

The background is an abstract, textured composition of vibrant colors including teal, orange, and purple. A prominent red circular mark is visible in the upper left quadrant, and another smaller one is in the lower left. The overall texture is grainy and layered.

# ARTE, AFECCIÓN Y VITALISMO CÓSMICO.

Retórica y estrategias del artista enfermo en el ámbito contemporáneo bajo el prisma del *Vitalismo Cósmico*.



# ARTE, AFECCIÓN Y VITALISMO CÓSMICO.

Retórica y estrategias del artista enfermo en el ámbito contemporáneo bajo el prisma del *Vitalismo Cósmico*.

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autora: Marta Vázquez Juárez

ISBN: 978-84-9163-479-9

URI: <http://hdl.handle.net/10481/48233>

UNIVERSIDAD DE GRANADA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES ALONSO CANO  
(Departamento de Dibujo)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA  
**POR MARTA VÁZQUEZ JUÁREZ**  
BAJO LA DIRECCIÓN DE LA DOCTORA **MAR GARRIDO ROMÁN**

GRANADA, 2017



La presente tesis doctoral contribuye al análisis de la simbología y concepto actual de enfermedad, su repercusión en el plano artístico contemporáneo a través del trabajo de artistas enfermos, así como el vínculo que existe entre la disertación que hemos trazado y el *Vitalismo Cósmico* de Darío Botero Uribe.

Para ello se ha construido una metodología exhaustiva y pormenorizada que permitiera analizar las distintas estrategias artísticas vitalistas, que desarrollan artistas emergentes a la hora de evidenciar, difundir y socorrer un fenómeno tan significativo como es el de la enfermedad; así como analizar el bilingüismo que acontece en el cuerpo enfermo, el síntoma y el sistema de signos y significados que el mismo contiene; reflexionar sobre el significado social de enfermedad en la actualidad construido a partir de metáforas tóxicas y valores inamovibles; por último, estudiar el impacto de la industria farmacéutica y su empoderamiento, partiendo de polémicas obras, por parte de algunos artistas del último siglo, que analizan la enfermedad como negocio, la eclosión de los medicamentos y la co-dependencia que estos generan en el enfermo.

La pregunta central de la investigación gira en torno a la posibilidad de que el artista enfermo, utilizando estrategias para su creación, pueda lograr no sólo sanar sino desinfectar el concepto de enfermedad que la sociedad ha construido a partir de falsos valores y metáforas tóxicas de los que se lucra a través de la industria farmacéutica, siempre bajo el prisma del *Vitalismo Cósmico*.

Palabras clave: vitalismo cósmico, arte y enfermedad, bioarte, síntoma, transvaloración, autoeducación.

This doctoral thesis is aimed at contributing to the analysis of the symbology and concept of disease as well as its effects on contemporary art through the work of artists who endure it while delving into the connection between the dissertation here drawn and the *Cosmic Vitalism* of Darío Botero Uribe.

In order to achieve the said objectives, a thorough methodology has been made necessary to analyze the various vitalist strategies developed by budding artists when it comes to clarifying and spreading such a meaningful phenomenon as disease, in addition to the bilingual process the diseased body undergoes, namely, the sign and meaning system within it. Not less important are the considerations about the current social significance of disease built on toxic metaphors and unmovable values. Finally, much attention has been paid to the impact of the overpowering pharmaceutical industry taking as a starting point the controversial works by some artists from last century who focused on disease as profitable business, the blooming of widespread medication and the ensuing codependent relationship with the patient. The central question in this research deals with the possibility of the diseased artist being able to not only cure, but also cleanse the concept of disease that society has built on the already mentioned fake values and toxic metaphors with the pharmaceutical industry as its lucrative agent, all from the perspective of *Cosmic Vitalism*.

Reserved word: *cosmic vitalism, art and disease, bioart, symptom, transvaloration, self-education.*

**RESUMEN / ABSTRACT** 7

**1. INTRODUCCIÓN**

- 1.1. El contexto de la investigación 12
- 1.2. Hipótesis 15
- 1.3. Objetivos 18
- 1.4. Metodología 19

**2. ANTECEDENTES** 25

**3. LA SOMATIZACIÓN DEL LENGUAJE**

- 3.1. El bilingüismo del cuerpo enfermo 38
  - 3.1.1. El cuerpo parlante. Síntoma y significado 48
  - 3.1.2. La visibilización de la enfermedad 54
  - 3.1.3. Extensiones somáticas. Símbolos de un cuerpo enfermo 66
- 3.2. Maniobras léxicas 80
  - 3.2.1. Adiestrar con el lenguaje 89
  - 3.2.2. El poder de la palabra 98
  - 3.2.3. Adulteración del lenguaje en la era digital 102
  - 3.2.4. La construcción de la *verdad* 106
- 3.3. Metáforas tóxicas 112
- 3.4. La *transvaloración* 123

**4. EL IMPERATIVO VITAL**

- 4.1. Invertir las perspectivas 132
  - 4.1.1. La aceptación 140
  - 4.1.2. La voluntad de crear 149
  - 4.1.3. Onirismo y catarsis 154

**5. ABRIR LA CAJA DE PANDORA**

- 5.1. Nuevas valoraciones para la enfermedad 163
- 5.2. La enfermedad como negocio 166



**6. EN EL NOMBRE DEL CUERPO**

- 6.1. Anatomía de la herida 178
- 6.2. El laboratorio como *atelier* 193
- 6.3. Vitalismo y Cosmos 201

**7. MUESTRA TU HERIDA. ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS BAJO EL PRISMA DEL VITALISMO CÓSMICO**

- 7.1. La pulsión vitalista 214
  - 7.1.1. La repetición infinita 216
- 7.2. El pensamiento individual y objetivo 222
  - 7.2.1. La autoeducación 231
- 7.3. La seducción 234
  - 7.3.1. Eros *versus* Tánatos 246
- 7.4. La politización 250
  - 7.4.1. *Enterradme con furia* 258
- 7.5. La metamorfosis 265
  - 7.5.1. Identidad alteridad 276
- 7.6. La utopía 280
  - 7.6.1. La estela vitalista 290

**8. CONCLUSIONES** 295

- 8.1. Conclusiones generales 296
  - 8.1.1. En torno al lenguaje del cuerpo enfermo 297
  - 8.1.2. En torno a las maniobras léxicas de desintoxicación social 298
  - 8.1.3. En torno a la enfermedad como negocio 299
  - 8.1.4. En torno a las estrategias artísticas y vitalistas desarrolladas 300
- 8.2. Líneas de investigación abiertas 303

**BIBLIOGRAFÍA** 304**ÍNDICE DE AUTORES** 312**ÍNDICE DE ILUSTRACIONES** 315

“El cáncer, la enfermedad o la tragedia es algo que ocurre a todos los seres humanos, incluidos los artistas, que en algún momento se ven afectados por estos problemas. La diferencia es que los artistas tratan de trascender este dolor para darle al resto de la humanidad un regalo”.



# 1. INTRODUCCIÓN

“La enfermedad no está aquí para ser curada, sino ante todo para curarnos”<sup>1</sup>.

### 1.1. El contexto de la investigación

El objeto del presente estudio es adentrarnos de la manera más honesta y rigurosa en la simbología y concepto actual de la enfermedad, su repercusión en el plano artístico contemporáneo a través del trabajo y estrategias desarrolladas por artistas enfermos, así como el vínculo que existe entre la disertación que vamos a trazar y el *Vitalismo Cósmico*<sup>2</sup> de Darío Botero Uribe.

La enfermedad ha tenido desde siempre un papel fundamental y muchas veces decisivo en la historia de la humanidad. Como concepto ha ido variando a lo largo de los siglos, moldeando su estructura en relación con la sociedad y la cultura a la que pertenecía, dotándose de elementos conceptualmente modificables. En la actualidad la enfermedad es entendida como una alteración más o menos grave de la salud en términos objetivos. La OMS define enfermedad como **“Alteración o desviación del estado fisiológico en una o varias partes del cuerpo, por causas en general conocidas, manifestada por síntomas y signos característicos, y cuya evolución es más o menos previsible”**<sup>3</sup>.

La enfermedad existe, es una realidad que todos experimentamos en algún momento o experimentaremos de forma irremediable. Cualquier tipo de afección nos

1 JUNG, Carl. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt, 1997. pág. 59

2 El *Vitalismo Cósmico* es un término filosófico introducido en 2002 por Darío Botero Uribe (1938-2010), escritor, pensador, profesor emérito y maestro de la Universidad Nacional de Colombia. El *Vitalismo Cósmico* es también una filosofía de la vida, donde ésta es concebida en tres dimensiones: *vida cósmica*, *vida biológica* y *vida psicosocial*; estos tres conceptos delimitan el cuerpo teórico de ésta filosofía. El concepto *vida cósmica* realiza un intento de explicar el origen de la vida, la vida concebida como ánimo vital, como energía que vitalizó un pedazo de cosmos y luego organizó la naturaleza; la *vida biológica* (naturaleza), engendrada por la interacción del ánimo vital con el cosmos, le permite a Botero Uribe plantear una teoría ambiental que denomina *vitalambientalismo* y, por último, el concepto de *vida psicosocial* –el más vasto– teoriza una ética, un humanismo, el arte, el mundo simbólico, el Estado, la democracia, la política, la modernidad, la posmodernidad, apuntando, en últimas, a la creación de una sociedad de hombres libres, emancipados, autoeducados, que en una sociedad justa puedan autorrealizarse y desarrollar todas sus potencialidades artísticas y creativas.

3 OMS. *Enfermedad*. En: who.int. Disponible en: <http://www.who.int/topics/es> (acceso: 21.01.2011)

obliga a salir de nuestra zona de confort y hace tambalear nuestros cimientos más sólidos, podríamos decir que de algún modo la enfermedad nos enfrenta, nos empuja hacia el límite y hacia nuestra capacidad para entender el mismo, nos propone cruzarlo o detenernos frente a él, pero es nuestra postura como ser humano frente a ese límite lo que nos individualiza. Ese despedirnos de la realidad, para entrar en otra nueva transformándonos, es lo que nos identifica. Es por ello que analizaremos la postura vitalista de diferentes artistas enfermos enmarcados dentro del ámbito contemporáneo y el importante papel que juegan en la visibilización y aceptación de la enfermedad. La fotógrafa Matuschka en la exposición *¿Heroínas o víctimas?. Mujeres que conviven con el cáncer* (2011) afirmó que: **“El cáncer, la enfermedad o la tragedia es algo que ocurre a todos los seres humanos, incluidos los artistas, que en algún momento se ven afectados por estos problemas. La diferencia es que los artistas tratan de trascender este dolor para darle al resto de la humanidad un regalo”** <sup>4</sup>.

La presencia del cuerpo en el arte es innegable, ha sido referencia del discurso artístico desde sus comienzos, ya sea como contenido, reflexión, huella o resto. Por otra parte, investigar sobre la enfermedad supone un acercamiento al cuerpo, a un cuerpo que ve expuesto su fragilidad, su vulnerabilidad, su carácter efímero y que ha sido base de experimentación constante por parte de numerosos artistas implicados en esta causa. En la actualidad la investigación de las enfermedades ha avanzado tanto que cada vez resulta más difícil encontrar a alguien completamente sano. Muchas de las obras extremas provienen de artistas enfermos que bajo un estado límite no han mermado sus fuerzas y han seguido produciendo como si tal estado les redimiese. Bob Flanagan declara en el eslogan de su performance *Art in the Anchorage* (1991) **“combate la enfermedad con la enfermedad”** <sup>5</sup>.

Cuando los artistas resultan afectados por una enfermedad sin posibilidad de recuperación, la enfermedad les singulariza, confiriéndoles una distinción que aprovechan para remarcar en un nuevo concepto: la enfermedad como seña de identidad, puesto que tal estado les lleva a autorepresentarse mostrando, en ocasiones, sus fatídicas peculiaridades. La enfermedad viene a ser otra forma de autoreafirmación del sujeto empeñado en autodefinirse y dejarse ver al mundo tal y como es por

4 GUBAR, Susan. *El Centro Cultural Provincial inaugura ¿Heroínas o Víctimas?, Mujeres que conviven con el cáncer*. En: malagahoy.es. Disponible en: [http://www.malagahoy.es/ocio/Cultural-Provincial-Heroinas-Victimas-Mujeres\\_0\\_460754104.html](http://www.malagahoy.es/ocio/Cultural-Provincial-Heroinas-Victimas-Mujeres_0_460754104.html) (publicado: 17.03.2011, acceso: 24.11.2015)

5 MARTÍNEZ OLIVA, Jesús. *El desaliento del guerrero: representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Murcia: Cendeac, 2005. pág. 68.

difícil o aparatosa que sea su circunstancia, como señala Pepe Espaliu: **“Quizás esta vez, y me es indiferente si se trata de la última, mi hacer como artista tiene un sentido pleno, una absoluta unión con un límite existencial que siempre rondé sin conocerlo del todo, bailando con él sin nunca llegar a abrazarlo”** <sup>6</sup>.

Queriendo realizar un estudio riguroso del lenguaje descrito en torno a la enfermedad así como la percepción de la misma por parte de una serie de artistas que sientan sus bases en el vitalismo más puro y en la creación, como *modus operandi* a partir de su enfermedad, no a pesar de ella, profundizaremos en la inversión de perspectivas que se fundamentará en una *voluntad de poder* y un *élan vital* <sup>7</sup> capaces de generar un poderoso estímulo en el cuerpo enfermo del artista. Entendemos que este tipo de arte no sólo es comprometido y puro, sino que lanza un alegato capaz de alterar conceptos alienados e inamovibles implantados por la sociedad a lo largo de los años. El artista enfermo es un mediador plástico de un lenguaje que va más allá de las palabras y del arte, su obra tiene el cometido de estimular algo más que el placer estético, su trabajo debe alterar las perspectivas, crear nuevos valores acordes con las circunstancias del individuo y generar un pensamiento individual.

Desde un punto de vista personal, el punto de partida de esta investigación fue el interés por analizar la relación que se establece entre un hecho físico como es la enfermedad y el fenómeno social que ésta produce a través del estudio de las manifestaciones plásticas que abordan estas cuestiones. El lenguaje utilizado desde el arte se convierte así, en una plataforma a través de la cuál expresar, reivindicar y cuestionar determinados aspectos. Sería ingenuo pensar que el mundo del arte no está condicionado por relaciones de poder. Desde el punto de vista científico, una investigación de este tipo está justificada por la necesidad de abordar y visibilizar las consecuencias de la enfermedad en la sociedad actual, así como la incorporación de artistas emergentes que van a cuestionar la misma a partir de su trabajo.

Nuestra intención es realizar un estudio de las prácticas artísticas de la generación emergente (entendemos por *generación emergente*, los artistas enmarcados dentro del plano contemporáneo, último quincenio del S.XX y principio del XXI) para

<sup>6</sup> ESPALIÚ, Pepe. *En estos cinco años: 1987-92*. Madrid: Estampa, 1993. pág. 15.

<sup>7</sup> *Élan vital* es un concepto introducido por el filósofo francés Henri Bergson en su obra *La evolución creadora* (1907), traducándose normalmente como *fuerza o impulso vital*. Es una fuerza hipotética que causa la evolución y desarrollo de los organismos.

ello es imprescindible tener en cuenta el entorno y los logros de las generaciones anteriores. El conjunto de conceptos, lenguajes y estrategias artísticas desarrolladas por sus predecesores les ha servido a los artistas actuales como punto de partida en el continuo proceso de la búsqueda creativa en torno a la enfermedad. Aunque valoramos la creciente implicación artística hacia la enfermedad, a nivel no sólo temático sino vivencial, a día de hoy continúa siendo insuficiente. La negación e invisibilización de la enfermedad se convierte en ese gran tabú que supera con creces el de la sexualidad. La enfermedad es entendida como un mal que viene de fuera y del que hay que defenderse. Epidemias como el SIDA que creíamos prácticamente extintas han reaparecido con mayor fuerza junto a otras nuevas enfermedades víricas (zica, virus del papiloma humano, dengue, etc). Por otro lado, consideramos de gran importancia visibilizar la proliferación de la industria farmacéutica, como templo divino al que acude el enfermo en busca de un maná estereotipado y sobrevalorado que contribuye a generar la idea del enfermo como parásito a eliminar.

## 1.2. Hipótesis

El objeto del presente estudio es el análisis de la simbología y concepto actual de la enfermedad, su repercusión en el plano artístico contemporáneo a través del trabajo y estrategias desarrolladas por artistas enfermos, así como el vínculo que existe entre la disertación que vamos a trazar y el *Vitalismo Cósmico* de Darío Botero Uribe.

A principios del S. XX se empieza a observar un desplazamiento de la concepción biológica de la salud hacia una idea de salud como un factor de desarrollo. Más tarde surge la definición de salud enunciada por la OMS: **“La salud es un estado de completo bienestar físico, mental y social y no solamente la ausencia de afecciones o enfermedades”**<sup>8</sup>, una definición muy criticada por la irreal idea del completo estado de bienestar. Salud y enfermedad no serían categorías ni estados nítidamente diferenciados, sino parte de un continuo, de un equilibrio permanente de diversos factores naturales y sociales en continua interacción. En relación a estos hechos se puede entender claramente que la salud queda sobrevalorada.

<sup>8</sup> OMS. *Salud*. En: who.int. Disponible en: <http://www.who.int/topics/es> (acceso: 21.01.2011)

Como anteriormente comentábamos, los individuos entienden la enfermedad como un lenguaje elaborado a partir de la relación que establecen con la sociedad. En la actualidad se abre paso a un análisis de la salud y la enfermedad no como entidades cuya definición es evidente, sino como el resultado de procesos sociales y relaciones con el colectivo. Casualmente, esas relaciones suelen desprender cierta hostilidad sobre el concepto de enfermedad. Hoy en día, la negación de la enfermedad se convierte en un gran tabú que la interpreta como un mal que viene de fuera y del que hay que librarse. En base a esto surge el siguiente interrogante: ¿Está enfermando la enfermedad a la sociedad? o más bien ¿está enfermando a la propia sociedad el concepto de enfermedad que ella misma ha implantado a través de metáforas tóxicas y un uso politizado del lenguaje?. El miedo al contagio y a la muerte ha supuesto buscar otras vías alejadas de la racionalidad en virtud de razonamientos metafóricos cargados de censuras que tienen, a menudo, su origen en prejuicios y falsas conveniencias. Los planteamientos morales que a menudo se establecen como base del discurso que rodea a la enfermedad, son en realidad juicios encubiertos a modos de vida alternativos fuera de la normatividad impuesta. Ante este panorama desolador, nos planteamos algunas cuestiones más: ¿Cómo se enfrenta el artista enfermo en nuestros días a esta realidad social y cómo trasciende ese dolor? y sobre todo ¿cómo puede desinfectar el artista enfermo a su propia sociedad?. Quizá transformando conceptos tan ensamblados a la enfermedad como la *decadencia* en *resistencia*, quizá continuando con su dinámica de creación a partir de la enfermedad y no a pesar de ella. Por tanto nuestra hipótesis es la siguiente: **¿Es posible que a través del arte y bajo el prisma del Vitalismo Cósmico, el artista enfermo, utilizando estrategias para su creación, pueda lograr no sólo sanarse sino sanar el concepto de enfermedad que la sociedad ha construido a partir de falsos valores y metáforas tóxicas de los que se lucra a través de la industria farmacéutica?.**

Planteada la hipótesis, creemos necesario abrir un diálogo con la sociedad. Valoramos la necesidad de reflexionar sobre la dimensión social y actual de la enfermedad a través, en este caso, del trabajo de artistas enfermos respaldada por una filosofía vitalista. Consideramos imprescindible conocer la nueva realidad del artista enfermo y cómo se enfrenta a ella, esa nueva actitud que refleja abiertamente, sin tabúes, estableciendo un diálogo entre espectador y obra que de alguna forma elimina la sequía emocional que claramente determina la sociedad. Creemos que esa comunicación es tan vital como mostrar el otro lado de la enfermedad, un lado más optimista, deconstruido, que incite a hablar, a reflexionar, a buscar soluciones, a implicarse. En definitiva, nuestra mayor motivación es dar respuesta a la incógnita de cómo sana un artista enfermo a la sociedad, de qué estrategias se sirve



para hacerlo posible y de si es capaz. Andrei Tarkovski en su libro *Esculpir en el tiempo* (1991) apuntaba que: **“en la medida en que la mayor parte de la humanidad civilizada ha ido perdiendo la fe, ha perdido también la comprensión del milagro: hoy muchos son incapaces de poner su esperanza en cambios sorprendentes, al margen de cualquier lógica experimental, cambios en acontecimientos, en percepciones o conocimientos. Y mucho menos están dispuestos a permitir que tales fenómenos no programados entren en la propia vida, confiando en su fuerza transformadora”** <sup>9</sup>.

El artista enfermo es el testigo directo y mediador plástico de un lenguaje interno, así pues, asume su nueva realidad y la hace visible representándola, transportándola al plano artístico y estableciendo así un compromiso con la sociedad. El trabajo de estos artistas tiene el cometido de revelarnos algo que ellos han experimentado en primera persona, un lenguaje para muchos incomprensiblemente velado, pero sin duda presente. Ellos se encargan de hacer visible una realidad que o bien no quiere ser desvelada por la sociedad, con lo cual se niega anulándola, o bien está en tela de juicio; para ello utilizan su cuerpo enfermo como elemento artístico y a partir de él se expresan, comunicándose a través de un idioma tan honesto y comprometido como puede llegar a ser el arte.

Así pues, nuestro empeño es dar respuesta al interrogante de cómo sana el artista enfermo el concepto de enfermedad implantado en la sociedad actual, a través del análisis de las distintas estrategias vitalistas, relacionadas a su vez con el *Vitalismo Cósmico*, que adoptan los artistas a la hora de evidenciar, difundir y socorrer un fenómeno tan significativo como es el de la enfermedad, con un énfasis particular en los artistas de la generación más reciente. Si un artista enfermo se sirve de ciertas estrategias artísticas que naturalizan, aceptan e integran su enfermedad en la vida, puede tener repercusiones positivas en el comportamiento y concepción social de las afecciones, se podría establecer incluso una reconciliación. Consideramos de vital importancia hacer pública la enfermedad para que deje de ser cáncer social, para participar de ella y darle una salida útil. Según manifiesta Jean Dubuffet en su ensayo *Escritos sobre el arte* (1975): **“El arte debería considerarse como parte de la solución en vez de como expresión de un problema”** <sup>10</sup>.

<sup>9</sup> TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el cine*. Madrid: Rialp, 1991. pág. 249.

<sup>10</sup> DUBUFFET, Jean. *Escritos sobre arte. Prospectus et tous écrits suivants*. Barcelona: Barral Editores, 1975. pág. 95.

### 1.3. Objetivos

En la presente investigación doctoral lanzamos varias propuestas que tienen como **objetivo general** adentrarnos de manera íntegra en la simbología y desconceptualización de la enfermedad, su repercusión en el plano artístico contemporáneo, así como la relación entre el discurso que vamos a trazar y el *Vitalismo Cósmico* de Darío Botero Uribe. En definitiva, el objetivo general de la siguiente investigación será analizar las distintas estrategias artísticas vitalistas, que desarrollan artistas emergentes a la hora de evidenciar, difundir y socorrer un fenómeno tan significativo como es el de la enfermedad. Desde estos supuestos, nuestros **objetivos específicos** serán:

- a) Analizar el bilingüismo que acontece en el cuerpo enfermo, el síntoma y el sistema de signos y significados que el mismo contiene. Cómo interpreta el artista enfermo dicho fenómeno y lo materializa, sirviéndose de su afección como herramienta a partir de la cual crea.
- b) Reflexionar sobre el significado social de enfermedad en la actualidad construido a partir de metáforas tóxicas y valores inamovibles; sobre la construcción de una *verdad* autoimpuesta por la sociedad; finalmente, sopesar la reinención del lenguaje a partir de la *transvaloración* nietzscheana y alterar el significado de enfermedad a través de un pensamiento individual inserto en la *sociabilidad*<sup>11</sup>. Además, comparar las distintas maniobras léxicas y artísticas que reconfiguran e higienizan las metáforas lacerantes que la sociedad ha implantado en torno a la enfermedad.
- c) Estudiar el impacto de industria farmacéutica y su empoderamiento, partiendo de polémicas obras por parte de algunos artistas emergentes que analizan la enfermedad como negocio, la eclosión de los medicamentos y la co-dependencia que estos generan en el enfermo.

