (Uruguay).....	499
Amaral, Jim (EEUU).....	500
Angulo, Arturo (Grupo Semefo) (México D.F., 1965).....	550
Arias, Fernando (Colombia).....	423
Art Orienté Objet (Aoo) (Marion Laval-Jeantet y Benoît Mangin, París).....	431
Athey, Ron (EEUU- 1961).....	462
Aziz + Cucher.....	341
Berni, Antonio (Argentina, 1905 /1981).....	361
Bertani, Ernesto (Argentina).....	501
Beuys, Joseph (Krefeld, 1921 / Düsseldorf, 1986).....	357
Blanca, Paul (Holanda, 1959).....	457
Brus, Günter (Austria, 1938).....	367-373
Buetti, Daniele (Fribourg, Suiza, 1955).....	470
Burson, Nancy (EEUU).....	342
Calatayud, Adriana (México D. F., 1967).....	387
Carrera, José Antonio (España, 1957).....	458
Compañía “Sienta La Cabeza”.....	512
Córdoba, Soledad (Avilés-Asturias, 1977).....	397
Costa, Eduardo (Argentina).....	415-481
Costantino, Nicola (Rosario, Argentina, 1962).....	532
Costim, Simón.....	467
Cottingham, Keith.....	342
Cuevas, José Luis (México).....	499
Dammert, Ofelia (Perú - 1962).....	499
De Syszlo, Fernando (Perú).....	500

Delvoye, Wim (Gante, Bélgica, 1965).....	430
Donoso, María Gracia (Chile).....	500
Du Tiel, Catherine (EEUU).....	389
Duchamp, Marcel.....	506
Dunning, Jeanne.....	64
Forte, Vicente (Argentina).....	361
Francés, Álex (Valencia, España, 1962).....	395
Franko B (Milán, Italia, 1960).....	465
Fuchs, Daniel y Geo (Alemania).....	549
Gair, Joanne (EEUU).....	168
García Alix, Alberto (León- España, 1956).....	440
García, Juan Luis (Grupo Semefo) (México D.F., 1971).....	550
Gligorov, Robert.....	64
Gonnord, Pierre (Francia, 1963).....	473
González, Keiko (Bolivia).....	500
Greco, Alberto (Argentina, 1931 / 1965).....	356
Greenaway, Peter (Inglaterra).....	81-341-392
Huan, Zhang (China).....	391
Humeres, Paulina (Chile).....	494
Jaar, Alfredo (Chile).....	380
Klein, Yves (Niza, 1928 / 1962).....	353
Kratochvil, Antonin.....	64
Kruger, Bárbara.....	340
Larionov, Mijail.....	346
Larrain, Marcelo (Chile).....	494
Larraz, Julio (Cuba).....	499
Lehndorff, Vera (Alemania, 1939).....	484
Leo, Jana (Madrid, 1965).....	461
Linch, David (Inglaterra).....	511
López, Carlos (Grupo Semefo) (México D.F., 1962).....	550
Manzoni, Piero (Italia).....	355

Margolles, Teresa (Grupo Semefo) (Cullacán, México, 1963).....	550
Markus, Kurt (EEUU, 1947).....	455
Martínez Oliva, Jesús (España).....	413
Martínez, Daniel Joseph (EEUU, 1957).....	406-410-417-468
Mendieta, Ana (Cuba).....	359
Mendive, Manuel (Cuba, 1944)	502
Messenger, Annette (Francia).....	339-385
Morimura, Yasumasa (Osaka, 1951).....	506
Muehl, Otto (Austria).....	365
Navares, Paloma (España).....	404-536
Nebreda, David (Madrid, 1952).....	541
Neshat, Shirin (Qazvin, Irán, 1957).....	344-386
Nitsch, Hermann (Austria).....	367
Olaf, Erwin (Holanda).....	467
Opie, Catherine (EEUU, 1961).....	445
Oppenheim, Dennis (EEUU).....	374
Orlan (Francia, 1947).....	412-524
Orta, Verónica (Argentina).....	392
Pacheco, Nazareth (Brasil).....	480
Pane, Gina (Italia).....	369-548
Parceró, Tatiana (México D. F., 1967).....	382
Parry, William (Inglaterra, s. XVIII).....	62
Penone, Giuseppe (Italia).....	335
Pérez Bravo, Marta María (Cuba).....	394
Portillos, Alfredo (Argentina, 1925).....	434
Radisic, Pierre.....	378
Rennó, Rosángela (Brasil, 1962).....	454
Reyes, Francisca (Chile).....	499
Reynolds, Joshua (Inglaterra, s. XVIII).....	60
Río Branco, Miguel (España, 1946).....	450-459
Ruiz, Pablo (Colombia).....	500