<sup>11</sup> La *sociabilidad*, termino acuñado por Darío Botero Uribe, se entiende como un cuadro de interacciones, de complementariedades, de solidaridades, de afinidades y oposiciones, de vida interactuada con lazos manifiestos y encubiertos de integración. La *sociabilidad* no se opone a la individualidad. La formación de individuos autoconscientes y libres no es posible más que en el marco de una profunda socialización. Se trata más bien de oponerse a la disolución de la individualidad en la sociabilidad.

## 1.4. Metodología

A partir de la hipótesis propuesta, nuestras motivaciones y los objetivos que pretendemos alcanzar, abordaremos nuestro discurso partiendo de una metodología cualitativa, en la presente investigación doctoral comenzaremos por el tema de estudio utilizando la razón de modo inductivo, de tal forma que iremos de lo concreto y específico a la creación de conceptos abstractos conformando una teoría general. Nos centraremos en comprender lo subjetivo para deconstruir los caminos normales de pensamiento con el fin de ganar nuevas perspectivas para generar hipótesis. Nos centraremos pues, en la interpretación del fenómeno más que en su explicación, por supuesto, tratando de obtener de primera mano un entendimiento holístico del objeto de estudio mediante una estrategia.

Nuestra investigación doctoral se deducirá como una monografía que trata cuestiones específicas permitiendo un estudio más detenido, riguroso y profundo y con una perspectiva actual referente al alcance temporal. Como ciencia básica, tendremos por objetivo el conocimiento y comprensión de la realidad para a posteriori poder aplicar dichos conocimientos. Además en relación con la práctica nos apoyaremos en herramientas empíricas que abran paso a la observación y experimentación de lo que sucede en una determinada realidad.

El carácter de este proyecto también sienta sus bases en una metodología crítico-evaluativa, descriptiva y comparativa (nos interesa buscar el enfrentamiento de dos o más objetos de estudio, desmenuzándolos con el fin de extraer conclusiones objetivas). Continuamente, a lo largo de nuestro discurso vamos a comparar, describir y evaluar los trabajos de artistas enfermos enmarcados dentro del plano contemporáneo con teorías de filósofos vitalistas (Henri Bergson, Friedrich Nietzsche, etc.). Pero queremos matizar que el carácter esencial de nuestro discurso será abordado desde un punto de vista *vitalista cósmico*. Cuando nos referimos al vitalismo, a lo vital, no lo entendemos como lo meramente vivo, algo que sólo entra en el campo de la biología. Es cierto que lo vital es lo vivo, pero de alguna forma afecta a la individualidad, a lo propio de la vida humana, afecta a su biología pero también a la capacidad de conocer, de apreciar, de superar, etc, atañe pues a la propia autodeterminación del individuo.

Nos interesa esta perspectiva vitalista a través de la cual el artista enfermo concibe su propia situación, la vive y la valora. Tal y como afirma Luis Jiménez Moreno en su ensayo *Discernir y Valorar* (1998): **“Una dimensión muy significativa para el esclarecimiento de la efectiva realidad humana es precisamente la capacidad de valorar y la necesidad de valoración que tiene que darse en la realización**

**del vivir humano, afirmando y proyectando el hombre concreto en su realidad más completa y compleja. Valorar es crear”<sup>12</sup>.**

Nos gustaría especificar que en la presente investigación doctoral hemos usado ante todo fuentes de información primarias (libros, revistas científicas, visitas a exposiciones, páginas web del artista, etc.) y fuentes secundarias. Al tratarse de un estudio comparativo sobre el trabajo de artistas actuales, que acaban de emerger en el panorama artístico reciente, es complicado, en ocasiones, obtener datos biográficos y específicos. Muchos artistas se sirven de plataformas digitales para difundir su trabajo y que éste trascienda, pero en numerosas ocasiones la fuente de información es demasiado difusa y escasa (ni siquiera tienen página web) con lo cual hemos recurrido a fuentes secundarias e interpretaciones personales acerca de su trabajo.

La presente tesis consta de ocho capítulos, empezando con la introducción general, donde se define el contexto de la investigación, la hipótesis, los objetivos y la metodología. En el segundo capítulo se presenta una descripción de los antecedentes que enmarcan el contexto global de la investigación doctoral.

El tercer capítulo titulado *La somatización del lenguaje*, que se divide a su vez en dos amplios bloques, nos permitirá abordar por un lado el bilingüismo del cuerpo enfermo, la aparición del síntoma y su respectivo significado basándonos en la teoría del *Ello*, que Georg Groddeck instaura, asegurando así que estar enfermo tiene que tener un sentido, un significado; por otro lado la interpretación de la enfermedad partiendo del pensamiento psicoanalítico de Sigmund Freud. Artistas enfermas como Ariana Page, Rebecca Horn, Judith Scott, Laura Makabresku o Hannah Wilke son conscientes del fenómeno que acontece en su organismo y lo hacen visible a través de su trabajo. También analizaremos las extensiones somáticas que circundan a un cuerpo enfermo y cómo el artista se sirve de esta simbología a la hora de plasmar vivencias así como de representar conceptos más abstractos. Por otro lado analizaremos las maniobras léxicas de las que la sociedad se sirve a la hora de fabricar, alterar e incluso atentar contra el concepto de enfermedad. Reflexionaremos sobre el poder de la palabra y las estrategias léxicas de las que hacen uso artistas como David Drake, Sylvie Fleury, Olivia Steele, Oliver O. Red-

12 JIMÉNEZ MORENO, Luis. *Discernir y Valorar. La filosofía, calidad de vida y otros estudios de filosofía práctica*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1998. pág. 83.

13 ATWOOD, Margaret. *Historias reales*. Barcelona: Bruguera, 2010. pág. 37.

nitz, Barbara Kruger, Jenny Holzer o Guerrilla Girls para revertir el daño implantado, centrándonos en el discurso concienciado en torno a la enfermedad que generan Pepe Miralles, ACT UP, Tom Fecht, Gran Fury o Elmgreen & Dragset. El lenguaje es un arma poderosa y estos artistas se sirven de ella para depurarlo y llenarlo de un significado más honesto y comprometido. Tal y como apunta Margaret Atwood: **“Una palabra tras una palabra tras una palabra, es poder”** <sup>13</sup>.

Por otro lado investigaremos la construcción de la verdad y la adulteración del lenguaje en la era digital, a través de la búsqueda predictiva de *Google*, basándonos en la disertación de Eli Pariser sobre el *filtro burbuja* en Internet que condiciona nuestra orientación y nuestro pensamiento limitando nuestra capacidad crítica e individual (principio básico del *Vitalismo Cósmico*). Inspirados en el trabajo de Susan Sontag, proponemos como estrategia elemental liberar a la enfermedad de su carga de culpa y vergüenza, criticar las metáforas y castigarlas hasta desgastarlas. Una alternativa muy acertada ante este panorama social donde la enfermedad exagera los temores más primitivos y los prejuicios colectivos más arraigados, el recelo social y el encono contra el enfermo o las metáforas que reemplazan la realidad clínica por la fantasía paranoica transformando una enfermedad en maldición y sentencia inapelable. Analizaremos pues las metáforas tóxicas en torno a la enfermedad basándonos en la interpretación que Susan Sontag hace de las mismas y nos apoyaremos en el trabajo de artistas como Matuschka, Katharina Mouratidi, Kerry Mansfield y Angelo Merendino que centran su obra en la des-demonización del cáncer para llegar finalmente a una *transvaloración* <sup>14</sup> de todos los valores, término acuñado por el filósofo vitalista Friedrich Nietzsche en su necesidad de crear valores nuevos, y a través del *perspectivismo* de Darío Botero Uribe que promueve cómo la palabra tiene que establecer puentes no imponer valores inamovibles.

El cuarto capítulo titulado *El imperativo vital*, dividido en dos bloques, enlaza por un lado con la *transvaloración* antes expuesta para centrarse en una inversión de perspectiva respecto a la enfermedad, respaldada en la *voluntad de poder* nietzscheana y secundada por el trabajo de artistas como Katarzyna Kozyra, Laura

<sup>14</sup> La *transvaloración* es una expresión acuñada por Friedrich Nietzsche para referirse a la necesidad de cambiar los falsos valores (transvalorar) que han dominado toda la cultura occidental. La *transvaloración* no es una mera inversión de los valores. Nietzsche denomina *transvaloración* al doble gesto de atacar los valores establecidos y de crear valores nuevos. Los valores deben admitirse siempre como ficciones que cada cual desde su propia perspectiva proyecta para poder vivir, sin pretender imponerlos como valores absolutos e inamovibles.

Splan, Celeste Martinez Abburra, Riki Blanco o Mar Gascó; así como la aceptación de la enfermedad reflejada en la obra fotográfica de Nan Goldin, Adrian Chesser, Diane Arbus, Alexa Wright o Rosalind Solomon. En segundo lugar, abordaremos este discurso vitalista basándonos en la representación del sueño de forma terapéutica a través del trabajo de artistas que se sirven de este mecanismo de un modo catártico.

El quinto capítulo titulado *Abrir la caja de Pandora* se centra en la búsqueda de nuevas valoraciones para la enfermedad, para ello analizaremos la eclosión de industria farmacéutica y su empoderamiento, partiendo de obras tan críticas como polémicas por parte de algunos artistas contemporáneos (Damien Hirst, Sara Landeta, Beverly Fishman, Rafael Díaz, Libia Posada o Susie Freeman) que analizan la enfermedad como negocio, el impacto de los medicamentos y la co-dependencia que estos generan en el enfermo.

El sexto capítulo titulado *En el nombre del cuerpo*, se divide a su vez en tres apartados que analizan, siempre desde una perspectiva *vitalista cósmica*, en primer lugar las representaciones artísticas del cuerpo influenciadas por la ciencia y la medicina, así como la anatomía de la herida y la cicatriz como memoria del cuerpo a través de las obras de Javier Codesal, Gilbert & George, Hyun-Gi Kim, David Escalona, Paula Rojas y David Pérez, Cao Hui, Ross Bleckner, Joseph Beuys, Megan Mitchell, Vanessa Tiegs o Andy Warhol. Por otro lado, valoraremos el uso de las técnicas y tecnología médica como herramienta artística. La interesante cohesión entre arte y ciencia será determinante en las obras bioartísticas de Eduardo Kac, Suzanne Anker, Elaine Whittaker, Klari Reis, Zachary Copfer, Vik Muniz y Tal Danino. Por último redundaremos en el concepto de *Vitalismo Cósmico* integrándolo en una serie de obras de estética sideral que traza puentes entre la enfermedad y el arte.

El séptimo y principal capítulo titulado *Muestra tu herida*, supone el más extenso de la investigación. Compuesta por seis bloques, se presenta un análisis lo más detallado posible de las distintas tácticas o estrategias artísticas de las que se sirve el artista enfermo en los siglos XX y XXI relacionadas a su vez con los principios del *Vitalismo Cósmico*. En este capítulo agruparemos un conjunto de artistas con distintas afecciones y en relación a la estrategia que destaquemos. Aunque todas las estrategias están relacionadas entre sí, ya que siguen las directrices del *Vitalismo Cósmico*, nos gustaría aclarar que cada uno de los artistas podrían estar a su vez enmarcados dentro de otra estrategia. Dependiendo de las obras que tratemos y de la aproximación de las mismas a la temática de cada táctica, hemos agrupado

a una serie de artistas cuyo nexo común es su dinámica principal: crear para sanar. En primer lugar, en la estrategia denominada *pulsión vitalista* enlazamos las teorías expuestas anteriormente sobre el *élan vital* innato en el ser humano que se manifiesta dentro del artista, en este caso, a partir de una la repetición infinita que vemos plasmada en el trabajo de Yayoi Kusama y Judith Scott.

En segundo lugar, destacamos como estrategia la importancia del *pensamiento individual y objetivo*, tan presente en el *Vitalismo Cósmico*. Haremos especial hincapié en la *autoeducación* y en la necesidad de recuperar una individualidad que se ha disuelto en la sociabilidad. Esta disertación de Darío Botero Uribe queda contrastada con el trabajo de artistas como Maria Svarbova, Orlan, Marina Núñez, Rosalía Banet y Eduardo Casanova, que a través de la representación de lo disonante, lo protésico y lo abyecto, cuestionan la visión narcisista e idealizada del cuerpo en la sociedad actual invitando al espectador a la reflexión y a una implicación directa.

En tercer lugar, analizamos la estrategia de la seducción en la que se planteará cómo a través de la enfermedad se reconfigura lo bello a través de las obras visceralistas de Alina Szapocznikow, Rosalía Banet, Ángeles Agrela, Marina Vargas y Marina Núñez. Culminando en la afirmación del eros vs tánatos basándonos en la influencia de Annie Sprinkle y su estela sexual-vitalista.

En cuarto lugar, exploraremos las distintas herramientas de poder de las que el Estado se dota y la feroz crítica de las mismas por parte de colectivos activistas y artistas, en la cuarta estrategia *politización*. Apoyándonos en la figura de Joseph Beuys y su afán integrador del cuerpo social en la creatividad al grito de *cada hombre es un artista*, analizaremos la importancia de la implicación y el accionismo político en los años 80-90, durante el boom del sida con colectivos como ACT UP, Group Material y Gran Fury, haciendo especial mención a la figura de Pepe Espaliú en España.

En quinto lugar, la metamorfosis, analizaremos lo que acontece en el cuerpo enfermo, fragmentado, mutable y la naturalización de lo artificial y la influencia del mismo en la construcción de la identidad, a partir del trabajo de Ariana Page, Sophie Klafter, Carmen Oliver, Alexa Wright, Orlan, Petrina Hicks y Anna Bedyńska. En el subapartado *Identidad alteridad* nos detendremos en la pérdida de identidad en la actualidad, la comercialización de la misma y estereotipos que

15 BOTERO URIBE, Darío. *El derecho a la utopía*. Colombia: Presencia Ltda, 1994. pág. 2.

circundan al cuerpo. El trabajo de Henrietta Harris, Alma Haser, Julie Cockburn y David Szauder, ilustrarán nuestra disertación en este apartado.

En sexto y último lugar, *la utopía*. Darío Botero Uribe distingue entre *utópico* y *utopista*. El primer sentido alude a la concepción que asume la utopía como algo ilusorio, algo falso; el segundo, lo relaciona con la imaginación y con la construcción de un mundo posible sustentado también en cierto realismo. De esta manera lo expresa en su ensayo *El derecho a la utopía* (1994): **“La utopía para mí, es el rechazo de una realidad alienada y brutal y la posibilidad de construir una realidad nueva. La utopía no es una manera alguna de irrealidad, sino la realidad posible que no hemos tenido todavía la imaginación o el coraje de construir”**<sup>15</sup>.

En este apartado agruparemos a una serie de artistas (Harriet Sanderson, David Escalona, Camila Carlow, Antonio Rabazos o Anne Mondro) que se niegan a pensar a partir de los límites del mundo establecido y van más allá.

El noveno capítulo está dedicado a todas las conclusiones parciales que se han ido estableciendo en las distintas partes del estudio, así como la conclusión final de la investigación y las líneas de investigación futuras. El estudio es por tanto un trabajo orgánico y abierto que permite la posibilidad de nuevos desarrollos, propuestas y enfoques. Este capítulo, precede a la bibliografía y webgrafía en las que se recogen todas las fuentes citadas y consultadas a lo largo la elaboración de esta tesis doctoral. Finalmente hemos incluido un índice de artistas e ilustraciones para facilitar la localización e interacción del tráfico de datos en la presente investigación doctoral.

*Arte, Afección y Vitalismo Cósmico* es un análisis de la concepción lingüística establecida en torno a la enfermedad, de su toxicidad (y beneficio por parte de la industria farmacéutica) así como la importancia de la experiencia artística, que se muestra como única estrategia para su cuestionamiento derivada a su vez de una relación dialéctica con la filosofía de Darío Botero Uribe.



A woman with long dark hair, wearing a sleeveless yellow dress, stands barefoot in a garden. She is holding a roasted piglet in her right hand. The background features a textured wall and various green plants, including a tree on the left and a large leafy plant on the right. A white banner with black text is overlaid on the image.

## 2. ANTECEDENTES

“Vivimos en un Universo en el cual sólo existe la vida. La muerte es una pobre idea metafísica”<sup>1</sup>.

Muchos son los artistas enfermos que a través de hábiles procedimientos nos han hecho llegar la obra artística como soporte de su pensamiento. Cuando Ariana Page Russell<sup>2</sup> traslada los motivos geométricos de sus cuadros a su piel, cuando los reorganiza sobre su dermis, está generando una estrategia, un sistema interno de reinención y a la vez un sistema externo en el cual nos hace partícipes de forma, si no reflexiva, quizá intuitiva, pero sin duda, obligándonos a participar de ello y censurando en gran medida a la indiferencia.

Darío Botero Uribe en su ensayo *Pensar de nuevo el mundo* (2004) hace referencia, a modo de aforismos, precisamente a la necesidad de sacar a la luz a través del arte el sistema interno al que nos referimos: **“El arte es el espejo crítico de la vida cotidiana: nos confronta con la estrechez de la experiencia de la vida, con los prejuicios, con una mirada incapaz de comprender el mundo; por eso el arte en sus mejores momentos y en sus mejores intérpretes tiene la virtud de emancipar”**<sup>3</sup>.

En un momento, que coincide por una parte con la aparición del VIH y la pérdida de muchos amantes y amigos y por otra parte se ve afectada en primera persona por su encuentro con el cáncer, Annie Sprinkle decide pasar al otro lado, la artista quiso que la enfermedad que afectaba directamente a una de sus herramientas de trabajo, su cuerpo, se convirtiera en un proyecto de arte. A partir de ahí arranca una obra original e inclasificable en la que utiliza todos los soportes posibles (performance, vídeo, instalación y escritura) para explorar el sexo en todo su potencial: artístico y espiritual pero también profundamente político y desde luego feminista. La diosa del porno en el *PostPornPolitics Symposium VII* descubre su cabeza recién rasurada (durante una performance en la que ella y su pareja hacían el amor mientras cercenaban su cabellera) y junto a Beth Stephens, su compañera, a través

1 BOTERO URIBE, Darío. *El derecho a la utopía*. op. cit. pág. 9.

2 Ver: PAGE RUSSELL, Arianna. *Skin*. En: [arianapagerussell.com](http://arianapagerussell.com). Disponible en: <http://arianapagerussell.com/skin> (acceso: 24.07.2016)

3 BOTERO URIBE, Darío. *Pensar de el nuevo mundo*. Aforismos. Bogotá: Produmedios, 2004. pág. 16

del *Love Art Laboratory* <sup>4</sup> documenta todo el proceso de terapia proponiendo un punto de vista más sobre su cuerpo. La propia artista declara: **“Y con este amor de nuestros yos sexuales nos divertimos, cicatrizamos el mundo y perduramos”** <sup>5</sup>.

El lenguaje en ocasiones es residual, al estar constituido por una cadena arbitraria de significados y significantes, el lenguaje transmite valores morales, contingentes y, por lo tanto, genera formas de pensamiento e ideología de por sí. Hemos podido comprobar como infinidad de artistas han combatido ciertas ideologías contaminadas en relación a la enfermedad a través de sus obras, y cómo a su vez nos avisan de la vital importancia que supone hablar abiertamente de la enfermedad, ese tema que continúa siendo tabú en algunos sectores de nuestra sociedad actual. Muchos significados han sido saneados, bien por la difusión de un discurso más coherente y sensato o bien por la propia experiencia directa de artistas enfermos que han transportado su trabajo del ámbito artístico al social. Éstos han enfrentado su límite de múltiples maneras, sirviéndose de mecanismos muy concretos, otorgándole un uso a la enfermedad, utilizando estrategias artísticas específicas.

Artistas como Joseph Beuys o directamente colectivos como ACT UP integran en su discurso artístico un nuevo elemento determinante: la politización del arte. Su objetivo tiene una finalidad que va más allá del placer estético, en el caso de ACT UP por ejemplo, el de conseguir legislaciones favorables, promover la investigación científica y la asistencia a los enfermos de SIDA hasta conseguir todas las políticas necesarias para alcanzar el fin de la enfermedad. Los integrantes de estas acciones que buscan coherencia social y gritan auxilio ante al pandemia del VIH son jóvenes sanos y fuertes que contrastan salvajemente con el polvoriento cliché de enfermo de SIDA frágil e infeccioso y son ellos precisamente el mejor ejemplo para hablar del cambio. Artistas como Sprinkle o el grupo de acción directa ACT UP, constituyen no solo una revolución ética sino que construyen una llave hacia el diálogo. En boca del colectivo con su eslogan *SILENCE=DEAD* el silencio es la muerte, el fin de todo.

4 LOVE ART LABORATORY es una plataforma impulsada por la pareja de artistas Elizabeth M. Stephens y Annie M. Sprinkle, dedicadas a hacer proyectos que exploran, generan y celebran el amor. *Love Art Lab* nace de su respuesta a la violencia de la guerra, el movimiento contra el matrimonio homosexual y la actual cultura predominante de la codicia. Los proyectos son gestos simbólicos destinados a hacer del mundo un lugar más tolerante, sostenible y pacífico. Para ello se sirven de diferentes disciplinas como: videoarte, instalación, teatro, performance, exposiciones, conferencias, material impreso y activismo.

5 Ver: SPRINKLE, Annie. *Love Art Lab. Breast Cancer Ballet Collages*. En: anniesprinkle.org. Disponible en: <http://www.anniesprinkle.org> (acceso: 10.06.2011)



Win Vanderkeybus, *Blush*, audiovisual, 2002

Según afirma Artaud: **“Si asesinamos el lenguaje verbal, estamos asesinando al padre de todas nuestras confusiones”** <sup>6</sup>.

Win Vanderkeybus, por su parte, también nos traslada, en su obra coreográfica *Blush* (2004) <sup>7</sup>, a esa negación del silencio y lo hace recurriendo a los mínimos elementos materiales y de la forma más evidente: encerrando bocas con las manos en una cadena humana infinita. Se abre así un diálogo sobre la importancia de no callar, de no dejar morir a través del lenguaje toda y cada una de esas realidades que acontecen y que la sociedad, en ocasiones, ha invisibilizado o directamente lapidado. Por su parte, Botero Uribe afirma que: **“Puede mejorarse la vida social, si bien hay que luchar con obstáculos diversos, con prejuicios arraigados, siempre y cuando se piense y se actúe sin fundamentalísimos, sin acudir a teorías totalitarias o totalistas, que si bien tienen el propósito de cambiar la**

6 ARTAUD, Antonin. *El pesa-nervios*. Madrid: Visor, 2002. pág. 39.

7 VANDERKEYBUS, Win. *Blush*. En: ultimavez.com Disponible en: <http://www.ultimavez.com/en/films/blush-film> (acceso: 13.05.2016)

**vida social, colocan una camisa de fuerza al proceso de interacción social, el cual favorece la burocratización y la expansión del poder político hasta límites inadmisibles”<sup>8</sup>.**

Por su parte, Carl Jung ya apuntaba que **“la enfermedad no está aquí para ser curada”<sup>9</sup>**, como alteración física o como concepto variable existirá siempre, sin embargo, es nuestra actitud frente a ella la que en última instancia decide. Quizá podamos agradecer a la enfermedad una nueva forma de entender la vida e incluso una concepción que no habíamos podido trazar antes de que apareciera. Como escribió Pepe Espaliú en un artículo en 1992 titulado *Retrato del artista desahuciado*: **“Agradezco al sida esta vuelta impensada a la superficie, ubicándome por primera vez en una acción en términos de realidad. Quizás esta vez, y me es indiferente si se trata de la última, mi hacer como artista tiene un sentido pleno, una absoluta unión con un límite existencial que siempre rondé sin conocerlo del todo, bailando con él sin nunca llegar a abrazarlo”<sup>10</sup>.**

La enfermedad, desde un punto de vista vitalista, no deja de ser un motivo, una buena excusa para alterarlo todo, para cambiar la posición inmóvil e ineficaz que se le ha otorgado a la enfermedad durante siglos y usar ese giro pragmático como herramienta. Esto es precisamente lo que Artaud manifiesta en un momento aquejado de su vida cuando dice: **“Estoy en el instante en que no me aferro más a la vida, pero llevo conmigo todos los apetitos y las insistentes titilaciones del ser. No tengo más que una ocupación: volverme a hacer”<sup>11</sup>.**

La enfermedad es la radiografía de nuestro espacio interno, así, el concepto que establezcamos sobre ella obstaculizará o ayudara en el proceso de adaptación y aproximación al mismo. Está pues en nuestra mano oxigenar y sanear todas esas metáforas dañinas y librarnos de esa carga semántico-cultural impuesta para reinventar la nuestra propia a partir de nuestro pensamiento crítico. Tal y como apunta Ortega y Gasset o Botero Uribe, la clave radica en la actitud como punto taxativo. **“No somos disparados a la existencia como una bala de fusil cuya trayectoria está absolutamente determinada. Es falso decir que lo que nos determina son las circunstancias. Al contrario, las circunstancias son el dilema ante el cual**

<sup>8</sup> BOTERO URIBE, Darío. *El derecho a la utopía*. op. cit. pág. 5.

<sup>9</sup> JUNG, Carl. *El hombre y sus símbolos*. op. cit. pág. 59.

<sup>10</sup> ESPALIÚ, Pepe. *Retrato del artista desahuciado*. En: elpais.com Disponible en: [http://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html) (publicado: 01.12.1992, acceso: 05.06.2013).

<sup>11</sup> ARTAUD, Antonin. *El pesa-nervios*. op. cit. pág. 64.

**tenemos que decidirnos. Pero el que decide es nuestro carácter”**<sup>12</sup>. Nuestra actitud ante la enfermedad en ocasiones resulta afectada por el concepto social que se ha adherido a nuestro inconsciente colectivo. El concepto de enfermedad o salud por consiguiente, no es estático ni ahistórico, cambia de acuerdo con las ideas dominantes de cada sociedad. La enfermedad es pues, **“el resultado de procesos sociales, elaboraciones intelectuales y continuos intercambios de la colectividad”**<sup>13</sup>.

En la actualidad la sociedad entiende la salud de los individuos como un estado en el que pueden funcionar eficazmente y así desarrollar su rol social. La salud sin duda es una condición necesaria para el cumplimiento de las expectativas sociales, podría decirse incluso que un bien económico. De este modo, la sociedad determina de forma implacable quien es rentable, y por tanto válido, o quién no. En *M de Maladie*, fragmento de la entrevista que Claire Parnet realiza junto a Gilles Deleuze en 1988, el filósofo francés nos habla de la vejez y enfermedad como un lastre social recubriendo de sarcasmo su discurso.

**“Lo maravilloso de la vejez es que la gente te abandona, la sociedad te abandona. Soy un completo desconocido para la sociedad, ya no conozco la sociedad sino a través del recibo de la pensión todos los meses. Sé que soy un completo desconocido de la sociedad. Entonces, la catástrofe viene cuando alguien cree seguir formando parte de ella”**<sup>14</sup>.

Teniendo en cuenta dichos aspectos, los individuos entienden la enfermedad como un lenguaje elaborado a partir de la relación que establecen con la sociedad, con lo cual, la enfermedad goza de poco prestigio etimológico, son muchos los que opinan al igual que Deleuze, que estar enfermo o simplemente ser viejo, significa ser perjudicial, indeseable o directamente invisible para la sociedad.

Así, la propia enfermedad, en muchas ocasiones se presenta como un obstáculo, como un mal a erradicar y del que debemos salvarnos. Cuando Andrei Tarkovski tiene conciencia de su enfermedad, el cáncer, lleva a cabo su última película en el año 1986: *Sacrificio*.<sup>15</sup> En ella relata cómo su protagonista Alexander (su alter

12 OSÉS GORRAIZ, Jesús María. *La sociología en Ortega y Gasset*. Barcelona: Anthropos, 1999. pág. 23.

13 OMS. *Enfermedad*. op. cit.

14 *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* [entrevista] Producción y realización de Pierre- André Bountang. Francia. Distribuida por: ARTE, 1996.

15 *Sacrificio* [largometraje] Dirección Andrei Tarkovski, Producción Argos / Svenska Filminstitutet. Suecia, 1986



Annie Sprinkle, *Hairtica*, performance, 2006



Gran Fury, *Silence = Death*, neón, 1987

ego), busca la salvación a través del sacrificio. El director abre así un diálogo con el espectador invitándole a reflexionar sobre el universo material y como éste ha superpoblado al ser humano asfixiándolo, enajenándolo y convirtiéndolo en un monstruo despiadado y egoísta. El sacrificio para Tarkovski es una vía de acceso a la redención, a la liberación de toda carga, de todo malestar. En su libro *Esculpir en el tiempo* (1985) Andrei Tarkovski indica: “(...) **deberíamos decir que una persona que no sienta (aunque sea en términos muy modestos) la capacidad de entregarse por una persona o una cosa, ha dejado de ser persona**” <sup>16</sup>.

<sup>16</sup> TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. op. cit. pág. 240.

Esta oda a la humanización será también una de las constantes principales en el Vitalismo Cósmico de Darío Botero Uribe, así apunta en uno de sus aforismos: **“Para el Vitalismo Cósmico cambiar la vida significa luchar contra de deshumanización, hacerla más fluida y gratificante y cambiar las condiciones para que la vida de todos tenga más posibilidades”** <sup>17</sup>.

Tanto Botero Uribe como Tarkovski subrayan la importancia del humanismo en la sociedad y denuncian la falta de el mismo en deferencia por ejemplo a la enfermedad. Cada uno usa su estrategia, Botero Uribe se decanta por una filosofía vitalista para atajar el asunto, el director ruso en cambio, habla del valor y la importancia del sacrificio mientras afirma que: **“Un paso así presupone apartarse radicalmente de toda intención primaria y egoísta; es decir, esa persona actúa en un estado existencial más allá de la lógica normal de los acontecimientos, ha quedado libre del mundo material y de sus leyes. A pesar de ello (o quizá precisamente por ello) su acción origina transformaciones visibles”** <sup>18</sup>.

Andrei Tarkovski declara así que hay motivos de esperanza, que el cambio es posible y esa intención queda representada en la escena principal cuando se desarrolla la parábola donde un monje narra, cómo contra todo razonamiento, sube cada día un cubo de agua a la cima de un monte con la intención de regar un árbol muerto, hasta que un día él mismo comprueba que las ramas secas milagrosamente han florecido.

Si hablamos de transformación, de lo muerto a lo vivo, de la enfermedad a la salud o viceversa, nos damos cuenta de que ninguna de las dos opciones es posible sin la otra. La palabra salud mantiene una relación etimológica y semántica con la palabra salvación y este hecho apunta nuevamente hacia la crucifixión conceptual de la palabra enfermedad; pero ¿salvarnos de qué? ¿salvarnos de la enfermedad? o ¿quizá salvarnos de la muerte?

La enfermedad y la salud son dos formas de expresión de una misma vida y si negamos, si excluimos la enfermedad de nuestras pretensiones (y la entendemos únicamente como la prolongación de la muerte) ¿no estaremos negando la vida misma?.

<sup>17</sup> BOTERO URIBE, Darío. *Pensar de el nuevo mundo*. op. cit. pág. 22.

<sup>18</sup> TARKOVSKI Andrei. *Esculpir en el tiempo*. op. cit. pág. 241.





**“Creúsa: –Atenea le dio, cuando acababa de nacer dos gotas provenientes de la sangre de la Gorgona.**

**Anciano: – Pero, ¿cuál es el origen de la doble virtud?**

**Creúsa: – La sangre que vierte la vena cava (...)**

**Anciano: – ¿Qué poder tienen sobre el organismo humano?**

**Creúsa: – Aleja las enfermedades y proporciona energía vital.**

**Anciano: – Y la otra sangre de la que hablas, ¿cuál es su efecto?**

**Creúsa: – Mata”<sup>19</sup>.**

En la presente investigación doctoral proponemos abordar la enfermedad como esa especie de idioma o lenguaje específico en el que el cuerpo dice lo que tiene, quiere, puede decir. La enfermedad como proceso de transformación de una materia y también de algo que no es material porque la enfermedad lo altera todo. También como un sistema de percepción, porque las enfermedades no solo reorganizan el cuerpo sino que también cambian la manera de percibir el mundo y esto es algo que cualquiera puede experimentar con una enfermedad totalmente anodina. Opinamos que la enfermedad es una forma de conocer y sobre todo de conocerse ya que exacerba el poder de los sentidos y afila la mirada introspectiva. En el año 1969 Michel Foucault publica su ensayo *Arqueología del saber*, en él explica como nuestras experiencias prácticas y discursos sobre el enfermo son un invento reciente que ha aparecido a partir de ciertas relaciones entre el saber y el poder que las ha hecho posibles, de tal manera que si estas disposiciones, las que han permitido su emergencia, desaparecieran, se llevarían consigo dichas realidades. Lo monstruoso sería aquello que se enfrenta a las leyes de la normalidad, según argumenta Jose Miguel G. Cortés en su ensayo *Orden y Caos* (1997): **“El monstruo anuncia la fragilidad del orden en que vivimos, un orden que se puede quebrar en cualquier momento (...) Lo monstruoso perturba las leyes, las normas, las prohibiciones de que la sociedad se ha dotado para su cohesión. Lo monstruoso hace que salga a la luz lo que se quiere ocultar o negar”<sup>20</sup>.**

Para el individuo contemporáneo la enfermedad se ubica tanto en la naturaleza como en el resto de seres humanos. La enfermedad en nuestros días siempre es entendida como algo que viene de fuera, como si de un enemigo se tratara y contra

<sup>19</sup> EURÍPIDES, *Tragedias II*. Madrid: Cátedra, 2001. pág. 357.

<sup>20</sup> CORTES, José Miguel G. *Orden y caos. Estudio sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997. pág. 15.

el que hay que defenderse, sin embargo el enemigo no es otro sino el ser humano en sí. **“Todo aquel que luche contra monstruos, ha de procurar que al hacerlo no se convierta en otro monstruo”** <sup>21</sup>.

Bueno y malo son valores históricos que nos permiten medir y juzgar; bien y mal son ideales falsos, escaleras de la trascendencia. Por ello es de vital importancia cultivar un pensamiento crítico e individualizarlo. Tal y como apunta Botero Uribe: **“Sólo puede vivir y actuar libremente aquel individuo que se ha asumido como individuo, que piensa por sí mismo (...) La socialización no se opone a la individualización. La formación de individuos autoconscientes y libres no es posible más que en el marco de una profunda socialización. No se trata ahora como en el individualismo clásico, de colocar al individuo contra el Estado, o de una atomización social sin lazos de sociabilidad. Se trata más bien de oponerse a la disolución de la individualidad en la sociabilidad. Difiero de la ambición nietzscheana de superar al hombre en el superhombre; la más grande revolución sería aquella capaz de crear una sociedad de individuos autoconscientes y libres”** <sup>22</sup>.

George Groddeck por su parte, plantea que estar enfermo tiene que tener un sentido, un significado al cual Gilles Deleuze trata de darle un uso y esa significación está en nuestro interior, se manifiesta a través de la enfermedad, a modo de símbolo, y debemos saber interpretarla. El analista explica en su *teoría del Ello* <sup>23</sup> que la enfermedad no proviene de fuera, no es un enemigo al que aniquilar sino una creación del organismo, del *Ello*. Así pues, en nuestra mano está no sólo descifrarlo sino usar ese contenido en beneficio nuestro, entenderlo como lo que es, una parte más de nuestra vida. La enfermedad puede ser nuestro padecimiento o nuestra redención. Tal y como sugiere Gilles Deleuze: **“Estar enfermo significa liberarse de cosas de las que no puedes liberarte con una vida corriente. Hay que aprovechar la enfermedad para ser algo más libres (...) La enfermedad afina la percepción de las cosas que antes no había visto, de las elegancias a las que no me había mostrado sensible”** <sup>24</sup>.

21 *Ibidem*

BOTERO URIBE, Darío. *Vida, ética y democracia*. Colombia: Instituto para el desarrollo de la demo-

22 *cracia*, 1995. pág. 47.

23 Ver apartado 3.1.1. El cuerpo parlante: síntoma y significado, pág. 48.

24 *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. op. cit.

Y es así como Deleuze presenta la enfermedad, como la posibilidad de escucha hacia la vida, la posibilidad de hacer una pausa y pensar. Según apunta en *M de Maladie* **“La enfermedad no es algo que dé sentido a la muerte, es algo que agudiza el sentido de la vida”**<sup>25</sup> (*L’Abécédaire* de Gilles Deleuze, 1996) y manifiesta como para él, la enfermedad no es una enemiga porque hay que saber que uso se le puede dar para y por medio de ella ya que la enfermedad debe servir para algo. Surge, entonces el siguiente interrogante ¿Es posible que la enfermedad agudice, diversifique, enriquezca o sensibilice la visión de la vida o un sentimiento de vida? Cabe pensar que toda realidad está sometida a la evolución y que dicha evolución podría ser la manifestación de una fuerza, una fuente inagotable de la que fluyen perennemente todas las cosas. En su ensayo *La evolución creadora*, Henri Bergson nos habla de esa fuerza hipotética que causa la evolución y el desarrollo de los organismos, nos habla de un impulso vital, de un élan vital. Es posible también que esa *energía vital* se vea incrementada en el plano del enfermo, en un estado que propulsa inevitablemente al cambio. Artistas como Rebecca Horn, Orlan o Hannah Wilke, tras enfermar y por lo tanto concebir su nueva realidad, dan un giro a su trayectoria artística, una rotación, en este caso, positiva, cargada de aprendizaje y necesitada de aceptación. Una actitud, por otra parte, que defendió fervientemente Spinoza cuando comentaba: **“Evitemos las pasiones tristes y vivamos con alegría para alcanzar nuestra máxima potencia”**<sup>26</sup>.

Spinoza nos traslada una actitud que hace de la alegría un modelo de resistencia y de vida. Como dijera Ortega y Gasset en su ensayo *¿Qué es la filosofía?*:

**“(…) vivir es constantemente decidir lo que vamos a ser. ¿No perciben la fabulosa paradoja que esto encierra?. ¡Un ser que consiste, más qué en lo que es, en lo que va a ser, por tanto, en lo que aún no es!. Pues esta esencial, abismática paradoja, es nuestra vida”**<sup>27</sup>.

25 *Ibidem*

26 *L’Abécédaire* de Gilles Deleuze. op. cit.

27 ORTEGA Y GASSET, José. *¿Qué es la filosofía?*. Madrid: Espasa Calpe, 200. pág. 59.

LIVE AND DIE  
DIE AND DIE  
SHIT AND DIE  
PISS AND DIE  
EAT AND DIE  
SLEEP AND DIE  
LOVE AND DIE  
HATE AND DIE  
FUCK AND DIE  
SPEAK AND DIE

LIVE AND LIVE  
DIE AND LIVE  
SHIT AND LIVE  
PISS AND LIVE  
EAT AND LIVE  
SLEEP AND LIVE  
LOVE AND LIVE  
HATE AND LIVE  
FUCK AND LIVE  
SPEAK AND LIVE

SING AND D  
SCREAM AND D  
YOUNG AND D  
OLD AND D  
CUT AND D  
RUN AND D  
STAY AND D  
PLAY AND D  
KILL AND D  
SUCK AND D

### 3. LA SOMATIZACIÓN DEL LENGUAJE

LIE  
HEAR  
CRY  
KISS

RAGE AND DIE  
LAUGH AND DIE  
TOUCH AND DIE  
FEEL AND DIE  
FEAR AND DIE  
SICK AND DIE  
WELL AND DIE  
LACK AND DIE  
WHITE AND DIE  
RED AND DIE  
YELLOW AND DIE  
YELLOW AND DIE

RAGE AND LIVE  
LAUGH AND LIVE  
TOUCH AND LIVE  
FEEL AND LIVE  
FEAR AND LIVE  
SICK AND LIVE  
WELL AND LIVE  
LACK AND LIVE  
WHITE AND LIVE  
RED AND LIVE  
YELLOW AND LIVE  
YELLOW AND LIVE

SMELL AND DIE  
FALL AND DIE  
RISE AND DIE  
STAND AND DIE  
SIT AND DIE  
SPIT AND DIE  
TRY AND DIE  
FAIL AND DIE  
SMILE AND DIE  
THINK AND DIE  
GIVE AND DIE  
FAT AND DIE

### 3.1. El bilingüismo del cuerpo enfermo

“El arte es más que una catarsis, un medio de expresión. El término *expresión* contiene al de *catarsis* y lo desborda. Porque, además, señala la idea de una comunicación con el prójimo. Todos saben que el arte se propone expresar y pretende ser un lenguaje”<sup>1</sup>.

“Aún no sabemos lo que puede un cuerpo”<sup>2</sup>.

El artista es el mediador plástico entre el mundo intangible y el tangible, su capacidad no se limita únicamente a producir placer estético, es también el creador de un lenguaje expresivo. El artista es el emisor de un idioma que va más allá de las palabras. Desde este punto de vista, el artista adquiere un compromiso especial con su obra y con el espectador puesto que su trabajo tiene algo que comunicar. En el caso de un artista enfermo, opinamos, tiene algo cuanto menos importante que comunicar y hacer visible. El cuerpo del artista enfermo comunica doblemente (de forma interna y externa) como resultado, el autor se convierte en receptor directo de tal fenómeno orgánicamente abstracto. El bilingüismo corporal que se establece queda representado en múltiples ocasiones mediante la plástica del arte. El artista aprende ese lenguaje, lo manipula e intenta a partir de ciertas estrategias comunicarlo, haciendo partícipe al espectador y provocando en él una reacción a dicho fenómeno.

Los dibujos temporales en la piel de Ariana Page Russell son un claro ejemplo. Page pone de manifiesto el lenguaje interno que opera en su cuerpo y lo plasma en la realidad del ojo ajeno. La enfermedad de la piel que sobrelleva la artista

1 SELMA DE LA HOZ, José Vicente. *Creación artística e identidad personal. Cultura, psicoanálisis y conceptos de narcisismo en el siglo XX*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2001. pág. 129.

2 PARNET, Claire y DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. Valencia: Pre-textos, 1980. pág. 69.







denominada *dermatografía* <sup>3</sup>, consiste en la alteración dérmica al menor rasguño o roce. Su sistema inmunológico libera cantidades excesivas de histamina y los capilares se dilatan ante cualquier presión. De este modo, Page también ha convertido su cuerpo en un lienzo de carne y hueso, sirviéndose de una aguja de tejer, rastrea su dermis e incide en ella transportando los motivos geométricos de sus cuadros a su piel. Más tarde fotografía el resultado, ya que la intervención es breve y la reacción dérmica momentánea, y utiliza este material gráfico para documentar sus acciones epidérmicas. Es cierto que la táctica que Page usa recuerda vagamente a las *escarificaciones* <sup>4</sup> que diversas culturas han utilizado de un modo simbólico (en tribus primitivas como las africanas, los mursi, mayas, los huastecas y los chichimecas) e incluso decorativo, también en la cultura occidental.

El caso de Ariana Page, sobrepasa lo simbólico para tornarse terapéutico, la artista no solo consigue descontextualizar su propia enfermedad y expresarse a través de ella sino, transformar una molesta alergia en un poema cutáneo, efímero e identitario donde el cuerpo dice lo que tiene que decir. Page es el gran ejemplo de artista que trabaja a partir de su enfermedad no a pesar de ella y logra no solo adaptarse a sus circunstancias sino a modificar su manera de entender la enfermedad desde un punto de vista vitalista, incidiendo de paso en el modo que tiene la sociedad de entender la misma. Page trata de evidenciar su enfermedad y argumenta: **“Yo uso mi piel como un lienzo. La gente piensa que es bastante raro. Creen que es bello o interesante, o piensan que es bastante desagradable, grave y doloroso. Algunas personas no pueden pasar de la idea del dolor, no importa cuántas veces les digo que no duele. Sólo puedo sentir una sensación en mi piel. Se siente un poco caliente. Creo que es divertido ser capaz de disponer de mí misma. Me gusta”** <sup>5</sup>.

3 La *dermatografía* es una forma de urticaria producida por agentes físicos. En el dermatografismo, la aplicación de una presión sobre la piel produce vasoconstricción seguida de picor, eritema e inflamación lineal. Se presenta como lesiones habonosas que se pueden disponer linealmente posterior a la fricción de la piel con un objeto romo y estrecho, por lo que su forma depende del trayecto de dicho estímulo sobre la piel, éstas pueden ser pruriginosas y desaparecer en pocos minutos.

4 La *escarificación* es la acción de producir escaras en la piel mediante la aplicación de incisiones superficiales o profundas. Las escaras o granulaciones que se derivan son pequeñas costras que se forman como consecuencia en la dermis. Estas heridas, por lo general, son de color oscuro como consecuencia de la muerte de tejido. Al tratarse de una modificación corporal, las incisiones se suelen realizar de manera controlada para no comprometer la salud de la persona y obtener un dibujo que, en la mayoría de los casos, es estético. La palabra *escarificar* proviene de latín *scarificāre* que significa *hacer incisiones en el cuerpo* y está considerada una modificación corporal extrema.

5 Ver: ALTERWITZ, Linda. *Art + Science: Ariana Page Russell*. En: lenscratch.com. Disponible en: <http://lenscratch.com/2016/02/art-science-ariana-page-russell> (publicado: 09.02.2016, acceso: 18.10.2016).

Las representaciones que Ariana Page manifiesta con su cuerpo permiten que las imágenes exploren la naturaleza libre y fluida de la sexualidad, del adorno y de la expresión. En las fotografías *Cord* y *Net* (2011), sus piernas están grabadas con líneas que imitan las costuras posteriores y los diseños de redes de calcetería. Aquí, el adorno del cuerpo es ilusorio, Page crea una imagen que brota y protege la carne.

A finales de los 50, las mujeres artistas que se incorporan al mercado del arte, lo hacen utilizando su propio cuerpo como su referencia más cercana y la que marca una diferencia con los artistas masculinos. La *performance* surgió en 1916 como parte del dadaísmo desafiando las normas establecidas para lograr expresar su inconformidad y molestia ante los hechos que ocurrían en el mundo y las normas establecidas en el arte. No se trataba sólo de una vanguardia artística, sino una manera de vivir, de pensar y actuar ante el mundo.

El *feminismo*<sup>6</sup> surgió poco después en Europa, sobre todo en Francia e Italia, donde se comenzó a hablar sobre postulados referentes a la diferencia entre hombre y mujer y reconocer al otro. En Italia el feminismo tomó fuerza a finales de los 60 y toda la década de los 70, en la que, influenciadas por las teorías francesas, buscaban crear una identidad propia.

A partir de este momento y la unión de los dos movimientos, uno artístico y uno cultural, comenzaron a surgir mujeres que decidieron mostrar lo que pensaban a través de obras de arte que las hicieran sentirse más libres y lograr inspirar a las demás a defender su autonomía. Desde ese momento y hasta ahora, las mujeres utilizan su cuerpo para expresar su arte.