Sádaba, Estíbaliz (España, 1963).....	478
Santamaría, Monserrat (España).....	448
Sentís, Mireia (España, 1947).....	541
Schlemmer, Oskar (Alemania, 1888-1943).....	348
Schneemann, Carolee (EEUU).....	337-412
Schwarzkogler, Rudolf (Austria).....	366
Sierra, Santiago (España,1966).....	424
Sinclair, Nicolas (EEUU).....	446
Sprinkle, Annie (EEUU, 1954).....	338-412
Sterbak, Jana (República Checa, 1955).....	213
Stelarc (Australia).....	539
Sutil, Francisca (Chile).....	494
Trülzsch, Holger (Alemania).....	484
Tzara, Tristán (Rumania, 1896 / París, 1963).....	348
Vargas, Eugenia (Chile, 1949).....	393
Velasco, Javier (España, 1963).....	482
Warhol, Andy (EEUU).....	506
Wilke, Hannah (EEUU).....	375
Yamanaka, Manabu (Japón).....	500
Zdanevich, Ilia.....	346

**ÍNDICE DE CULTURAS PRECOLOMBINAS, GRUPOS INDÍGENAS,
ABORÍGENES Y ETNIAS NO OCCIDENTALES**

Abipones (Gran Chaco, Argentina-Paraguay).....	103-114-180
Aché(Gran Chaco, Argentina-Paraguay).....	217
Adivasi (India).....	247
Aimoré-Botocudos (Brasil).....	178
Arawak (Islas Guyanas).....	177-188
Asmat (Papúa, Nueva Guinea).....	184-222
Aweikoma (Brasil).....	178-185
Aztecas (México).....	182
Berdache.....	108
Bereber (África Septentrional).....	248-292
Bororó (Matto Grosso, Brasil).....	185-231-285
Bumi (Etiopía).....	118
Caduveo (Paraguay).....	79-141-174-284
Canelas (Brasil).....	186
Caribes (Islas Guyanas).....	178-188-221
Chamacocos (Paraguay).....	137-217-232
Chimú (Perú).....	243-291
Chiriguano (grupo Guaraní, Bolivia).....	137
Chuave (Chimbu, Papúa, Nueva Guinea).....	219
Cubeo–Tucano (Noroeste Amazonas, Brasil).....	80-200
Grupos pertenecientes al ex-reino de Dahomey (Benín).....	121
Dan (Costa de Marfil).....	181
Dogon pignari (Mali).....	181
Fang (Brazzaville, República Democrática del Congo).....	179
Ga'anda (Nigeria).....	118
Gebusi (Nueva Guinea).....	109
Grupos del Valle de Asaro (Papúa, Nueva Guinea).....	219-238
Guaycurús-Mbayá (Gran Chaco, Argentina-Paraguay))....	103-179-200-230-290

Huli (Papúa, Nueva Guinea).....	134
Iatmul (Papúa, Nueva Guinea).....	98-112-290
Icas(Perú).....	243-291
Imperio Inca (Perú y gran parte de costa Occidental de Sudamérica).....	185
Inuit (Is. Groenlandia).....	244-290
Kaingang (Brasil).....	187-231
Kaleri (Nigeria).....	118
Karo(Etiopía).....	118
Kayapó (Amazonas, Brasil).....	231
Kwoma (Papúa, Nueva Guinea).....	220
Krão (Amazonas, Brasil).....	231
Mak'a (Paraguay).....	144
Makiritare (Guayana Venezolana).....	243
Mangbetu (África, en las proximidades del río Congo y el Nilo).....	175
Maorí (Nueva Zelanda).....	87-218-253-289
Masai (Kenia-Tanzania).....	186-287
Maskoy (Paraguay).....	117
Mataco (Argentina-Paraguay).....	117
Maya (México, Guatemala, Belice, Honduras).....	179
Melpa (Papúa, Nueva Guinea).....	236
Mendi, (Papúa, Nueva Guinea).....	237
Minj (Papúa, Nueva Guinea).....	235
Mocovíes (Gran Chaco, Argentina-Paraguay).....	104-114-186
Mundurucú (Brasil).....	99-114-124
Nkundo.....	121
Nuba (Sudán).....	104-120-234-238-287-295
Olmeca (Mesoamérica).....	175-182
Onges (Islas Andamán).....	177
Pandaug (Birmania).....	140-176
Pano (Perú).....	187
Papúas (Papúa, Nueva Guinea).....	109-234-286

Patagones (Argentina).....	218
Sambia	109
Samoano (Samoa).....	98-113
Sara (Chad).....	179-188
Selk'nam (Argentina-Chile).....	77-79-81-101-168-230-284
Shilluk (Sudán).....	180-241
Shipibo-Pano (Perú).....	244
Surma (Etiopía).....	139
Tabwa (Zaire).....	118
Timbira (Amazonas, Brasil).....	231
Toba (Argentina).....	77-116-145
Toda (India).....	291
Tomárho (Paraguay).....	125-216
Totonaca (México).....	179
Txukahamâe (Brasil).....	234
Wodaabe (Níger).....	138-287
Wolof (Senegal).....	181
Waurá (Amazonas, Brasil).....	231
Xikrin-Kayapó (Amazonas, Brasil).....	231
Yámanas (Argentina- Chile).....	78-100-217-230
Yao (Japón).....	121
Yoruba (Nigeria).....	118
Zapoteca (México).....	179