Ana Mendieta, La Ribot, Cindy Sherman, Carolee Scheneemann o Marina Abramovic son artistas que trabajan con su cuerpo al igual que Ariana Page, sin embargo lo que la diferencia es sin duda el cuerpo enfermo, la enfermedad como mecanismo o estrategia para la creación del proceso artístico la individualiza. Ariana Page, crea, como anteriormente apuntábamos, a partir de su enfermedad y

6 El *feminismo* es un conjunto de teorías, actividades, fenómenos y movimientos políticos, culturales, sociales y económicos que cuestiona el orden social patriarcal y tiene como objetivo la igualdad de derechos entre hombres y mujeres. Gracias a la influencia del movimiento feminista, se han conseguido logros cruciales como el voto femenino, acceso a las universidades y al mercado laboral, la igualdad ante la ley o los derechos reproductivos, entre muchos otros. El término feminismo muchas veces queda malentendido y degenerado, por lo que pierde su significado original y acaba transformándose en algo que no es. Así, es importante resaltar que el feminismo no se debe confundir nunca con la preponderancia de lo femenino sobre lo masculino, lo que en realidad es un equivalente del machismo y se conoce como hembrismo.



Rebecca Horn, *Einhorn*, 1970



Rebecca Horn, *Cornucopia*, 1970



Rebecca Horn, *Federn tanzen auf den Schultern*, 1974-75

encontramos en esta actitud un punto de relación con la de muchos outsiders que crean con componentes no visuales significativos, obligándonos a pensar y a imaginar más allá de lo que vemos. La diferencia entre estos artistas, de alguna forma, dañados y el resto, es que las explicaciones que nos ofrecen acerca de su trabajo pueden comprenderse únicamente dentro del contexto de sus sistemas y encajan sólo durante sugerentes momentos en marcos de referencia más amplios y compartidos por la mayoría. Su lenguaje por tanto se interpretará de forma adecuada en la medida en que el espectador empatice con sus circunstancias o simplemente las experimente en primera persona.

Juan Vicente Aliaga también nos habla de cuan importante es nuestra comprensión de dicho lenguaje y por tanto el modo en que nos enfrentamos a él. El artista tiene la capacidad necesaria para transformar esa disertación del miedo en un lenguaje desinfectado de prejuicios e ignorancia. Su obra va más allá de la pretensión estética, su obra tiene el cometido de revelarnos algo. José Vicente Selma de la Hoz en su ensayo *Creación artística e identidad personal* (1999) expone: **“El lenguaje no es inocente y los espacios de representación a cuya formación coadyuva tampoco lo son. Todo sistema de pensamiento se construye un lenguaje *ad hoc*. Cuando en el lenguaje se introducen elementos considerados ajenos al mismo, se suele hablar de anomalía. Una diferencia que el sistema parece no querer admitir. Tanto los primitivos como los civilizados, y somos conscientes de la connotación etnocéntrica de estos vocablos, han conceptualizado la temática del contagio, de la pureza y de la suciedad: ambos modos de pensar conciben la existencia de anomalías. El modo de enfrentarse ante estas anomalías, sin embargo, varía. En la cultura moderna, que podemos hacer extensible a la postmoderna, se genera la creación de zonas separadas, invertebradas, para tratar el problema por ejemplo, del posible contagio”** <sup>7</sup>.

Después de estar un año hospitalizada, debido a una enfermedad pulmonar a causa de trabajar con fibra de vidrio y resinas sin la debida protección, Rebecca Horn convierte su trabajo en una constante representación autobiográfica. La artista pasó largas temporadas postrada en una cama donde comenzó a producir sus primeras esculturas corporales. Su intención era sofocar su soledad comunicándose a través de formas corporales. La reflexión de Horn gira en torno al cuerpo, su extensión y *maquinización*. El cuerpo es objeto y debe ser manipulado para exaltar sus posibilidades. Hace una indagación de las formas corporales, de su sensibilidad no explotada y el espacio que las contiene a través de la escultura. Para ello, construye piezas con materiales (no tóxicos) que recuerdan vendajes y prótesis con las que realiza una serie de performances relacionadas con el cuerpo, el aislamiento y la vulnerabilidad. Los dibujos que Horn realizó en 1966, para la Escuela Superior de Artes Figurativas de Hamburgo, se centran en la transformación del cuerpo femenino. De las esculturas de esta época ninguna parece haber sobrevivido. Según recuerda la artista, éstas consistían en extremidades hechas de poliéster con extensiones y amplificaciones. Su primer trabajo protésico fue una máscara larga que cubriendo boca y nariz se extendía hasta el suelo serpenteando como una trompa, de ahí su nombre: *Rüssel* (1968). Las *esculturas corporales* se enmarcan

7 SELMA DE LA HOZ, José Vicente. op. cit. pág. 56.

en la temporada que la artista pasó internada en aislamiento total entre 1968-69. Durante este tiempo su creación artística se vio canalizada a la escritura de textos, el dibujo de bocetos de proyectos performativos y trabajos protésicos y a la realización de pequeñas esculturas hechas con tela e hilo. Las prolongaciones de partes anatómicas constituían un vínculo con el mundo exterior, además de ser parte integral de su proceso curativo. Las armaduras representan además de la extensión, la protección, a modo, por ejemplo, de vestido de plumas en *Der Eintänzer* (1978).

Horn siente especial predilección por los autómatas de estructura ligera, armaduras que prolongan el cuerpo. Tanto los aparatos poéticos como las armaduras tienen su origen en su propia biografía, ya que en sus inicios, se vio afectada por graves problemas físicos. En *Einhorn* (1970), paseaba al amanecer por un campo de trigo luciendo en su frente un gran cuerno blanco, y en *Pencil Mask* (1973), pieza de extensión corporal, hecha de seis correas horizontales y tres correas verticales, donde en las correas se ha unido un lápiz. De esta forma cuando se mueve el rostro hacia delante y hacia atrás cerca de una pared, el lápiz hace marcas que se corresponden directamente con sus movimientos. *Übungen in neun Stücken (Ejercicios en nueve piezas)* son una serie de acciones concebidas como un todo y para un determinado espacio, éstas muestran el desarrollo de una relación intensa entre la escultura y el espacio que ésta define y ocupa. Existe un proceso de curación y un deseo de comunicación, de ahí su extensión. En la performance *Tocar las paredes con ambas manos a la vez. Finger Gloves* (1972) las manos de la artista se prolongan a la medida exacta de su cuerpo y del ancho de la habitación. Horn exhibe unos guantes cuyos dedos se extienden con madera de balsa. La artista pretendía crear una ilusión en la cual la prolongación de sus dedos realmente tocaba todo lo que las extensiones alcanzaban. Esta obra se centra en la voluntad de abarcar el espacio en su totalidad realizando una expansión del cuerpo a través de una prótesis que comunica a la artista con el exterior, en concreto con su entorno más inmediato, tras una época de aislamiento forzoso a causa de su enfermedad. Esta acción de los dedos extendidos intensifica las sensaciones que llegan a la mano y experimenta la actividad manual como un nuevo modo de operar, de actuar, controlando siempre la distancia entre las personas y los objetos.

A través de las acciones y las esculturas corporales de Rebecca Horn, asistimos al proceso de curación de la artista. El cuerpo supera sus límites y encuentra reposo y cobijo, el cuerpo se transforma enigmáticamente, al ser humano le brotan cuernos, plumas y alas transformándose en una variedad de criaturas míticas. Nos llama especialmente la atención uno de sus artilugios, que intrínsecamente está relacionado con la afección de la artista alemana, *Cornucopia. Sesión para dos*



*pechos* (1970) en la que dos cuernos curvos conectan la boca con los pechos, quedando estos separados del cuerpo pese a que el aislamiento cree una comunicación continua. Este instrumento genera una sensación de diálogo interno con el propio portador. Rebecca Horn juega con la percepción y el comportamiento del cuerpo en el espacio. Sus esculturas mecánicas evocan la vida sin estar vivas, los objetos poéticos de la artista desarrollan su propia vida, ya que adoptan una actitud respecto a hechos personales.

**“El arte es el refinamiento de un proceso afectivo incesante. El artista siente la compulsión de restaurar el mundo interior a través de la coordinación de sus proyecciones sobre el exterior. Un intento reparador que con frecuencia alude a las pérdidas interiores, a un desorden o sufrimiento internamente percibidos”**<sup>8</sup>, apunta José Vicente Selma de la Hoz. Precisamente, el aspecto que nos interesa sobre la trayectoria artística de Horn es su obra autobiográfica ya que usa el arte como medio de expresión y para superar una traumática experiencia del pasado. Otro aspecto muy interesante es que la artista utiliza su cuerpo como elemento artístico y a partir de él se expresa usándolo como medio básico. No menos interesante es el proceso de depuración de la idea en la obra a partir de su experiencia personal que marcó su juventud y que influirá irremediabilmente en todas sus obras. Por su parte Susan Sontag, que analiza a fondo las metáforas tóxicas que circundan a la enfermedad, en su libro *La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas* (1996) nos insta a valorar la misma cuando declara que: **“la enfermedad es la voluntad de expresarse a través del cuerpo, un lenguaje para representar la mente: una forma de autoexpresión”**<sup>9</sup>.

Alina Szapocznikow, Hannah Wilke, Annie Sprinkle o Laura Makabresku, son algunas de las artistas que usan su cuerpo enfermo como receptáculo en el que volcar y canalizar frustraciones, miedos e inseguridades, para después reflejarlo en una superficie más limpia y positiva. Sus cuerpos generan un lenguaje en ocasiones incomprensible, sin embargo es a través de su trabajo donde encontramos la clave para descifrar ese idioma inteligible, para escucharlo con atención y lograr comprenderlo.

<sup>8</sup> SELMA DE LA HOZ, José Vicente. *Creación artística e identidad personal*. op. cit. pág. 185.

<sup>9</sup> SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas*. op. cit. pág. 48.

### 3.1.1. El cuerpo parlante: síntoma y significado

“La enfermedad se presenta al observador de acuerdo con síntomas y signos. El síntoma es la forma bajo la cual se presenta la enfermedad, de todo lo que es visible, él es el más cercano a lo esencial y es la primera transcripción de la naturaleza inaccesible de la enfermedad”<sup>1</sup>.

El cuerpo enfermo habla. Nos murmura un lenguaje, en ocasiones indescifrable, un idioma invisible que paradójicamente se manifiesta de forma física y se comunica con nosotros de manera externa. Entendemos pues, que dicho lenguaje visible o no, se produce por alguna razón, es decir, tiene un significado.

Georg Groddeck<sup>2</sup> en su ensayo *El Libro del Ello* (1973) describe la enfermedad como un símbolo, la representación de algo que sucede dentro de nuestro cuerpo, una obra escenificada por *el Ello*. El médico alemán, discípulo de S. Freud, da inicio al significado de la enfermedad como creación del hombre, algo que no corresponde en su origen a las bacterias ni a los accidentes sino al *Ello* de cada ser humano. En el *Ello* están la expresión psíquica de las pulsiones y los deseos profundos y por tanto inconscientes. En él habita la parte primitiva cuyo único propósito es reducir la tensión creada por pulsiones relacionadas con las necesidades básicas (hambre, sexualidad, etcétera.) Según Groddeck no hay enfermos mentales, sino orgánicos, crea entonces el término psicósomático dando por sentada la importancia de los procesos emocionales en la aparición y desarrollo de algunas enfermedades. Así pues, la idea de enfermedad no es una disfunción mecánica ni química de los órganos sino una creación, un símbolo.

1 GRODDECK, Georg. *El libro del ello: cartas psicoanalíticas a una amiga*. Madrid: Taurus, Universidad Complutense de Madrid, 2010. pág. 131.

2 Georg Groddeck (1866-1934): médico y escritor alemán considerado el pionero de la medicina psicósomática. Su teoría de que los trastornos orgánicos eran consecuencia de trastornos emocionales la expuso en un interesante libro titulado *El libro del Ello*, publicado en 1923.



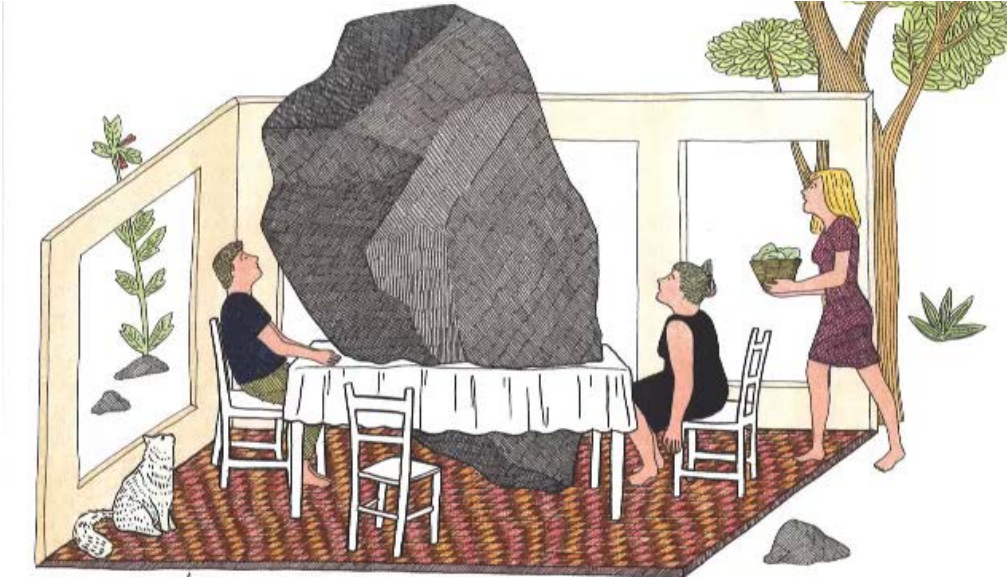
La enfermedad, al igual que los sueños, tiene una apariencia manifiesta y un significado subyacente, latente. El *Ello*, del que nada sabemos y del que nunca conoceremos nada más que alguna de sus manifestaciones, según Groddeck, quiere expresar algo mediante la enfermedad. Así pues estar enfermo tiene que tener un sentido, un significado. El médico alemán reconoce que tanto la enfermedad y la salud son formas de expresión de una misma vida y expone: “**La enfermedad no proviene de fuera, no es un enemigo sino una creación del organismo, del Ello**”<sup>3</sup>. Extraña paradoja, puesto que para el individuo contemporáneo la enfermedad se ubica tanto en la naturaleza como en el resto de seres humanos. La enfermedad en nuestros días siempre es entendida como algo que viene de fuera, como si de un enemigo se tratara y contra el que hay que defenderse, aunque el enemigo no sea otro sino el ser humano en sí. La enfermedad siempre es contraída en contacto con el exterior, nunca es algo interno, nunca algo que nos perteneciera, en contraste con tal supuesto, la enfermedad siempre es privada, nunca pública y es el mundo externo, el social, el que es incapaz de aceptar e integrar, tanto que aquellos que no han podido acomodarse a lo social serán enfermos. Aunque el dolor es privado toda enfermedad se construye en lo público y es allí donde debe alterarse la percepción y la relación con la misma.

A Georg Groddeck, padre de la medicina psicosomática, le pertenece también ser uno de los más destacados estudiosos del origen simbólico de las enfermedades. Groddeck el psicoanalista salvaje, como él mismo se presentó en el Congreso Psicoanalítico de La Haya en 1920, intentó con su método desentrañar al ser humano, sirviéndose para ello de interpretar el síntoma por medio de su simbolismo mientras que a la inversa, trató de sacar a la luz el substrato del lenguaje, del símbolo, a partir de su fuente que es lo orgánico, la carne. De este modo Groddeck logra anudar en un lazo lo físico y lo psíquico para conseguir en último término que esa distancia que la ciencia ha impuesto artificialmente entre ambos términos se elimine. Tras una primera etapa en su sanatorio Balneario en Badem Badem, denominado por sus fervientes pacientes *Satanarium*, al igual que la revista donde tanto él como sus pacientes se expresaban y en el que se interpreta la enfermedad como síntoma, acaba interpretando el símbolo mismo a través del análisis etimológico del lenguaje al que considera como ciencia de lo auténtico.

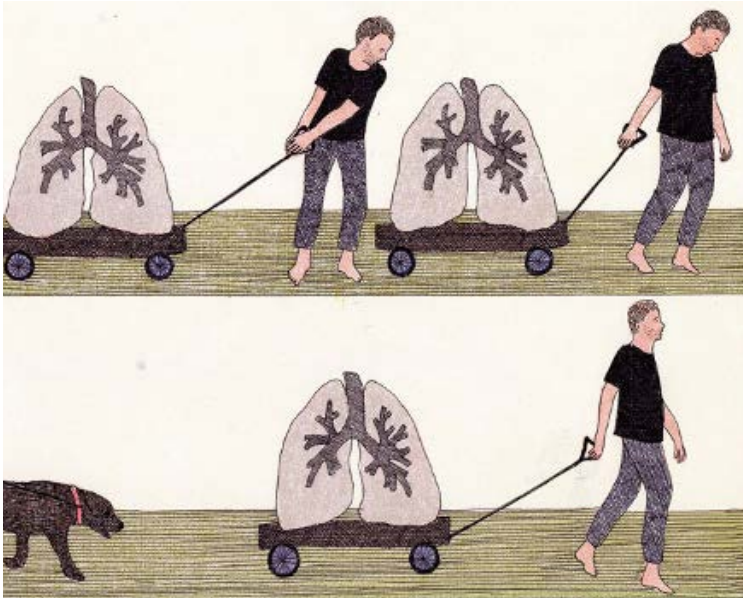
**Marion Fayolle**<sup>4</sup> en su novela gráfica *La ternura de las piedras* (2016) hace uso

<sup>3</sup> GRODDECK, Georg. *El libro del ello*. op. cit. pág. 59.

<sup>4</sup> Marion Fayolle (n. 1988): ilustradora francesa, funda en 2009 la revista de cómics e ilustraciones *Nyctalope*. Autora de cinco libros, también ilustra para prensa nacional e internacional.



Marion Fayolle, *La ternura de las piedras*, 2016



Marion Fayolle, *La ternura de las piedras*, 2016



El Bosco, *Extracción de la piedra de la locura* (detalle), 1475-80

de la simbología de la enfermedad a través de una bella metáfora: la piedra como símil del cáncer. La historia comienza cuando una enorme roca emerge de forma espontánea y apabullante en su casa. Aunque el relato se centra en la figura del padre y el proceso que experimenta cuando el cáncer aparece en su vida, Fayolle traza un discurso de gran delicadeza y sensibilidad y expone cómo se aceptan las imposiciones de la enfermedad, cómo cambian las relaciones familiares en las vicisitudes, hablando además del respeto y la despedida.

La piedra como elemento simbólico de una enfermedad ya aparecía en la obra de El Bosco *Extracción de la piedra de la locura* (1475-80), el artista flamenco muestra en este óleo una especie de operación quirúrgica que se realizaba durante la Edad Media, y que según los testimonios escritos sobre ella consistía en la extirpación de una piedra que causaba la necedad del hombre. El falso doctor, representado con un embudo en la cabeza como símbolo de la estupidez, no extrae la supuesta piedra sino una flor de la cabeza del protagonista, lo cual delata ya no su ignorancia, sino una posible estafa. La leyenda que aparece escrita en el cuadro reza: *Maestro, extráigame la piedra, mi nombre es Lubber*. Lubber, personaje satírico de la literatura holandesa representaba la estupidez, de este modo la leyenda viene a decir “mi nombre es tonto”.

El valor que Groddeck asigna al entramado psicológico en el origen de las enfermedades, creyendo que casi toda enfermedad puede ser curada si se aborda su origen simbólico y se logra extraer su contenido a la conciencia. Se puede criticar de la medicina actual, el que aborde las enfermedades de forma únicamente biológica sin tener presente los componentes anímicos que pueden estar en el origen, que no aborde las causas integrando toda la estructura del ser humano, sus diferentes facetas, restando valor a la vida psicológica, a la vida anímica, a las formas de enfrentar la vida etcétera, centrándose únicamente en la sintomatología y en la forma de lograr que estos síntomas se extingan y que el sistema no se colapse, sin prestar atención detenida a si las causas han remitido o no. En definitiva, en Groddeck tenemos senderos aún no transitados, enfoques nuevos no experimentados, quizá, atisbos de nociones integradoras.

Por su parte, Sigmund Freud nos introdujo otra vez, y desde un nuevo ángulo, en el sentido de la enfermedad, que cobra así significado como una forma de lenguaje. El hombre como sujeto, y como ser social, volvió a ser tenido en cuenta, no ya en el arte o la técnica de la medicina, de los cuales nunca pudo ser desalojado del todo o sin su complicidad, sino en la misma teoría acerca de la enfermedad y acerca del ejercicio de la terapéutica.

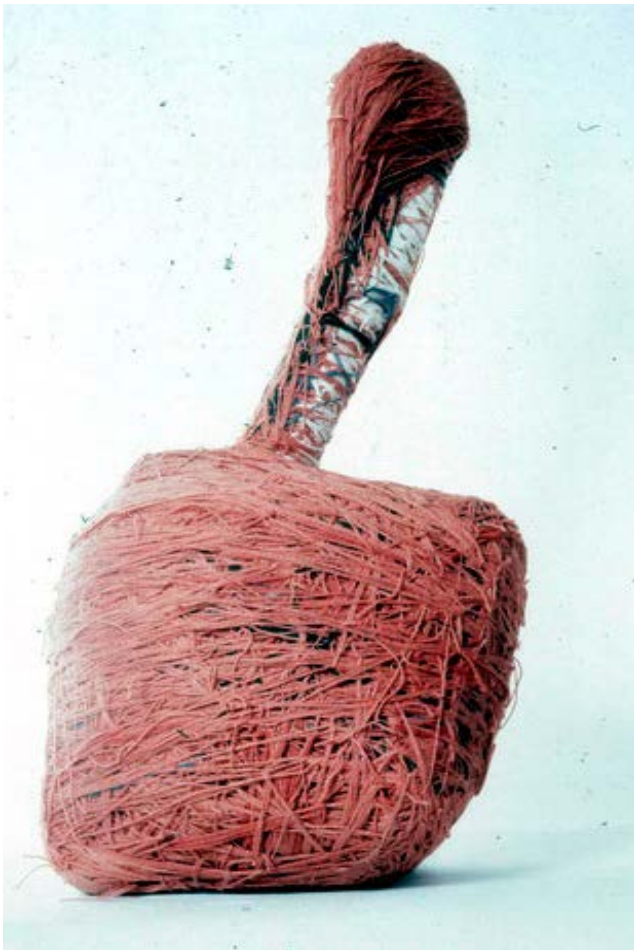
**Judith Scott**<sup>5</sup> es un ejemplo claro de artista que representa su naturaleza oculta a través de esculturas hiladas en las que atrapa piezas cotidianas envolviéndolas y anudándolas como si de una araña se tratara. La artista estadounidense sordomuda y con síndrome de Down une ambas enfermedades para dejar ver un fascinante mundo interior plagado de estridentes colores minuciosamente atados. Sorprendente es también el interior de las esculturas de Judith Scott donde aparecieron tesoros de desechos, como si de la cueva de Diógenes se tratara. Una evidencia, por otra parte, de la cleptomanía de la artista. Dentro de sus esculturas aparecieron no sólo los carretes de lanas que utiliza habitualmente, sino un ventilador roto, una bicicleta, zapatos, bolsas de patatas fritas, etcétera. El resultado de tal acto compulsivo, además de resultar terapéutico, nos muestra esculturas cargadas de una cotidianidad tan oculta como su acción inconsciente, lo maravilloso es el proceso en sí, la comunicación que.

Scott establece su *Ello*, con ella misma y con el espectador. Apodada como la mujer araña, Scott manifiesta como la creación no resulta únicamente una necesidad vital para ella, también es una forma de expresión, una vía de canalización emocional en la que sus manos, dentro de su sistema particular, logran construir algo fascinante, consiguen comunicar parte del universo interno de la artista. Scott impregna su *Ello* de colores vivos y objetos olvidados, descarriados.

El valor esencial de Groddeck, como pionero, reside, a nuestro juicio, en su revisión del pensamiento causal, en la consciente relatividad que asigna a sus palabras, en su afición por lo que aparece como absurdo y suele llevar a enriquecer nuestro conocimiento de lo oculto, en su noción de que el hablar de la enfermedad es sólo balbucear, y de que, sin embargo, este balbucear, que es todo lo que podemos hacer, resume cuanto de exitoso se ha logrado en esta rama de la medicina.

5 Judith Scott (n. 1943-2005): artista sordomuda con *síndrome Down* que después de pasar 36 años encerrada en centros psiquiátricos se reencuentra con su hermana gemela, sin el síndrome, y la inscribe en el *Creative Growth Art Center* en California (Institución artística dedicada a la creación de artistas con deficiencias y limitaciones mentales). Este hecho cambiará su vida y le permitirá expresarse a través de sus impresionantes esculturas que teje con hilos de colores magníficamente combinados envolviendo diferentes objetos y piezas hasta conseguir sugerentes y fantasmagóricas formas. Actualmente sus obras se exponen en prestigiosos museos e instituciones de todo el mundo. Scott es además la protagonista del documental *¿Qué tienes debajo del sombrero?* (2006), dirigido por Lola Barrera e Iñaki Peñafiel, donde se muestra la vida de la escultora, contado a través de su hermana, convirtiéndose en una reflexión de cómo a través del arte se puede superar el aislamiento causado por una discapacidad.

Reside también en su odio a los conceptos vacíos, intelectualizados, en su concepción de que la continua transfiguración de la forma, que incluye enfermedad, símbolo, cultura, cuanto el hombre es y cuanto ha realizado en el mundo material y social, es un proceso dinámico, en continua mutación, que se encuentra siempre más allá, que siempre es distinto de cuanto podamos decir en un momento dado.



Judith Scott, *Sin título*, 2002



Judith Scott, *Sin título*, 2002

### 3.1.2. La visibilización de la enfermedad

”Este cuerpo que es mío. Este cuerpo que no es mío. Este cuerpo que, sin embargo, es mío. Este cuerpo extraño. Mi única patria. Mi habitación. Este cuerpo a reconquistar”<sup>1</sup>.

La fenomenología es la filosofía de la vivencia, cuando hablamos de cuerpo, la fenomenología habla del cuerpo vivido, experimentado y usa el término alemán *Leib*, el cuerpo mismo. El cuerpo mismo en cuanto que es nuestro y vivencial, es un punto de máxima turbulencia, es el punto de encuentro entre lo interno y lo externo. Así pues, cuando hablamos de cuerpo enfermo, nos referimos ante todo a la experiencia que tenemos de él, pero si continuamos a lo largo de esa vertiente, sin frenarnos por la censura de la racionalidad, nos adentramos en la otra parte, en el otro lado.

Creemos que la oscilación puede ser una palabra clave, en cuanto que oscilamos entre lo interno y lo externo sin que sea posible alcanzar un punto de equilibrio enseguida. Una doble mirada, como sugiere Jacques Derrida en su ensayo *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía* (1989), divergente, una mirada estrábica. Un juego incesante de aquí y allá, dentro de nosotros y fuera de nosotros. La palabra salud es un significante apropiado de libertad, tal como enfermedad puede serlo de límite. Lo decisivo en este vínculo del artista enfermo y la enfermedad parece residir en la postura de los seres humanos frente al límite.

Artistas como Orlan o Hannah Wilke, cambiaron no sólo su modo de vida sino su trayectoria artística con la llegada de su enfermedad (cáncer), se transformaron ante esta nueva situación, y enfrentaron su límite con la herramienta principal con la que siempre habían trabajado: su cuerpo. Por su parte, Hannah Wilke siempre fue objeto y sujeto de su producción artística, en ese sentido la enfermedad no la alteró, pero en trabajos como *Intra-Venus* (1992-93) descubrimos que la intencio-

<sup>1</sup> HYVRARD, Jeanne. *La meurtritude*. París: Éditions de Minuit, 2009. pág. 15.



Hannah Wilke, *Handle with care*, 1987



Hannah Wilke, *Intra-Venus*, 1992-1993



Nan Goldin, *Greer and Robert on the bed, NYC, 1972-74*



Nan Goldin, *Gotsho kissing Gilles*, 1993

nalidad de la artista, claramente ha cambiado. Si en *Handle with care* (1987), la artista se muestra desnuda, postrada en la cama y acompañada de pájaros tropicales, en *Intra-Venus* de nuevo se exhibe sin ningún tapujo, como siempre hizo, en mitad de un tratamiento contra el cáncer, mostrando así, la naturaleza agresiva de su arte. En *Performatist Self-Portraits*, la artista explora todas las perspectivas y evolución (tanto física, como anímica) de su enfermedad y las representa en fotografías, incluso exhibe parte del cuero cabelludo que pierde a causa del tratamiento.

Es posible que a través del arte y bajo el prisma del *Vitalismo Cósmico*, el artista enfermo, utilizando estrategias para su creación, pueda lograr modificar el concepto tóxico de enfermedad que la sociedad ha construido. Nuestro supuesto parte de hechos palpables en los cuales el artista enfermo continúa creando, a partir de su enfermedad, si cabe con mayor intensidad que antes. Un ejemplo claro es el de Hannah Wilke que se representa a sí misma deteriorándose durante un tratamiento contra el cáncer, y exhibe lo que siempre ha mostrado, su cuerpo como soporte artístico, sólo que esta vez las connotaciones se triplican. La artista en esta ocasión trabaja con su cuerpo enfermo, Wilke apunta: **“No separé mi arte de mi cuerpo: sencillamente era otra parte de él”** <sup>2</sup>.

El cuerpo, para Wilke, no es sólo un elemento anatómico, es también un sistema de signos sociales, una pantalla sobre la que se proyectan imágenes propias o ajenas, es un medio de difusión. Esta muestra de realidad permite el replanteamiento de varios conceptos y abre paso al diálogo además de no dejar indiferente al espectador con este tipo de acciones, de dar a conocer la realidad de un cuerpo enfermo, creemos, es necesario como lenguaje.

Esa personalidad artística, esa aptitud innata que sanos o enfermos traen consigo desde que nacen parece ser lo que esclarece el derrotero de quien finalmente encuentra en el arte esa práctica que quiere desarrollar por encima de cualquier circunstancia. La enfermedad moldea la cultura y modifica el modo de vivir de los seres humanos. Pero el ser humano mismo dotado de una aptitud artística es el que en últimas puede invocar y hacer surgir el enigma del arte a pesar de la enfermedad y el límite. La forma en que cada individuo percibe la salud y la enfermedad es un fenómeno complejo y particular, el cómo este reacciona en conjunto y enfrenta la situación en diferentes dimensiones de su personalidad (emocional, racional, físico, etcétera) resulta decisivo. Así, cada persona vivirá la experiencia de la enfermedad de manera diferente y esto condicionará el significado que dé a tales experiencias. La práctica de la enfermedad es la vivencia de un proceso que

2 AA.VV. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Madrid: Taschen, 2002. pág. 97.

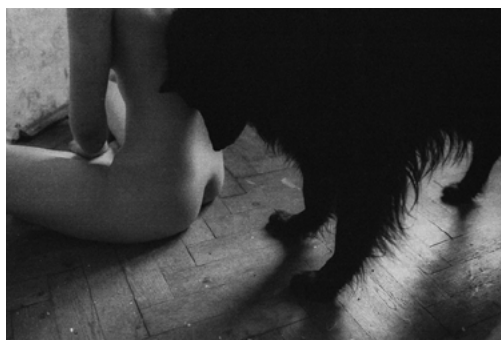


implica cambios o modificaciones de un estado previo. Hay etapas. La conducta de enfermedad implica cómo el enfermo controla su organismo, define e interpreta sus síntomas, adopta acciones y hace uso o no del sistema sanitario. Cada enfermo otorga a su enfermedad un significado particular que le proporciona la individualidad necesaria para ser entendida como una entidad nosológica. Es importante tener en cuenta el concepto social, puesto que afecta directamente en el individuo. Según la sociedad, enfermo será aquel que no consigue una adaptación a las normas sociales. Y es que **“cada sociedad a la vez que define sus propias leyes está construyendo sus propios monstruos, enfermos y marginados”**<sup>3</sup>.

Por su parte, la artista norteamericana Cindy Sherman contribuye a los discursos descentralizadores de las nociones de identidad, por medio de una puesta en escena subversiva que permite valorar los estereotipos de género de la mujer producidos y perpetuados por el discurso hegemónico y por los mass media. Las personificaciones de la artista basadas en lo abyecto y lo monstruoso, aderezadas de prótesis y máscaras contribuye a la desnaturalización del sexo y el género a través de una estrategia de desmontaje de la identidad fuera de la norma. En la serie *Disgust Pictures, Imágenes de la repugnancia* (1986-1990), Sherman interpela al espectador exponiendo imágenes de malfomaciones, haciendo referencia directa a la anorexia y la bulimia. Con estas obras, la artista emprende una búsqueda de la desfetichización recurriendo al uso de lo monstruoso como condición opuesta al concepto de belleza.

En contraposición al rechazo social, las fotografías de Nan Goldin reflejan la otra cara del mundo, la que la sociedad pretende estigmatizar, Goldin retrata la enfermedad de una manera, a nuestro parecer, más que interesante. A través de sus propuestas, la fotógrafa nos acerca a un nuevo modo de percibir la enfermedad, esta vez no en primera persona, pero sí poniéndose en la piel del otro. Goldin empatiza en cada imagen, observa y experimenta vivencias ajenas y las recopila con su cámara. La fotografía es utilizada a modo de testigo de su existencia a través de las situaciones que va viviendo de las que no excluye los momentos más ásperos y dramáticos. Dirige la atención hacia sí misma y hacia las personas que componen el ambiente en el que vive cotidianamente. Construye una especie de diario visual y usa la fotografía como una manera de entender su propia vida y la de las personas que se relacionan con ella. Goldin ofrece imágenes por un lado, de fuerte impacto emotivo y por otro, figuras que se salen de la norma, con vidas alternativas que están fuera de ese gran cuadro de costumbres impuestas. Sus foto

3 CORTÉS, José Miguel G. *Orden y caos*. op. cit. pág. 14.



Laura Makabresku, *How quiet goes away, whom never was*, 2015



Joseph Beuys, *Coyote*, 1974



de las personas que se relacionan con ella. Goldin ofrece imágenes por un lado, de fuerte impacto emotivo y por otro, figuras que se salen de la norma, con vidas alternativas que están fuera de ese gran cuadro de costumbres impuestas. Sus fotografías realizadas aparentemente sin una excesiva atención a la perfección técnica, dan prioridad manifiesta a la expresividad. Describen el momento en el que suceden los hechos, hechos cotidianos, hechos íntimos que forman parte de la historia personal del retratado y, por ende, de ella misma.

El interés de Nan Goldin por el SIDA no sólo se refleja a través de sus fotografías sino que también se pone de manifiesto en la exposición colectiva que comisarió del 16 de noviembre de 1989 al 6 de enero de 1990 titulada *Witnesses: against our vanishing* en la Galería *Artist's Space* de Nueva York. Esta muestra estuvo compuesta por una veintena de obras de artistas entre los que se encontraban David Wojnarowicz, Philip Lorca Dicorcia, Jane Dickson, Mark Morrisroe, Peter Hujar, Margo Pellitier, Vittorio Scarpati y Kiki Smith. Esta experiencia emergió, paradójicamente, desde la necesidad de plantear un cambio en las representaciones moralizantes de la enfermedad que imperaban en esos momentos y en la creencia de que, a través de visiones alternativas, se puede llegar a la normalización de aquellos que se encuentran marginados y estigmatizados por la epidemia. El SIDA se convirtió en un tema central de su obra, fotografió a víctimas del VIH hasta el momento de morir. En la fotografía *Gotsho kissing Gilles* (1993), se puede observar la sensibilidad con la que la artista retrata a sus amigos aún en las situaciones más dramáticas. La fotógrafa apunta: **“Para mí, hacer fotos es una manera de acariciar a alguien, una expresión de cariño”** <sup>4</sup>.

Para ella es la manera de trasladar los sentimientos de desesperación, de hablar de la rabia y el deseo, de expresar la pena y la cólera con la esperanza de causar respuestas en el espectador y hacerle consciente de que hay que intentar cambiar las respuestas sociales que el SIDA ha generado.

La artista polaca **Laura Makabresku** <sup>5</sup> explora también, a través de la fotografía, la sensibilidad humana, el ánimo y la enfermedad en primera persona y de un modo terapéutico.

En la serie *How quiet goes away, whom never was* (2015), Makabresku se sumerge en una experiencia terapéutica en la que reproduce paso a paso todos los estados

4 NÚÑEZ- TORRÓN, Andrea. *Nan Goldin, la fotógrafa de lo íntimo*. En: [maestrosdela fotografia.wordpress.com](https://maestrosdela fotografia.wordpress.com). Disponible en: <https://maestrosdela fotografia.wordpress.com/2015/03/14/nan-goldin-la-fotografa-de-lo-intimo> (acceso: 16.05.2016).



Clara Asanza, *Trópico Idiopático*, 2013

físicos y psíquicos que experimenta. La artista se encierra con su perro en un habitáculo sin ingerir medicación, recordemos que Makabresku padece esquizofrenia. En la habitación la artista escribe en las paredes, interactúa con el animal, se expande, convulsiona su cuerpo y finalmente dormita. Durante la secuencia de imágenes podemos interpretar claramente como el perro actúa de antídoto.

Ésta acción nos remite a la primera performance *Me gusta América y a América le gusto yo*<sup>6</sup>, realizada por Joseph Beuys en 1974, conocida también con el nombre *Coyote*. Beuys compartió espacio en una galería de New York durante tres días con un coyote salvaje, separado de los espectadores por una acotación de malla metálica. La performance consistió, en que durante todo este tiempo, realizaba una serie de rituales diarios que incluían conversaciones con el animal, el ofrecerle diversos objetos como tela de fieltro, guantes, linterna, un bastón y cada día el diario *The Wall Street Journal*. El artista alemán intentó concentrarse sólo en el coyote. Quería incomunicarse, aislarse, no ver de Estados Unidos más que el coyote e intercambiar roles con él. La obra representaba la transformación de la ideología en la idea de la libertad. Era esta una idea fija en Beuys llevada a la *escultura social*, en la que se realizaban largas discusiones con otras personas y en diferentes contextos, según decía la *escultura social* movilizaría la creatividad de cada persona, consiguiendo modelar la sociedad del futuro. La libertad es para Beuys uno de los motores esenciales en el ser humano; según el artista alemán la persona debía perseguir su propia visión e inspiración, la experiencia estética se debía liberar para interactuar y circular directamente con la realidad que da impulso a la reflexión.

Todas las acciones de Beuys, basadas en la filosofía del poder curativo y la función social del arte para todos, influyeron de forma decisiva en el panorama artístico del S.XX. Las obras de arte eran para Beuys tan efímeras como la vida, por ello nunca quiso crear obras eternas, sino dar impulso a la reflexión. Consideró que más allá de la idea de belleza, la condición para entender la obra de arte se halla en otros valores presentes en la misma. Así es como convivir con el coyote le ofrece al artista el poder de atravesar, mediante una acción simbólica, el vacío de una cultura. La confrontación entre Beuys y el coyote simbolizaron además la reconciliación entre cultura y naturaleza.

5 Laura Makabresku (n. 1987): artista visual y fotógrafa polaca. Sus imágenes están inundadas de símbolos místicos y de una atmósfera onírica, creando así metáforas visuales relacionadas con el erotismo y la muerte.

6 Ver: HUUBKOCH. *Coyote. Joseph Beuys in America*. En: vimeo.com. Disponible en: <https://vimeo.com/5904032> (publicado: 2008, acceso: 04.12.2015).

La conexión entre la performance de Beuys y la de Makabresku se basa fundamentalmente en una conexión clave: la domesticación. Beuys trata de domesticar al coyote, en el caso de Makabresku la analogía aparece invertida, la bestia es el antídoto, el que calma y doma a la enferma. Por otro lado la fisicidad y el granulado de la fotografía en blanco y negro que presenta a una Makabresku en ocasiones difuminada y como telón de fondo, habitáculos vacíos, descascarillados, evoca a la serie *Angels* (1978) de Francesca Woodman, entre otras.

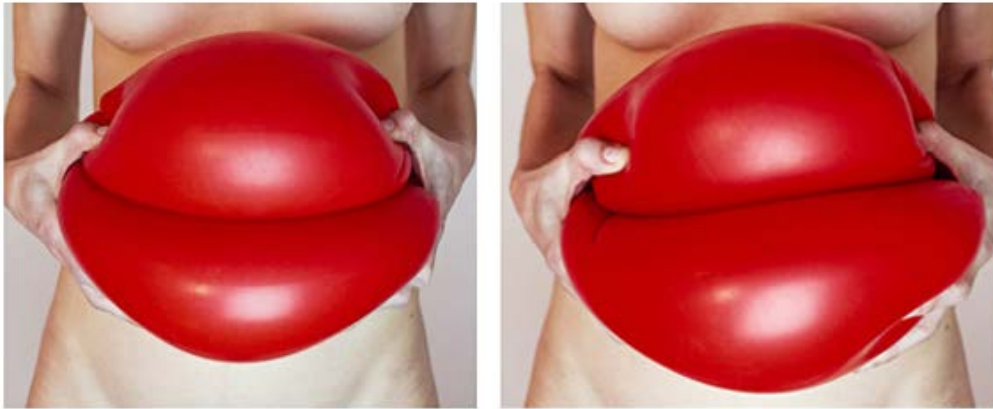
El proyecto *Trópico Ideopático* (2013) de Clara Asanza también enlaza con esa dinámica de aceptación y exhibición de una dolencia. Para ser exactos, se muestra el órgano afectado, a bocajarro. La guía médica de enfermedades contemporáneas, que la artista plantea, quedan enmarcadas en escenarios tropicales y urbanos, pequeñas selvas de la urbe o micro espacios vegetales, sirven como envoltorio a una catalogación de retratos y dolencias. Tal y como apunta Asanza:

**“Dolencias de carácter idiomático (adjetivo utilizado en medicina para clasificar enfermedades de una o más causas que son de algún modo poco conocidas, la causa puede no ser realmente aparente o caracterizada. A medida que la medicina y los avances científicos se producen en relación a una enfermedad, más causas radicales se descubren, y el porcentaje de casos designados como idiopáticos decae). A través de estas imágenes se muestran casos de enfermedades con pasado desconocido, sin procedencia aparente, pero que afectan como cualquier otra a órganos vitales. Una muestra de desdichas, logros, enfrentamientos, asimilaciones personales, y un auto desconocimiento hacia las propias entrañas, experiencias que nacen de lo más visceral y humano de nuestro interior, y que dan lugar a fotografías perdidas en el tiempo estético y en un contexto de naturaleza buscada. El resultado visual se muestra a través de miradas perdidas de individuos que quedan enmarcadas a modo de camafeos circulares, que quieren encontrar un trópico utópico dentro de las esferas del globo terrestre”** <sup>7</sup>.

Ciertamente, el formato circular y el contenido invita a un acercamiento visual con el camafeo, aunque en parte también nos retrotrae a la estética del exvoto, si

7 Ver: ASANZA, Clara. *Trópico Idiopático*. En: claraasanza.com. Disponible en: <http://claraasanza.com/tropico-idiopatico> (publicado: 2013, acceso: 20.03.1015)





Mar Cuervo, *The Laugh of the Medusa*, 2013

bien su intencionalidad no es la misma, la dinámica de la exhibición de una parte del cuerpo (incluso un órgano) a modo de ofrenda nos recuerda a las figurillas, de origen egipcio y mesopotámico, que se depositaban en lugares de culto. Por otro lado, esta muestra de desdichas que quieren encontrar un trópico utópico como la propia autora manifiesta, sí que guarda de alguna forma relación con la práctica católica a modo de ofrenda dejada por los fieles que habían recibido un don o curación. El cuerpo aparece así para señalar sus heridas como había augurado Joseph Beuys. Se pone énfasis en la materialidad del cuerpo para problematizarlo, para cuestionar radicalmente las reacciones más conservadoras que convierten a la enfermedad en un castigo divino.

La artista coruñesa **Mar Cuervo**<sup>8</sup> con su proyecto *The Laugh of the Medusa* (2013), nos plantea la reflexión sobre la capacidad que tiene el cuerpo y el lenguaje, para transgredir toda realidad, en base a un diálogo que ponga en entredicho, aquello que se nos da como lo establecido. Mar Cuervo entiende que el cuerpo y la escritura son dos vehículos idóneos para la expresión. El cuerpo habla, su propio lenguaje, pero a su vez debe ser escuchado para poder armonizar con nuestros sentimientos y opiniones individuales.

<sup>8</sup> Mar Cuervo (n. 1980): artista gallega, su práctica explora la identidad femenina usando procesos artísticos como armas de compromiso social.



*The Laugh of the Medusa* emplea como lienzo el cuerpo de la mujer, deconstruyéndolo y desmembrándolo y reduciendo el concepto de feminidad a un solo objeto interpretado por cada una de las modelos. La artista nos plantea la propia ingobernabilidad de la identidad, a través de la huída de una representación única de la esencia del yo.

El trabajo de artistas como Laura Makabresku, Hannah Wilke, Clara Asanza o Nan Goldin plantean nuevas formas de percibir la enfermedad y por tanto de comprenderla. En definitiva, estos documentos desde la experiencia, evidencian y naturalizan un proceso natural al que se enfrenta el cuerpo enfermo y también un desarrollo mental que ejerce tanto el individuo que lo comparte como el que lo acoge. Nos interesa la enfermedad, esa especie de idioma específico en el que el cuerpo dice lo que tiene que decir, también la enfermedad como proceso de transformación de una materia, en concreto, del cuerpo enfermo, y también de algo que no es material porque la enfermedad lo altera todo. Nos resulta fascinante plantear la enfermedad como un proceso imprevisible, la acción de ciertos accidentes sobre un mecanismo que tiene un funcionamiento o que tendría que tener un funcionamiento más o menos previsible. También como un sistema de percepción, pues las enfermedades no sólo reorganizan el cuerpo sino que también cambian la manera de percibir el mundo. Es algo que cualquiera puede experimentar con una enfermedad totalmente anodina. Secundando a Gilles Deleuze, consideramos que no se percibe de la misma manera el mundo si estas enfermo. De alguna forma, la enfermedad puede funcionar como droga legal que uno tiene para alterar la propia percepción del artista enfermo y de su forma de trabajar.

### 3.1.3. Extensiones somáticas: símbolos de un cuerpo enfermo

“Mi obra es la evidencia de lo que hace mi existencia soportable, y en ese sentido la mantiene” <sup>1</sup>.

El arte desde su inicio necesitó crear símbolos que sustituyeran o acompañaran a alguien o algo, y en ese acto demostró una vez más que el ser humano trasciende lo meramente material para sublimar lo inmaterial. Pensamos que de alguna forma, el artista enfermo es consciente de ese símbolo y, por tanto, considera de vital importancia representarlo, materializarlo a través de su obra. Así es como Rebecca Horn construye sus objetos conectores con el mundo (dedos extensibles, cuernos que la elevan, alas móviles, etcétera) símbolo del desplazamiento al que se sometió durante su etapa de internamiento a causa de su afección pulmonar. También **Pepe Espaliú** <sup>2</sup> crea sus muletas, símbolo del apoyo que necesitaban los afectados por el VIH. Aunque las muletas del artista son de hierro, imposibilitando así su uso, aunque producen una ilusión de esperanza y recuperación, no la hay, con lo cual se convierten en muletas discapacitantes. Muletas apretadas unas al lado de otras formando una escalera, muletas que en algunos dibujos echan raíces para señalar lo arraigada que debería estar la ayuda facilitada, muletas que se sostienen unas a otras formando un círculo, etcétera. Curiosamente, la muleta en tauromaquia, es un escudo y un señuelo, un protector y a la vez un engaño. El toro cree que hay algo, alguien detrás de esa superficie roja, pero cuando entra a matar, incitado por el hombre, descubre que no hay nada. Del mismo modo, la muleta protege,

<sup>1</sup> ESPALIÚ, Pepe. *Pepe Espaliú*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003. pág. 85.

<sup>2</sup> Pepe Espaliú (1955-1993): artista cordobés muy polifacético. Cultivó diversas facetas como la pintura, la escultura, la poesía y la performance. El último tramo de su obra está muy marcada por el sida, del que fue portador, dándole una fuerza y una expresividad desbordantes, buscando entre otras cosas que todos nos comprometiéramos con la causa. Toda su obra se desarrolla entre los años 1986 y 1993. Debido a su intensidad, fue uno de los artistas españoles con mayor proyección internacional en la segunda mitad de los años 80.



Pepe Espaliú, *El nido*, escultura, 1993



Louise Bourgeois, *Sin título*, 1999



Louise Bourgeois, *Henriette*, 1985



Louise Bourgeois, *Topiary: The Art of Improving Nature*, 1998

sostiene y sustituye lo que falta, lo que debería estar, lo ausente. Pepe Espaliú se suma a una generación de artistas para quienes el arte y la vida son indisociables y para quienes el arte desempeña una función terapéutica. Louise Bourgeois<sup>3</sup> ya apuntaba que: **“El arte es garantía de salud mental”**<sup>4</sup>, en definitiva una garantía de sentirse vivo. Precisamente el universo de Bourgeois está plagado de símbolos y a colación con lo expuesto anteriormente sobre las muletas de Espaliú, encontramos además similitudes simbólicas con las prótesis que fabrica la artista. En torno a 1985, crea dos obras que introducen el motivo de la pierna cortada: *Henriette*, una especie de prótesis articulada de bronce y *Legs*, dos largas piernas de caucho de longitud desigual. Colgadas del techo, estas piezas incorporan uno de los mecanismos favoritos de Bourgeois: la suspensión. De nuevo observamos la ausencia de algo que debiera estar. La artista relaciona estas piernas seccionadas, una vez más, con vivencias de su infancia, como el recuerdo de su hermana mayor Henriette, que cojeaba como consecuencia de una enfermedad, una obra profundamente personal para la artista francesa que rinde homenaje a su hermana y su pierna rígida. La pata de palo en la foto representa a Henriette, y la composición azul y rosa es altamente simbólica en el lenguaje visual de Bourgeois; el azul representa la paz, la meditación, la evasión, mientras que el color rosa reivindica la feminidad y la aceptación de uno mismo.

Para Louise Bourgeois, al igual que para Yayoi Kusama, un mecanismo de cura y de reparación psíquica, es la repetición, ella recrea una y otra vez su pasado, fragmentos de su vida que no puede reparar ni abandonar, todo queda zurcido en sus numerosos bustos femeninos, o moldeado en cada *Spider*, representado en cada *Celda*, etcétera. Bourgeois afirma: **“Cada día has de abandonar tu pasado, o aceptarlo. Si no lo puedes aceptar, te conviertes en escultora. Pero cada obra alivia de manera momentánea, el tormento vuelve y permanece hasta que aparece la siguiente: el arte como adicción. (...) Tengo que repetir: así es como manejo el miedo”**<sup>5</sup>.

Las prótesis de Bourgeois o las muletas de Espaliú son símbolos de una ausencia inmanente pero también de un punto de apoyo para el cuerpo enfermo. Ambos

3 Louise Bourgeois (1911- 2010): artista y escultora francesa nacionalizada estadounidense. Conocida por sus esculturas de arañas, que le valió el apodo de “Mujer Araña”, es una de las artistas más importantes del arte contemporáneo. Reconocida como fundadora del *arte confesional* sus trabajos hacen referencia a la figura humana, y sus fragmentos, expresando temas como la traición, la ansiedad y la soledad. Su trabajo, puramente autobiográfico, estaba inspirado en un trauma infantil.

4 AA.VV. *Louise Bourgeois*. Londres: Phaidon, 2003. pág. 137.

5 AA.VV. *Louise Bourgeois*. op. cit. pág. 131.

soportes forman parte ya de un imaginario artístico que gira entorno al hábitat y costumbre que alberga el individuo afectado. Otro símbolo crucial es: la cama. Rebecca Horn <sup>6</sup> se sirve de este símbolo debido a una etapa concreta de su vida en la que la artista alemana, como apuntábamos anteriormente, tuvo que ser internada debido a una grave enfermedad pulmonar. La reclusión y el aislamiento son condiciones del proceso creativo que han marcado su obra. El propio Matisse modificó su estrategia artística a raíz de su enfermedad (cáncer) creando así los *recortables*. El recorte le dio las alas que necesitaba para evadirse, el artista afirmaba: **“Ya no necesito un pincel que se deslice por el lienzo. Me basta con unas tijeras que corten el papel y el color. Las condiciones del viaje son diferentes al 100%. El contorno de la figura brota como un descubrimiento de las propias tijeras, que le dan el movimiento circular de la propia la vida (...) Como me tengo que quedar tumbado gran parte del día, he decidido fabricarme un pequeño jardín a mi alrededor donde puedo caminar con mi imaginación”** <sup>7</sup>.

El retiro, según Rebecca Horn es necesario para poder descubrir formas ampliadas de la percepción de uno mismo. Horn publica un texto en 1993 en el que relata su vivencia durante la convalecencia y la superación de esa crisis a través de la imaginación y la creación: **“Tres meses más tarde la llevaron a un sanatorio; casi había olvidado al hombre. Un anciano sentado en una mecedora esperaba entonces ante la habitación. Sus ataques de tos acompañaban el ritmo de sus cuerpos. Esta tos la persiguió durante años... En un proceso de curación de años, pasó por muchas fases de desesperación, hasta que empezó a concentrarse en sí misma, a proyectar en sus ensoñaciones diurnas un mundo, su nuevo mundo, un mundo interior para poder soportar las coacciones exteriores. Más tarde, cuando aprendió a comprender su enfermedad, planeaba diariamente nuevos intentos de huida”** <sup>8</sup>.

La artista alemana, amante de los frágiles aparatos poéticos, las estructuras de elementos superpuestos erigidas con imaginación, se sirve del imaginario existente

6 Rebecca Horn (n. 1944): artista visual alemana conocida por sus instalaciones artísticas, sus películas y sus modificaciones del cuerpo a través de esculturas. La reflexión de Horn gira en torno al cuerpo, su extensión y maquinización. El cuerpo es objeto y debe ser manipulado para exaltar sus posibilidades. Indaga en las formas corporales, su sensibilidad no explotada y el espacio que las contiene, a través de la escultura, el video, la instalación, la performance y el cine. En la búsqueda constante de la multiplicidad del cuerpo, Horn trata de configurar un proceso creativo superior al anterior.

7 FRESNEDA, Carlos. *Matisse 'Manostijeras'* En: *elmundo.es*. Disponible en: <http://www.elmundo.es/cultura/2014/04/14/534c4fd122601d20678b457f.html> (publicado: 15.04.2004, acceso: 11.08.2016).

8 AA.VV. *Rebecca Horn*. Stuttgart: Centro Galego de Arte Contemporánea, IFA, 2000. pág. 13.



Rebecca Horn, *River of the moon*, 1992



Rebecca Horn, *The Lover's Bed*, 1990



David Escalona, *Y si enemigo no hubiese. Donde mueren los pájaros III*, 2017



David Escalona, *Y si enemigo no hubiese. Donde mueren los pájaros III*, 2017



Sophie Myfanwy Wellan, *This too shall pass*, 2011



Frida Kahlo, *Sin Esperanza*, 1945

La artista alemana, amante de los frágiles aparatos poéticos, las estructuras de elementos superpuestos erigidas con imaginación, se sirve del imaginario existente en torno al lecho en su pieza *The Lover's Bed* (1990), donde una multitud de mariposas automatizadas revolotean sobre la cama trasladando al espectador esa sensación de liviandad y casi levitación. Encontramos en esta pieza nexos en común con la instalación que Soledad Sevilla articuló en la galería Soledad Lorenzo, de Madrid en 1998. La artista valenciana habla de la fragilidad y del paso del tiempo así como de la metamorfosis y apunta: **“Es una instalación llamativa y vistosa porque el paso del tiempo lo percibo como algo positivo. La mariposa es un insecto que empieza su vida siendo un gusano y acaba siendo algo bello”** <sup>9</sup>.

Rebecca Horn retoma el icono de la cama en su obra *El hotel, El burdel, El sanatorio* que a su vez forma parte de la instalación *River of the moon* (1992) compuesta por siete habitaciones del Hotel Peninsular de Barcelona. Aunque no se puede acceder a los habitáculos, el espectador puede asomarse a través de las puertas entreabiertas, sintiéndose así una especie de voyeurista que observan lo que allí acontece. Los cuerpos nunca están, es una descripción meramente poética de los hechos en donde uno se sumerge a un mundo lleno de sentimientos, sensaciones y emociones, la interiorización del ser y sus múltiples facetas en que la pareja experimenta en la vida. Tocando temas de la vulnerabilidad humana, la hipersensibilidad, obsesiones, la fragilidad emocional y sexual, Horn llena sus obras de una narrativa que se complementa con sus piezas. Entrando a los cuartos, el cuerpo empieza el viaje interior profundo, Horn apunta:

**“Rasgar las pareces, dar vueltas en el espacio.  
Temor al contacto con el mundo exterior.  
Recogerse en una concha de caracol invisible,  
cuidarse del salto al vacío”** <sup>10</sup>.

La instalación *La Habitación del agua*, compuesta por una cama suspendida en el techo en la cual sus sábanas gotean agua en recipientes que se asemejan a copas, como rociando lágrimas, trata de amor como dolor y transfiguración. *La Habitación de los amantes* es la muestra indeleble de la pasión del romanticismo. Paredes cubiertas con violines y arcos mecanizados, instrumentos con los cuales producen

<sup>9</sup> FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa. *Soledad Sevilla muestra su nuevo esfuerzo por hacer irreal lo real*. En: elpais.com. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1998/09/15/cultura/905810406\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1998/09/15/cultura/905810406_850215.html) (publicado: 15.09.1998, acceso: 18.05.2014).

<sup>10</sup> AA.VV. *Rebecca Horn*. op. cit. pág. 141.



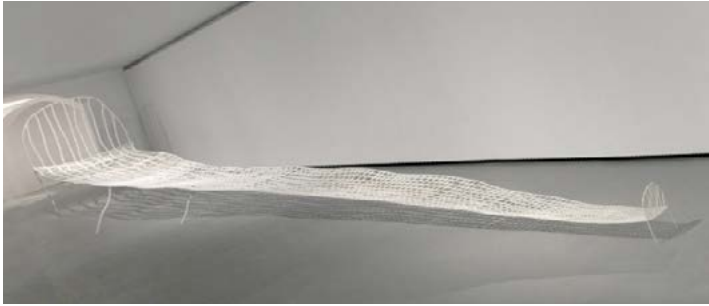
Xavi Muñoz, *Sin título*, 2003



Xavi Muñoz, *SleepWalker*, 2008



Tracey Emin, *My Bed*, 1998 79 x 211 x 234 cm



Javier Pérez, *Un Sueño Largo*, escultura, 2002



Sophie Calle, *Los durmientes*, 1979



Louise Bourgeois, *Arco de la histeria*, 1992



música sensual que muestran los temblores emocionales reflejados en la piel de los amantes, muestran el reflejo vivo de lo ahí sucedido. Precisamente, en la instalación *Los durmientes* (1979), Sophie Calle desvirtúa el concepto de *cama* como espacio íntimo. La artista invitó a dormir tanto a desconocidos como amigos en su propia cama durante períodos de 8 horas para más tarde fotografiarlos y entrevistarlos. La cama se convierte aquí en el espacio donde los durmientes representan su intimidad y donde entre sueños aparece la libertad absoluta.

Tracey Emin por su parte, conocida por su arte confesional, revela detalles íntimos de su vida para sensibilizar al espectador con emociones universales. Su capacidad para integrar vida laboral y personal, le permite a Emin manifestar un momento íntimo con el espectador. Emin, muestra su verdadera cama en su contexto real, con condones usados, ropa interior sucia, botellas vacías de alcohol y manchas esparcidas a través de las sábanas arrugadas, eso sí, en un entorno artístico: el Tate Britain. *My Bed* (1998) es la obra central del trabajo de Tracey Emin. Un grito interior en una época en la que se protestaba poco. Una pieza que en su día sacudió la mirada del espectador y una oda a la angustia por la ruptura de una relación fallida a partir de la cual Emin atravesó una fuerte depresión, que acompañó con borracheras continuadas y relaciones sexuales. Este *ready-made* se puede leer como un autorretrato que no necesita recurrir a su propia imagen.

El artista malagueño **David Escalona**<sup>11</sup>, en la exposición conjunta con Chantal Maillard *Y si enemigo no hubiese. Dónde mueren los pájaros III* (2017) en el Hospital Real de la Universidad de Granada, retoma el uso de la cama como elemento simbólico de una ausencia. Cinco camas de hierro vacías nos conducen en un inquietante recorrido a la escena final. En cada cama una ausencia, sobre ellas o cercanos los pájaros se posan, testigos de una inmanencia, conscientes de lo que ha acontecido en cada camastro. Las mariposas de Horn, se transforman aquí en pájaros, gráciles, de nuevo livianos. Los agujeros negros, elementos que completan cada escena, son túneles que comunican con otras realidades. Asoma superficialmente mostrándonos lo que somos bajo las sábanas, dotando al enfermo de una maniobra de fuga, permitiéndole escapar del dolor. El agujero como abertura

11 David Escalona (n. 1981): doctor en Bellas Artes. Los años cursados en la Licenciatura de Medicina de la UMA marcan su trayectoria artística, siendo el cuerpo, la enfermedad o la fragilidad que la existencia entreaña, temas que vertebran su producción. David Escalona apuesta por una transversalidad del pensamiento. Sus obras, que funcionan a modo de metáforas visuales, conforman una multiplicidad que invita al espectador a hacer lecturas fuera de los compartimentos estancos de las respectivas disciplinas.

cósmica, invita al enfermo no sólo a fugarse lejos, sino a la posibilidad de cambio. Escalona establece un diálogo interesantísimo con Maillard en el que evidencia como la sociedad necesita crear diferencias para poder excluir. La sociedad crea enemigos. Según Maillard, la enfermedad al igual que la muerte es un gran igualador, que de alguna forma ha de forzarnos a una empatía. **“Pero...¡Y si enemigo no hubiese! Y de nuevo me remito a lo común, a lo que podría unirnos más allá de todas las diferencias, la conciencia del dolor al que todos, de una manera u otra, más tarde o más temprano, estamos abocados. Caemos al mundo con dolor, en nuestras sociedades generalmente en una cama de hospital, y salimos de él también con dolor y, muy frecuentemente en otra cama de hospital. Nacemos con dolor, morimos de la misma manera. De una tina a otra tina, como dice un haiku. De la cuna al ataúd. Y entretanto nos enfrentamos a la pérdida, a la ausencia, a la intemperie. Si tomásemos conciencia de que la herida nos pertenece a todos, tal vez, mientras tanto, dejaríamos de inventar al enemigo”** <sup>12</sup>.

La cama como elemento simbólico de una enfermedad o bien como refugio de la misma y sus consecuencias ya fue representada por **Frida Kahlo** <sup>13</sup> en sus obras *El sueño* (1940), *Árbol de la esperanza manténme firme* (1946), *Henry Ford Hospital* (1932), *Sin esperanza* (1945) o *Unos cuantos piquetitos* (1935). La cama siempre ha sido una constante tanto en sus pinturas como en su vida ya que vivió gran parte de ella recostada en camillas de quirófano, de las que salía para llegar a casa a recostarse nuevamente con un caballete adaptado sobre su cama. Kahlo pasó por consecutivas muertes simbólicas en el quirófano, de las que despertaba con un extraño vigor a pesar de que a lo largo de ese doloroso camino algunas de sus partes comenzaron a ser amputadas metafóricamente y literalmente hablando, por lo que Frida se sentía cada vez más despojada de ella misma.

La artista **Sophie Myfanwy Wellan** hace hincapié en su deseo de expresar lo inefable e invita al espectador a entrar en su íntimo universo a través de la deco-

12 AA.VV. Catálogo de FACBA 2017, *Emancipación, perspectiva e invención*, 2017. pág. 54.

13 Frida Kahlo (1907-1954): pintora mexicana. Su vida estuvo marcada por el infortunio de contraer poliomielitis y después por un grave accidente en su juventud que la mantuvo postrada en cama durante largos periodos, llegando a someterse hasta a 32 operaciones quirúrgicas. Llevó una vida poco convencional. Su obra pictórica gira en torno a su biografía y a su propio sufrimiento. Fue autora de unas 200 obras, principalmente autorretratos, en los que proyectó sus dificultades por sobrevivir. La obra de Kahlo está influenciada por su marido, el reconocido pintor Diego Rivera, con el que compartió su gusto por el arte popular mexicano de raíces indígenas, inspirando a otros pintores y pintoras mexicanos del periodo pos-revolucionario.

dificación de una compleja red de símbolos y signos. En la instalación *This Too Shall Pass, Esto también pasará* (2011), una cama de hospital psiquiátrico vieja, con el mantra *This Too Shall Pass* bordado sobre la sábana, preside la sala que se completa con una caja de costura, carretes del algodón, lana roja y agujas.

Coser la frase repetitivamente en la manta de hospital se convirtió en una especie de terapia para la artista que evidencia los sentimientos de aislamiento y desamparo de los que padecen una enfermedad mental. Wellan declara sobre la instalación:

**“Se trata de aislamiento**

**Se trata de dolor**

**Se trata de separación**

**Se trata de una enfermedad física**

**Se trata de aislamiento**

**Se trata de enfermedad mental**

**Se trata de querer reparar las cosas”<sup>14</sup>.**

En sus instalaciones, Sophie Wellan busca lo metafísico, trabajando instintiva y constantemente tratando de enlazar lo espiritual y lo físico en un intento de producir una tensión dinámica y un trabajo más profundo. Sus piezas son en sí un ritual que simbolizan poder, transformación y la notable conexión entre todas las cosas. Tratar de mantener una conexión personal a través del lenguaje de los materiales y la naturaleza espiritual de los objetos es una fuerte motivación en su trabajo.

Las camas que **Xavi Muñoz**<sup>15</sup> dibuja con una línea clara y naif en cambio, manifiestan un periplo que evoca lo psíquico y lo emocional, que encuentra su origen en la experiencia cotidiana y sentimental evolucionando hacia el territorio de lo simbólico y lo onírico. De sus camas brotan ramas, raíces que las elevan y las llenan de esplendor. Lo surreal se alimenta de lo cotidiano. Árboles oníricos crecen en estas camas donde el presente dialoga con el pasado generando ese estado confuso entre lo que se sueña y lo que se desea o imagina.

14 MYFANWY WELLAN, Sophie. *New Work by Sophie Myfanwy Wellan*. En: aber.ac.uk. Disponible en: <https://www.aber.ac.uk/en/art/gallery-museum/exhibitions/sophie-myfanwy-wellan> (publicado: 28.03.2011, acceso: 10.02.2014).

15 Xavi Muñoz (n. 1975): artista barcelonés. El horizonte de sus obras se encuentra en la inserción de materiales naturales que reconstruyen un paisaje emocional. A través de dibujos, pinturas y esculturas nos adentramos en un pasaje de la intimidad donde se adivina la recreación de espacios de memoria. El hilo conductor está representado por la presencia de elementos naturales que han sido sometidos a un proceso metafórico con una clara intención simbólica.

Por su parte, **Andrei Tarkovski** <sup>16</sup> enlaza ese lado onírico, que nos conduce irremediabilmente al recuerdo, en su largometraje *El espejo* (1975). El magnetismo de Margarita Terekhova empapa la pantalla cuando claramente levita sobre un camastro desecho, mientras un pájaro sobrevuela la sublime escena. La reflexión sobre el amor y el dolor, la pérdida y el espanto de la guerra construyen un discurso en torno a la cama sobre la que se eleva la mujer en un sueño profundo. Precisamente, la obra del artista **Javier Pérez** <sup>17</sup> *Un sueño largo* (2002), nos remite nuevamente a lo onírico, lo subconsciente y lo mítico. Realmente toda la terminología del psicoanálisis viene a la cabeza al contemplar las obras de este artista. En la pieza *Un sueño largo* la cama se alarga hasta rozar el infinito, de este modo un objeto cotidiano, como es un camastro, alcanza aquí una dimensión nueva. Su desmedida longitud consigue un violento efecto de perspectiva que modifica la escala humana y proyecta al espectador a otro espacio, entre la nostalgia y la pesadilla.

En la *Celda, Arco de la histeria* (1992), Louise Bourgeois se inspira en los conocidos estudios clínicos sobre la histeria (desarrollados a finales del siglo XIX por el neurólogo francés Jean-Martin Charcot en el hospital de la Salpêtrière) y representa un cuerpo andrógino que se tensa violentamente formando un arco sobre una cama. **“La introducción de la figura masculina sirve para enmendar una omisión histórica (y en este sentido, es otro ejemplo más de la dimensión política que cobra en ocasiones la obra de Bourgeois): se trata de dotar de voz a esa presencia oculta, la del hombre histérico, así como de cuestionar la identificación tradicional entre la histeria y el sexo femenino”** <sup>18</sup>.

Efectivamente, la histerización exclusiva del cuerpo femenino tiene lugar en el si-

<sup>16</sup> Andréi Arsénievich Tarkovski (1932-1986): director de cine, actor y escritor soviético. Es considerado uno de los más importantes e influyentes autores del cine ruso en tiempos de la URSS y uno de los más grandes de la historia del cine. Realizó únicamente siete largometrajes a causa de su prematura muerte por un cáncer de pulmón. Tarkovski es recordado por su extrema exigencia a la hora de preparar y dirigir sus proyectos, por sus teorías sobre el arte en general y el cine en particular, por su renuncia a acatar los dogmas culturales y las limitaciones ideológicas de su país (que finalmente lo llevaron al exilio), y por su fortísima personalidad artística.

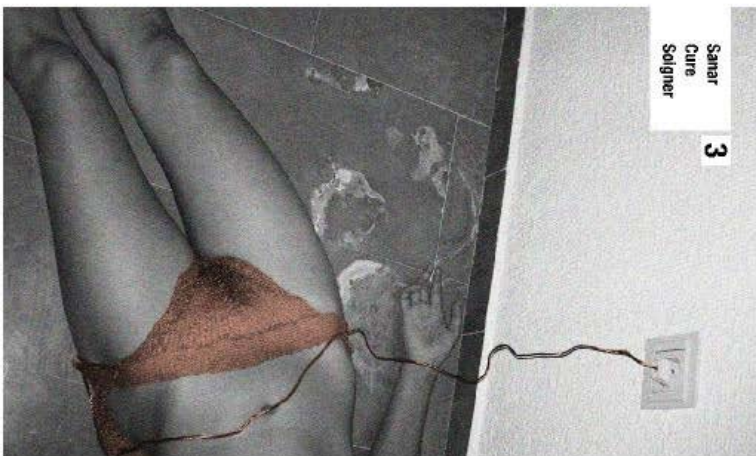
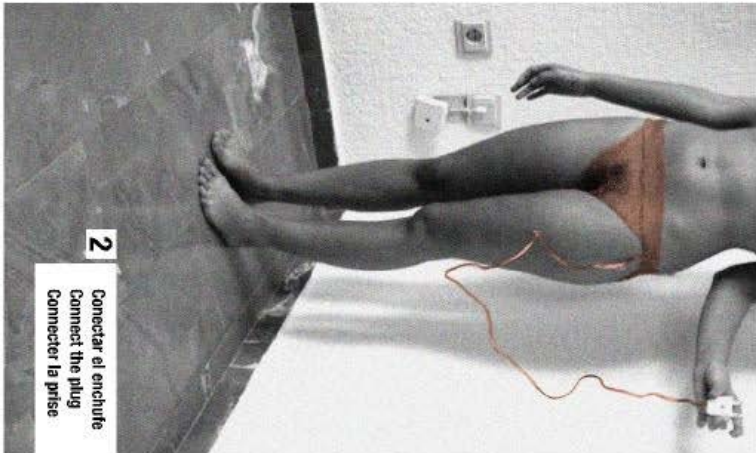
<sup>17</sup> Javier Pérez (n. 1968): artista plástico vasco. Con un lenguaje cargado de un intenso uso de la metáfora e impregnado de un fuerte simbolismo, el artista construye un universo de imágenes frágiles y vulnerables con las que nos revela sus indagaciones y reflexiones sobre la condición humana, la inestabilidad y brevedad de su existencia. Sus obras exploran la condición biológica del ser humano y de ellas emerge la gran carga de animalidad oculta en el interior de la estructura corporal.



glo XIX y podría interpretarse como una estrategia de poder destinada a controlar la sexualidad de la mujer. Así es como la artista, consciente de dicha asignación descontextualiza la enfermedad a través de esta obra donde la presencia de la siera en la celda, la mutilación de la figura, la sábana bordada en rojo con la letanía *Je t'aime* enlazan con el tabú del deseo, el castigo y la fragmentación del cuerpo, temas presentes en la obra de Bourgeois.

*Máquina contra la histeria* es un proyecto realizado en 2006 que aborda el tema de las interpretaciones erróneas en una enfermedad, en esta ocasión nos decantamos por la histeria. Indagando en la etimología de la palabra, descubrimos que *histeria* proveniente del griego *στέρα* significa útero. Los antiguos griegos asignaron el neologismo de útero ardiente a esta enfermedad basándose en los movimientos o vibraciones de los órganos reproductivos femeninos. Era pues, una enfermedad atribuida exclusivamente a las mujeres. En el siglo XIX se seguía manteniendo la creencia del útero ardiente debido a la ansiedad de las mujeres, su estado de irritabilidad, las fantasías sexuales y, sobre todo, una excesiva lubricación vaginal, que achacaban al estado de frustración en que se encontraban. El tratamiento de la histeria se había convertido en una práctica muy aceptada y seria, de echo, los médicos creyeron encontrar un medio efectivo para calmar la enfermedad en el uso de vibradores y consoladores y en ocasiones también en masajes manuales al clítoris de la paciente para producir el orgasmo y calmar así el brote.

Tan aceptada era esta práctica que a partir de 1880 los casos se multiplicaron hasta convertirse casi en una epidemia. Al ser una enfermedad reconocida, las mujeres acudían periódicamente a recibir tratamiento médico, aceptándose así la práctica y encontrando en la consulta lo que no conseguían en su casa. El tema en sí no deja de ser estimulante y da libre acceso a múltiples reflexiones e intervenciones, de todas ellas elegimos la vía sarcástica. La pieza conceptual *Máquina contra la histeria*, está tejida a mano con hilo de cobre (el mejor conductor del calor después de la plata) moldeando la estructura de una braga (prenda femenina) que a su vez desemboca en un enchufe engarzado a la misma por medio de un cable extensible. Este objeto dadá va acompañado por un manual de instrucciones que descifra en tres sencillos pasos, el uso y función del mismo por medio de imágenes y texto.



Marta Vázquez Juárez, *Máquina contra la histeria*, 2006

## 3.2. Maniobras léxicas

“Stop! in the name of love”<sup>1</sup>.

Muchos son los artistas que se sirven del lenguaje como arma de poder para voltear el hierático discurso implantado en la sociedad y agitar al espectador, haciéndole reaccionar ante las prioridades que marca y determina la colectividad actual. Convierten en símbolo la palabra que reconstruyen y que en ocasiones, va acompañada de imágenes que incrementan el efecto. La clave simbólica de toda cultura está en el sistema de creencias subyacentes, que se establecen como ideología compartida y en cuyo entramado se instalan las ideas, conceptos y reflexiones críticas. Artistas como Oliver O. Rednitz, Bruce Nauman, David Drake, Olivia Steele, Sophie Calle o Jenny Holzer, entre otros, desmontan el lenguaje publicitario, banal, despreocupado, malintencionado y le dan un verdadero uso depurándolo y llenándolo de un significado más honesto.

El neón como reclamo publicitario se ha convertido para muchos artistas en la materia prima a la hora de abordar su discurso. Cuando el filósofo y escritor **Alain de Botton**<sup>2</sup> publica su libro *Art As Therapy* (2013), en el cual argumentaba que los museos se habían convertido en tumbas sin vida de estudio intelectual en lugar de fuentes de consuelo emocional y conectividad, el director del Rijksmuseum en respuesta ofreció a Botton la oportunidad de poner la teoría en práctica. Así es como un neón especialmente llamativo coronó la fachada del Rijksmuseum de Ámsterdam en 2014 con el título: *Art Is Therapy*.

La frase *LOVE ME*, compuesta por una serie de neones, invade la sala de espera de un hospital. La luz rosácea se expande por el habitáculo aportando un halo de

<sup>1</sup> *Stop! In the Name of Love* (canción), The Supremes, 1965

<sup>2</sup> Alain de Botton (n. 1969): escritor, filósofo y blogger suizo. Sus libros discuten diversos temas desde un punto de vista filosófico, acentuando su relevancia en relación con la vida cotidiana. En agosto de 2008, se convirtió en miembro fundador de una nueva institución educativa en el centro de Londres llamada *The School of Life*.



Outpatient Reception Desk  
Please Check In Here

Scanning → Electromyography →  
Social Work → Main Ward Block →  
X-Ray → Motor Learning Lab →  
♿ Toilets → Occupational Therapy →  
Physiotherapy →

LOVE ME

esperanza y protección. El creador, **David Drake**<sup>3</sup>, es un director de arte, fotógrafo y artista americano que realiza proyectos y campañas para el sector musical y la publicidad sirviéndose para ello de la creación de conceptos con técnicas mixtas. Su proyecto para el disco *Like It When You Sleep, for You Are So Beautiful Yet So Unaware of It* de la banda *The 1975* consiste en la creación de neones, uno por cada título del disco (17 canciones en total), para después llevarlo hasta un lugar relacionado de forma creativa con el mismo, enchufarlo y crear un soberbio diálogo con el espectador.

No es difícil intuir que casi todas las canciones del disco hablan de amor, y así lo indican las localizaciones, íntimas o románticas, y los títulos, por su puesto. *UGH* en una cama revuelta, *LOST MY HEAD* en una azotea un día de lluvia, *THE SOUND* en un túnel infinito, *IF I BELIEVE YOU* en una iglesia o *LOVE ME* en una sala de hospital. Las fotografías de luces de neón, que realiza David Drake con la colaboración de Samuel Burgess-Johnson en 2016, son el resultado de mensajes que se clavan en el corazón y que salen del amor más puro y la rabia más fuerte.

El proyecto *12 Months of Neon Love*, comenzó siendo una instalación colectiva creada por Victoria Lucas y Richard William Wheater en el techo de Neon Workshops en Wakefield. El proyecto nació el día de San Valentín del 2011 y duró exactamente un año, donde una secuencia de doce declaraciones líricas, tomadas de canciones de amor famosas, se presentaron en un gran texto de neón rojo, por lo que eran visibles desde los trenes que pasaban por Wakefield. Durante 12 meses los peatones y usuarios del tren pudieron disfrutar de estos fragmentos de canciones en neón rojo intermitente que difundían mensajes sobre el amor y sus pesares a través de conocidas frases, desde *I love you just the way you are* hasta *Love will tear us apart again*. Esta intervención urbana tuvo un gran impacto en la gente, los propios artistas declaraban: **“Al tratar de algo que es universal, nuestro trabajo se propone iniciar un pensamiento o reavivar un recuerdo en el espectador sobre sus propias experiencias amorosas; además de proporcionar un sentimiento sincero para que se lo lleven con ellos en su viaje”**<sup>4</sup>. El proyecto también fue presentado en revistas y emisoras de radio en todo el Reino Unido y más allá, incluyendo el Show de Arte con Claudia Winkleman en la *BBC Radio 2* y *Art Magazin* en Alemania.

3 Ver: DRAKE David. *The 1975: Neon Signs*. En: behance.net. Disponible en: <https://www.behance.net/gallery/32619683/The-1975-Neon-Signs> (publicado: 06.01.2016, acceso: 13.10.2016).

4 Ver: JUXTAPOZ. *12 Months of neon love*. En: juxtapoz.com. Disponible en: <https://www.juxtapoz.com/news/street-art/12-months-of-neon-love> (publicado: 12.11.2011, acceso: 05.03.2013).

El neón como reclamo publicitario ha sido una estrategia comercial bastante efectiva desde sus inicios, muchos son los artistas que se han servido de su utilidad para fines artísticos. **Bruce Nauman**<sup>5</sup> por ejemplo, muy ligado al neodadaísmo, es un artista multimedia estadounidense, cuyas esculturas, vídeos, obra gráfica y performances han ayudado a diversificar y extender la escultura a partir de la década de 1960. Sus inquietantes obras de arte hacen hincapié en la naturaleza conceptual del arte y del proceso de creación.

La tesis fundamental del *Tractatus logico-philosophicus*<sup>6</sup>, el libro básico para entender a Wittgenstein, habla de esta estrecha vinculación estructural o formal entre lenguaje y mundo, hasta tal punto que “**los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo**”<sup>7</sup>. A partir de esta idea, Nauman empezará a cuestionar la relación entre el lenguaje y la percepción. En 1996 introdujo otro elemento clave en sus obras de arte: el neón. Un medio que le sirvió para introducir en sus piezas, inteligentes guiños lingüísticos. También hace una crítica social y política a su época con mensajes simples, irónicos o ambiguos. Es a mediados de los 80 cuando utiliza la luz para poner de manifiesto las contradicciones propias de la condición humana y del mundo que hemos construido entre todos. Es el caso de *Malice* (1980), pieza en la que la contradicción surge entre el significado del concepto

5 Bruce Nauman (1941): videoartista estadounidense, cuyas esculturas, vídeos, obra gráfica y performances han ayudado a diversificar y extender la escultura a partir de la década de los 60. Sus inquietantes y provocadoras obras hacen hincapié en la naturaleza conceptual del arte y del proceso de creación. Su prioridad es la idea y proceso creativo sobre el resultado final, su arte recurre a la utilización de una increíble variedad de materiales innovadores, y en especial a su propio cuerpo.

6 El *Tractatus Logico-Philosophicus*, obra de Ludwig Josef Johann Wittgenstein, Es el resultado de notas y correspondencia mantenida con Bertrand Russell, George Edward Moore y Keynes, escritas entre 1914-16 mientras servía como soldado en las trincheras y después como prisionero de guerra en Italia durante la Primera Guerra Mundial, el texto evolucionó como una continuación y una reacción a las concepciones de Russell y Frege sobre la lógica y el lenguaje. Aparecido originalmente en alemán en 1921 bajo el título de *Logisch-Philosophische Abhandlung*, después en inglés un año más tarde con el título actual en latín. Junto a sus Investigaciones filosóficas, este texto es una de las obras mayores de la filosofía de Wittgenstein. Obra bastante breve en extensión pero muy compleja, el *Tractatus* dio lugar a numerosas interpretaciones. Mientras que el significado más profundo del texto era ético para Wittgenstein, la mayor parte de las lecturas han destacado su interés para la lógica y la filosofía del lenguaje. No fue sino hasta mucho más tarde que estudios más recientes han empezado a destacar el aspecto místico de la obra como algo central. Considerado ampliamente como uno de los libros de filosofía más importantes del siglo XX, este texto ejerció una influencia crucial en el positivismo lógico y en general sobre el desarrollo de la filosofía analítica.

7 WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid: Alianza Editorial, 1992. pág. 58.



Gran Fury, *Silence = Death*, 1987



Bruce Nauman, *Run from Fear, Fun from Rear*, 1972

*maldad* y su seductora presentación en forma de luminoso reclamo publicitario, llamativo, evocativo e, incluso, con un toque sexual al recordar las luminarias de los centros nocturnos. Este tipo de choque emocional y conceptual es un tema constante en la obra de Nauman. Obras representativas de este segmento destacan, además de *Malice*, *Run from Fear, Fun from Rear* (1972), *Elusive signs, Sex and Death/Double 69'* (1985), *Human Nature* (1983) o *Carousel* (1988).

A Sylvie Fleury<sup>8</sup> le precede una de sus frases insignia: su enorme *YES TO ALL* de neón. La artista suiza se sirve de todo el sistema de marketing y merchandising que la publicidad ha puesto a nuestra disposición. Colores atractivos, frases cortas y rápidas, logos reconocibles y esa sensación de dejarse llevar tan desmedida. Las piezas de Fleury son más que una obra estéticamente agradable, igual que la publicidad es más que un eslogan pegadizo. Hacer del sistema publicitario un sistema propio, usar lo que está diseñado para sacar provecho y volverlo sutilmente del revés es la maniobra léxica de la que la artista saca punta.

Aunque la obra de Sylvie Fleury parezca tener lazos en común con el postpop, la

8 Sylvie Fleury (n. 1961): artista pop suiza conocida por sus instalaciones, esculturas y medios mixtos. Su trabajo generalmente representa objetos con apegos sentimentales y estéticos en la cultura de consumo, así como el paradigma de la nueva era. Específicamente, gran parte de su trabajo aborda cuestiones de consumo de género y las relaciones fetichistas con los objetos de consumo. Los críticos han etiquetado su trabajo como *post-apropiacionista*.



Sylvie Fleury, *Yes to all*, 2007



*Art Is Therapy*, fachada del Rijksmuseum (Ámsterdam), 2014



Victoria Lucas y Richard William Wheater, *12 Months of Neon Love*, 2011



artista busca un significado más allá de la estética o la presentación en sus obras, pese a que en un primer momento el aspecto de éstas pueda atraer toda nuestra atención. *Sí a todo* es el mantra que repite Fleury una y otra vez. Sí a todo, sin pensar, sin reflexionar, sin tener en cuenta nada más que el momento, el aquí y ahora, el deseo instantáneo. Convierte objetos cotidianos asociados con actividades de ocio o placer en obras de arte. Les da físicamente la importancia que se les puede llegar a otorgar socialmente. En sus neones encontramos a menudo frases cortas y directas, imperativos que parecen estar llenos de positivismo, pero que al leer repetidas veces se revelan como órdenes impías que nos obligan a ser increíbles o a responder a necesidades que ni nos habíamos planteado.

Olivia Steele es otra artista que reinterpreta el sentido de los elementos cotidianos para darles una connotación más artística y voltear su significado. El trabajo de Steele abarca desde pequeñas hasta grandes instalaciones que emplean el medio comercial tradicional de vidrio de neón para hacer declaraciones íntimas que a menudo cuestionan la cultura moderna. **”Mi arte no es sobre lo que veo, es sobre lo que te invito a ver”**<sup>9</sup>. Steele disfruta con la idea de contraste y contradicción y juega con nuestras preconcepciones innatas. La yuxtaposición de la declaración del neón y el entorno desafía la semiótica convencional y evoca una amplia gama de interpretaciones. Sus obras de neón son verdades cortas y afiladas que reflejan el ingenio o malestar en la era digital. Sus neones están a menudo relacionados con imágenes incendiarias, bombas atómicas o símbolos religiosos, que son estímulos evocadores para el espectador. Las emociones encubiertas y las fuerzas imprevistas también acusan los temas de Steele, donde sus estudios sobre la conciencia y lo divino penetran sus piezas transformadoras.

El eslogan *Silence=Dead*<sup>10</sup>, que sirvió como lema de ACT UP y en el letrero de neón de Gran Fury en 1987, fue tanto un memorial como una llamada a la acción. El neón *Silence=Dead*, se exhibió en una exposición sobre la crisis del sida en Nueva York junto con la proyección de numerosos testimonios grabados en vídeo que relataban la lucha de muchos afectados, los aspectos de la enfermedad (que el gobierno y la sociedad invisibilizaban), desde su brote temprano hasta las redes de activismo que buscaban educar al público, las relaciones con la policía, las protestas por los ensayos clínicos y el tratamiento, la influencia de ACT UP en New Queer Cinema y la teoría y el florecimiento exponencial de grupos activistas.

9 Ver: STEELE, Olivia. *Artist Bio* En: [oliviasteele.com](http://www.oliviasteele.com/the-statement.html). Disponible en: <http://www.oliviasteele.com/the-statement.html> (publicado: 2016, acceso: 05.12.2016).

10 Ver apartado 7.4. La politización. pág. 254.

*Jesus ♥ you, Shiva ♥ you, o Allah ♥ you*, son eslogans que forman parte de una cartelería bastante conocida en ciudades como Berlín y otras metrópolis de todo el mundo desde hace más de doce años. El enigmático autor que se oculta bajo este sinfín de deidades celestes y que ha desempolvado el noble oficio del cartelismo para convertir su mensaje de amor en una pandemia gráfica urbana es **Oliver O. Rednitz**. El cartel, como soporte publicitario, siempre ha tenido una función divulgativa. Con o sin tintes artísticos, ha sido xerocopiado infinidad de veces con un fin puramente amplificador. Rednitz ha hecho coincidir la utilidad de esta técnica con su discurso apasionado plagando la ciudad de corazones por amor al arte. Los pósters, que él mismo ha diseñado, describen el proceso del amor divino sobre la unidad del amor propio y la paz interior. El espacio público cada vez más privatizado, es reconquistado por los carteles que actúan de emisores en busca de transeúntes que (a partir de su propia visualización, percepción, lenguaje, pensamiento y acción) reinterpreten una nueva forma de concebir el espacio y por qué no, el amor. Especialmente hoy en día con el aumento de la privatización y elitización, esta serie de carteles sirve a su propósito de despertar a la gente. Y es bien sabido que el amor puede ser un arma de poder, en este caso, contra el propio poder a modo de alarma civil. Según Rednitz **“El amor es la materia prima con la que fue construido el universo, es el principio y final de todo”**<sup>11</sup>, discurso que él mismo secunda cuando lanza corazones de papel por la calle al toparse con una pareja entrelazada, o cuando descifra una señal amorosa en el paisaje urbano. Este predicador de afectos no sólo ha desinfectado un entorno urbano politizado y mercadeado, no sólo ha logrado que el escritor divulgativo Paulo Coelho se coloque una de sus camisetas o que una figura tan relevante como el Dalai Lama las bendiga, ha logrado además a través de sus intervenciones que no haga falta pedir permiso para decir “te amo”.



Oliver O. Rednitz, *Shiva♥you, Buddha♥you y Jesus♥you*, 2000

11 Ver: REDNITZ, Oliver O., *Love will save the world*. En: [artconnect.com](http://www.artconnect.com/profile/litekultur) Disponible en: <http://www.artconnect.com/profile/litekultur> (acceso: 20.01. 2015)



### 3.2.1. Adiestrar con el lenguaje

“Hacer arte es objetivar tu experiencia del mundo, transformar el flujo de momentos en algo visual, textual o musical. El arte crea una especie de comentario”<sup>1</sup>.

El término lenguaje hace referencia a la actividad guiada por un sistema de signos, combinados entre sí por ciertas reglas, es la actividad verbal específica de los individuos cuando se expresan. Artistas como Barbara Kruger, Jenny Holzer o Guerrilla Girls han revisado y modificado el lenguaje, no tanto en su continente como en su contenido, convirtiéndolo en la herramienta fundamental de su reivindicativo proyecto.

La producción artística de **Barbara Kruger**<sup>2</sup> se caracteriza por la manipulación de signos y símbolos que definen gran parte de la cultura contemporánea. Utiliza las imágenes publicitarias dándoles la vuelta y convirtiéndolas en verdaderas armas de agitación política y protesta social. Las imágenes son directas e impactantes, las frases cortas y punzantes. De alguna forma, son llamadas de atención al espectador para que deje de lado su conformismo y se enfrente a la realidad social. La artista investiga las voces que hay detrás de esas imágenes y las dota de vida, las invita a comunicarse.

Barbara Kruger es una de las figuras clave de la generación de mujeres artistas que han capitalizado la vanguardia crítica del arte americano desde la pasada década junto a artistas como Cindy Sherman, Laurie Simmons o Louise Lawler. Con estas artistas se ha introducido, además, en el debate artístico una reflexión desde la incidencia de la crítica feminista de finales de los años setenta. Los fotomontajes de Kruger han cuestionado el género y han logrado imponerse como modelo for-

<sup>1</sup> AA.VV. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. op. cit. pág. 285.

<sup>2</sup> Barbara Kruger (n. 1945): artista conceptual estadounidense. Gran parte de su trabajo consiste en fotografías en blanco y negro cubiertas de un pie de foto declarativo, de letras blancas sobre rojo. Su obra basada en la fotografía, combina su formación como diseñadora gráfica con su interés por la poesía y la influencia de los medios de comunicación de masas.



# Girl

**Don't be dumb**

**Don't be coy**

**Don't be intimidated**

**Don't think it can't happen to you**

**Do safer sex because AIDS kills**

# Don't die for love

For information, call:

**NATIONAL AIDS HOTLINE 1-800-342-2437**

mal de intervención ideologizada en los canales comunicativos masivos, desde la publicidad hasta los objetos de consumo.

Sus trabajos fueron especialmente característicos en la época Reagan, cuando se reprimía el debate sobre el virus del VIH (objeto de la obra de Kruger *Visual AIDS Project* en 1992). Bajo el lema *Don't die for love*, Kruger advertía con un juego de palabras sobre la pandemia del VIH y añadía además las siguientes advertencias siguiendo con su táctica visual habitual: *Don't be dumb. Don't be coy. Don't be intimidated. Don't think it can't happen to you. Do safer sex because Aids kills. Girl, don't die for love. (No seas tonto. No seas tímido. No te dejes intimidar. No pienses que no puede ocurrirte a ti. Haz sexo seguro porque el sida mata. Nena, no mueras por amor)*. La artista consigue así unir la estética publicitaria con el contenido ideológico del colectivo.

Por su parte, **Jenny Holzer**<sup>3</sup> ha hecho de la utilización de las palabras y las frases un sistema de representación con el cual señalar e incidir en aquellos aspectos que afectan a nuestras vidas. El lenguaje de los signos ha reemplazado a las imágenes, Holzer los coloca en soportes que tradicionalmente no se atribuyen al lenguaje artístico tales como: proyecciones, carteles, camisetas, mails, etcétera; contenidos nada asépticos que invitan a los espectadores a pensar y los desafían a reflexionar sobre el propio contenido sociocultural en el que viven y las contradicciones en que se mueven. Utilizando la palabra como instrumento, Holzer expresa mensajes, sentencias, tesis y antítesis sobre temas tabúes. Entre 1983 y 1985 trabajó en su *Survival Series*, que presentó en varias combinaciones de carteles electrónicos, pantallas electrónicas de tamaño reducido y mesas de control de iluminación fotográfica. Los temas de la nueva serie eran más complejos y el lenguaje más agresivo que antes. Además, las suposiciones y posiciones humanitarias de las obras atraía al lector con frases como: **“Ve adonde la gente duerme y vigila que estén bien”**<sup>4</sup>. En 1993, el año en que la guerra de Bosnia estaba en su punto más álgido, se publicó en la portada de la revista del *Süddeutsche Zeitung* un mensaje de Holzer

3 Jenny Holzer (n. 1950): artista conceptual estadounidense, fue originalmente artista abstracta, pero después de trasladarse a Nueva York, comenzó a trabajar con textos. En su búsqueda de modos más directos para llegar con su mensaje artístico al público general, comienza a utilizar medios de comunicación no tradicionalmente artísticos, desde carteles, camisetas, bancos de mármol incluso en envolturas de condones, sus palabras han sido proyectadas en edificios de gobiernos y corporativos de todo el mundo. Utilizando la retórica de los sistemas de información con el fin de hacer frente a las injusticias. Finalmente, adoptará los letreros electrónicos por lo que es conocida hoy: esculturas de señales electrónicas LED que reproducen sus mensajes o textos en un constante bucle.

4 AA.VV. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. op. cit. pág. 239.

impreso en tinta mezclada con la sangre de mujeres bosnias: **“Donde mueren las mujeres, estoy totalmente alerta”**<sup>5</sup>, que provocó un gran escándalo entre el público. Con esta acción y la serie fotográfica *Sex Murder* en 1994, donde escribió frases sobre la piel de las mujeres, Holzer quería llamar la atención sobre los numerosos crímenes sexuales y violaciones que se producían en Bosnia, tratando así de defender los derechos humanos de las mujeres bosnias. Encontramos una relación directa entre este proyecto y la exposición que lleva a cabo la fotógrafa Isabel Muñoz en colaboración con la periodista Concha Casajús, titulada *Mujeres del Congo* (2017). En esta exposición, la fotógrafa barcelonesa, presenta la lucha de las mujeres congoleñas ante el uso de la violencia sexual como arma de guerra. Ambas pretenden visibilizar la situación de violencia sufrida por las mujeres de la República Democrática del Congo, un país sumido desde hace décadas en conflictos por el control, la extracción y la distribución de recursos naturales como el coltán, los diamantes o el petróleo. La muestra nos invita a reflexionar sobre la forma en la que estas mujeres se enfrentan a dicho sufrimiento, rechazando en muchos casos la condición de víctimas y tratando de sobrevivir con dignidad. Concha Casajús, por su parte, a través de la palabra, da voz a las mujeres que han roto el silencio y se han convertido en verdaderas heroínas del siglo XXI.

José Vicente Selma de la Hoz en su ensayo *Creación artística e identidad personal. Cultura, psicoanálisis y conceptos de narcisismo en el siglo XX* (2001) reflexiona sobre la importancia de romper ese silencio y expresarse desde un punto de vista individual y objetivo confiriéndole al lenguaje una utilidad real, asegura que: **“las personas que no son intérpretes se limitan a repetir el lenguaje mismo”**<sup>6</sup>.

Guerrilla Girls, el colectivo anónimo de mujeres artistas fundado en Nueva York en 1984, recibieron el apodo *guerrilla* ya que para promocionar la presencia de la mujer en el arte utilizaban tácticas de guerrilla, con lo cual no lo hacían sólo para promocionarse sino también, a modo de protesta por el machismo artístico que aun predominaba en este ámbito, aunque nada comparable a algunas décadas atrás. Autodenominadas la conciencia del mundo del arte, su objetivo consistió en denunciar las discriminaciones que se producen en el mundo del arte, pero yendo siempre más allá de una estricta proyección feminista, a favor también de una crítica cultural más amplia. Sus irónicos ataques, mediante carteles, campañas en los medios de comunicación y revistas, han tenido como diana museos, galerías e instituciones culturales.

5 AA.VV. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. op. cit. pág. 239.

6 SELMA DE LA HOZ, José Vicente. *Creación artística e identidad personal*. op. cit. pág. 49.



Jenny Holzer, *Sex murder*, 1994

**“E: ¿Cómo se hace alguien guerrillera?**

**FRIDA KAHLO: Si se compra una máscara, ya tiene trabajo. Pero es importante que se sienta muy enfadada”<sup>7</sup>.**

Su primer trabajo fue desplegar posters en las calles de Nueva York para denunciar el desequilibrio de género y racial de los artistas representados en galerías y museos. Las integrantes del grupo originario siempre llevaban máscara de gorila y, ocasionalmente, minifaldas y medias de red. Ellas comentaban que nadie en su entorno conocía su identidad, a excepción, decían irónicamente, de sus respectivos peluqueros. En 1989 colocaron un cartel frente al Metropolitan Museum de Nueva York en el que se leía: “*Do women have to be naked to get into the Met.*”

<sup>7</sup> AA.VV. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. op. cit. pág. 185.

# CAESARS PALACE

PROTECT ME  
FROM WHAT  
I WANT



PA INGO

*Museum? Less than 5% of the artists in the Modern Art sections are women, but 85% of nudes are female*” (¿Tiene que estar desnuda una mujer para entrar en el museo MET? Menos del 5% de los artistas del arte moderno son mujeres, pero el 85% de los desnudos son femeninos)<sup>8</sup>. El cartel contenía una reproducción de la *Gran Odalisca* de Ingres, imagen conocida dentro de la tradición iconográfica del desnudo femenino. Su elección supone una crítica hacia el estereotipo de la mujer como objeto de deseo. Además, la odalisca de las Guerrilla Girls no se contenta con ser relegada a mero sujeto pasivo, sino que se subleva ante esta situación y lo hace colocándose, como sus creadoras, una máscara de gorila.

En otro de sus carteles más irónicos enumeran una serie de ventajas que atribuyen a la condición de ser mujer artista: **“Trabajar sin la presión del éxito; tener la oportunidad de escoger entre tu carrera y la maternidad; ver tus ideas reflejadas en el trabajo de otros; estar segura de que cualquier tipo de arte que hagas será catalogado como femenino; ser incluida en versiones revisadas de la historia del arte, etcétera”**<sup>9</sup>.

Siempre en una clave de humor rabiosamente audaz, el colectivo desempeñó un papel fundamental en la revisión de ciertas normativas sociales, que impulsaba e invitaba de forma decisiva a la reflexión. De esta manera el criterio de ciertas instituciones poderosas quedaba en tela de juicio. **“Cada lucha se desarrolla alrededor de un centro particular del poder. Y si designar los núcleos, denunciarlos, hablar públicamente de ellos, es una lucha, no se debe a que nadie tuviera conciencia, sino a que hablar de este tema, forzar la red de información institucional, nombrar, decir quién ha hecho, qué designar el blanco, es una primera inversión del poder, es un primer paso en función de otras luchas contra el poder”**<sup>10</sup>.

En su ensayo *Las palabras y las cosas* (1966), Michel Foucault nos muestra a través de su estrategia de la problematización, en qué consiste la tarea de pensar y apunta: **“Pensar es cambiar de pensamiento”**<sup>11</sup>. Es necesario apropiarnos de nuestro pensamiento, y hacer partícipes a los demás de él, interpretarlo y diversificarlo. Guerrilla Girls, Barbara Kruger y Jenny Holzer, se apropian de dicha filosofía y la representan de forma soberbia, tratando de destruir el borreguismo social e invitando al espectador a pensar por sí mismo. **“FRIDA KAHLO: Yo creo que**

<sup>8</sup> AA.VV. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. op. cit. pág. 181.

<sup>9</sup> *Ibidem*

<sup>10</sup> FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007. pág. 52.

<sup>11</sup> FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. op. cit. pág. 135.

**también es una equivocación pensar que si estás a favor del poder eres parte del sistema y, si vas en contra no eres parte de él. Las Guerrilla Girls son la conciencia del sistema. Encuentro que es muy necesario poder estar también dentro para así obtener información y desentrañar las redes del poder”** <sup>12</sup>.

El poder es algo que produce cosas, es productivo y esta productividad del poder es lo que nos permite entender la indisociable relación que establece M. Foucault entre poder y saber, saber y poder. **“Nosotros mismos estamos entre las muchas cosas que produce el poder: nos produce a nosotros mismos”** <sup>13</sup>.

Foucault nos habla de un poder que construye saberes, *saber-poder*, y también habla de un poder que construye sujetos y formas de vida dejando atrás el moderno juego de la felicidad ética. Juego que exige una lucha política previa para garantizar unos mínimos grados de libertad, pues para que la ética, la actividad de elegir, sea posible, la libertad, la posibilidad de elegir, resulta imprescindible. Mucho nos tememos que mientras sigamos sin dar ese paso seguiremos prisioneros de la trampa de la modernidad. **“(…) El sujeto no se constituye como sujeto de un saber, sino como sujeto del inconsciente”** <sup>14</sup>.

Es importante, por tanto, siguiendo instrucciones foucaultianas, individualizar nuestro pensamiento del inconsciente colectivo, manejar el saber de tal forma que el control social resulte inmune y así permanecer fuera de este control social.

Otro modelo de colectivo reivindicativo es ACT UP, sin embargo la finalidad de la organización es muy concreta: hacer pública la enfermedad del VIH para que deje de ser cáncer social. ACT UP, es el acrónimo de la *AIDS Coalition to Unleash Power (Coalición del SIDA para desatar el poder)*, un grupo de acción directa fundado en 1987 para llamar la atención sobre la pandemia del VIH y la gente que lo padecía, con objeto de conseguir legislaciones favorables, promover la investigación científica y la asistencia a los enfermos, hasta conseguir todas las políticas necesarias para alcanzar el fin de la enfermedad.

En su lucha por la marginación de las minorías Gran Fury luchó con especial dedicación a la lucha contra la homofobia. Esta obra participó del proyecto denominado *On the Road* (1987) y posteriormente fue colocado en los laterales y

<sup>13</sup> FOUCAULT, Michel. *La hermenéutica del sujeto*. Cursos Del College De France, 1981-1982. Madrid: Akal, 2005. pág. 102.

<sup>14</sup> SELMA DE LA HOZ, José Vicente. *Creación artística e identidad personal*. op. cit. pág. 22.



las paradas de los autobuses y metros en ciudades como San Francisco, Chicago, Nueva York y Washington, DC. Utilizó imágenes de la marca *Bennetton* para mostrar seis cabezas besándose. Intentaban denunciar el hecho de que da igual el sexo que tenga tu pareja con el eslogan: *Besar no mata. La avaricia y la indiferencia sí*. Esta intervención es uno de los ejemplos más claros de la utilización de una imagen ya popularizada, para intentar llamar la atención de mucha gente. A su vez, esta imagen nos recuerda que la convencional distinción entre arte y propaganda ya no tiene sentido dentro del arte contemporáneo. Parece increíble que en pleno siglo XXI otro autobús se sirva de la misma estrategia para lanzar un mensaje radicalmente opuesto, se trata del bus tráfobico de la asociación *HazteOír*.

En nuestra sociedad podemos considerar enfermo a todo aquel que no consigue una adaptación, por tanto, toda sociedad provoca sus propias enfermedades, sus propios monstruos. Sin embargo la implicación del artista en este lodazal intoxicado de metáforas ha sido decisiva a la hora de sanear no sólo el propio lenguaje sino el dañino concepto de enfermedad que la sociedad ha instalado, además de aportar al arte una perspectiva más honesta y digna. Jesús Martínez Oliva apunta: **“Lo que apenas se ha mencionado es que el SIDA no sólo ha transformado el mundo americano del arte, es que también ha transformado la naturaleza del arte que se hace hoy”** <sup>15</sup>.



Gran Fury, *On the Road*, 1987



*HazteOír*, Bus tráfobico, 2017

15 MARTÍNEZ OLIVA, Jesús. *El desaliento del guerrero*. op. cit. pág. 84.

### 3.2.2. El poder de la palabra

“Si asesinamos el lenguaje verbal, estamos asesinando al padre de todas nuestras confusiones”<sup>1</sup>.

La posibilidad de utilizar las plataformas que permite el arte para contrarrestar los discursos del poder ofrecidos continuamente desde todos los ámbitos permite establecer visiones subversivas que establezcan otros puntos de vista. Visiones paralelas que cuestionen y pongan de manifiesto las relaciones de poder que conforman dichos discursos. **“Se puede decir la verdad siempre que se diga en el espacio de una exterioridad salvaje; pero no se está en la verdad más que obedeciendo a las reglas de una policía discursiva que se debe reactivar en cada uno de sus discursos. La disciplina es un principio de control de la producción del discurso. Ella le fija sus límites por el juego de una identidad que tiene la forma de una reactualización permanente de las reglas”<sup>2</sup>.**

*Proyecto 1 de diciembre* es el nombre de un colectivo español formado por profesores, estudiantes y artistas, que abogaba por un activismo artístico-político que criticaba la representación social que desde el principio había adquirido la enfermedad del sida y cómo los medios públicos permanecían impasibles ante ella, creando campañas que, en muchos casos, venían a reafirmar esta situación. Así mismo planteaba la necesidad de acabar con la marginación y la humillación que sufren los enfermos.

Todos los trabajos realizados tuvieron, en la línea de los colectivos de activismo artístico estadounidenses, una autoría colectiva que potenciaba el grupo frente al individuo y que cuestionaba el concepto de autor para realizar propuestas que basaban su fuerza y su alcance en el mensaje a difundir. Se trata de un mensaje crítico y audaz que cuestiona como los *Mass Media* y la política pública se con-

<sup>1</sup> ARTAUD, Antonin. *El pesa-nervios*. op. cit. pág. 39.

<sup>2</sup> FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores, 1992. pág. 31.

vierten en formadores de pensamientos y comportamientos, a través de imágenes y palabras que nos proporcionan una realidad cuanto menos edulcorada, falsa en la mayoría de los casos. Todas las intervenciones realizadas por este colectivo tratan de demostrar cómo a mayor información, más solidaridad y para ello interviene en la vía pública de la ciudad de Valencia. La primera intervención que realizaron en el año 1991 fue la colocación de pancartas sobre los balcones del Museo Benlliure, IVAM, Centre del Carme, Facultad de BBAA de San Carlos y Museo de la Ciudad de Valencia. Una vuelta de tuerca en la que en lugar de encontrar las obras dentro de las paredes y, por tanto, de sus propias políticas institucionales, éstas salen fuera, a la calle, para hacerse públicas, para convivir de una manera directa con la gente a la que van dirigidas, para permitir que la sociedad vea y comprenda otros puntos de vista diferentes a los que le son impuestos continuamente. Mensajes como *Culpar a las víctimas es política*, *No mates con metáforas* o *Vive con el sida*, proponen una reflexión directa sobre los mecanismos de marginación que provocan intolerancia, falta de solidaridad y comprensión hacia cualquier persona que sea considerada diferente, que no se adecue a unos estereotipos que permitan definirla en base a las normas sociales más aceptadas.

En su proyecto *El poder de las palabras* (2011), Miralles hace uso del lenguaje en el plano urbano, concretamente en Es Carnatge, Coll d'En Rabassa (Mallorca) y en el área de descanso de la A-7, entre la salida 631 (Alhama de Murcia) y la 617 (Totana), ambos, lugares estratégicos de *cruising*. Miralles realizó pintadas léxicas en los aparcamientos y en las zonas de “entrada” de distintas ciudades. En los mensajes podíamos leer: Usa condón y tendrás una vida mejor. El artista español utiliza como lienzo, las zonas estructuradas en varias partes y en las que los usuarios aparcan los coches para introducirse en alguno de los enclaves. También es zona estratégica para la difusión de este mensaje el área de descanso, una zona concreta a la que acuden hombres para encontrarse sexualmente entre ellos.

También Pepe Miralles nos propone una obra donde se denotan razones por las que un enfermo de sida en multitud de ocasiones se autoexilia de cara a la sociedad, con un pudor generado y perdiendo así sus derechos fundamentales como persona es la titulada: *¡Que les den por culo!* (1994), donde el artista realiza una instalación organizada en dos partes. En una, se puede apreciar la proyección de un corte de manga, mientras que en la otra se aprecia dos fotografías, una de un cuerpo yacente e injuriado y otra de gesto similar al proyectado. Lo que, a nuestro parecer, hace cobrar fuerza y sentido a la obra, es el texto dibujado que aparece con la siguiente referencia: *El 23% de los españoles creen que la forma mejor de tratar a los enfermos de sida es recluirllos en centros especializados.*

El arte público sobre el SIDA debe ser evaluado por su oportunidad y acierto, por su capacidad de impulsar la necesidad de la acción, por su poder de desafío, por convertirse en una herramienta indispensable de comunicación. Es por esto, por lo que las estrategias utilizadas desde las plataformas activistas evitaban explícitamente técnicas indirectas o ambiguas en favor de un impacto gráfico directo. Abordando, por primera vez, cuestiones de identidad sexual y cuestionando uno de los principios del mundo del arte, la visión artística individual. El activismo, así mismo, abandonó ampliamente el mundo de las galerías y los museos, en favor de las calles y los muros de los edificios. Las intervenciones de los activistas se apropiaron de las técnicas de las compañías publicitarias para que el impacto visual fuera más rápido y efectivo, a través de frases simples, provocativas y contundentes.

En su instalación *Pflastersteine*, Tom Fecht recuerda a las víctimas de sida a través de un juego tipográfico tallado en piedra. Vinculando su obra con el espacio urbano, Fecht en la Documenta IX de K fabricó esta pieza, en la que se puede observar un nombre en cada una de las piedras que a modo de baldosas construyen el camino de entrada a la Documenta de Kassell. Cada nombre representa a su vez a una víctima de la pandemia. El artista, de este modo, trata de elaborar una especie de memoria- epitafio en un alarde de solidaridad con todas estas personas afectadas. Podemos leer en estos adoquines conmemorativos, nombres de personas anónimas o tan conocidas como: Freddie Mercury, Michel Foucault, Keith Haring, Miles Davis o Rock Hudson.

Así pues, el lenguaje constituye una estrategia con la que liberar a la sociedad de prejuicios y miedos innecesarios. Los colectivos accionistas sin duda han esclafado el contaminado paisaje social con arduas intervenciones. La importancia de este arte reivindicativo y sus efectos revitalizantes en el lenguaje colectivo abre paso tanto a la posibilidad de reflexionar como a los modos de adiestrar el propio lenguaje y con el lenguaje a la sociedad. Son, así mismo, destacables, los problemas de difusión y censura que se han encontrado muchos artistas que han intentando romper, a través de propuestas arriesgadas y subversivas, el lenguaje impuesto desde los poderes fácticos. Ésta cuestión pone de manifiesto cómo, en realidad, ese espíritu de libertad, no deja de ser la fachada de una sociedad fuertemente controlada desde las estructuras de poder.



Pepe Miralles, *¡Que les den por culo!*, 1994



Pepe Miralles, *¡Que les den por culo!*, 1994



Pepe Miralles, *El poder de las palabras*, 2011



Tom Fecht, *Pflastersteine (detalle)*, 1996



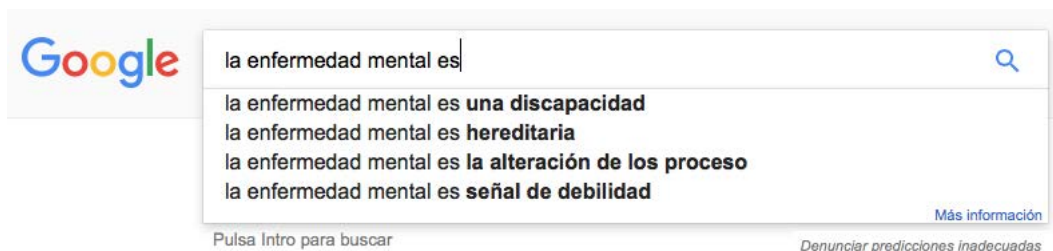
Tom Fecht, *Pflastersteine*, 1996

### 3.2.3. Adulteración del lenguaje en la era digital

“Hay una gran diferencia entre *eres lo que clicas* y *eres lo que compartes*”<sup>1</sup>.

Vivimos en un universo de información personalizada, burbujas a las que solo acceden las noticias que coinciden con nuestros intereses y preferencias, lo que limita nuestra exposición de ideas, opiniones y realidades ajenas. *Google*, desde el año 2009, personaliza los resultados de las búsquedas de todos los usuarios, de forma que las webs que visitamos se adaptan a nosotros. Este fenómeno se debe al llamado *filtro burbuja*. Este fenómeno puede parecer inofensivo pero realmente es peligroso ya que si cada vez más personas usan herramientas, creadas con algoritmos, para informarse, veremos una sociedad cada vez más encerrada en su pensamiento, más polarizada y creyendo firmemente que tiene la razón porque toda la información que recibe no hace más que confirmar su punto de vista.

Todos los grandes de Internet ya se subieron al tren de la ultrapersonalización. *Facebook* por ejemplo, analiza todos tus comportamientos para crear un *news feed* que sea lo más atractivo posible pero esto puede terminar provocando una segmentación peligrosa en la información que uno recibe. *Google* hace lo mismo con su producto más popular: el buscador. Usa todos tus datos para mostrar los resultados que más puedan llegar a interesarte, aunque realmente no sea así. En un rastreo fortuito detectamos que la búsqueda predictiva de *Google* ofrecía unas opciones nada benevolentes con el término *enfermedad mental*.



2 PARISER, Eli. *El filtro burbuja*. Barcelona: Taurus, 2017. pág. 118.

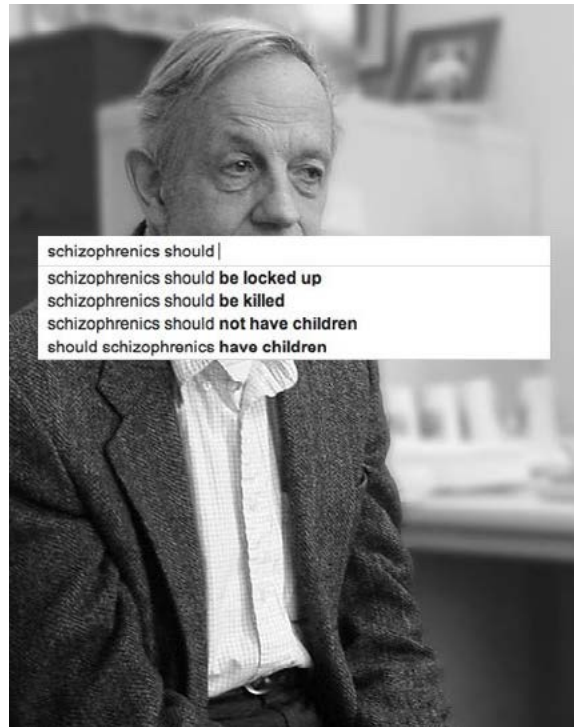
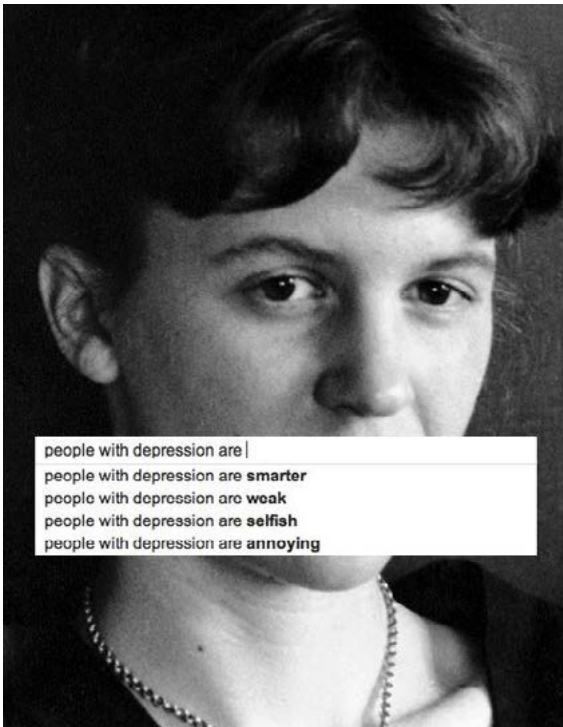
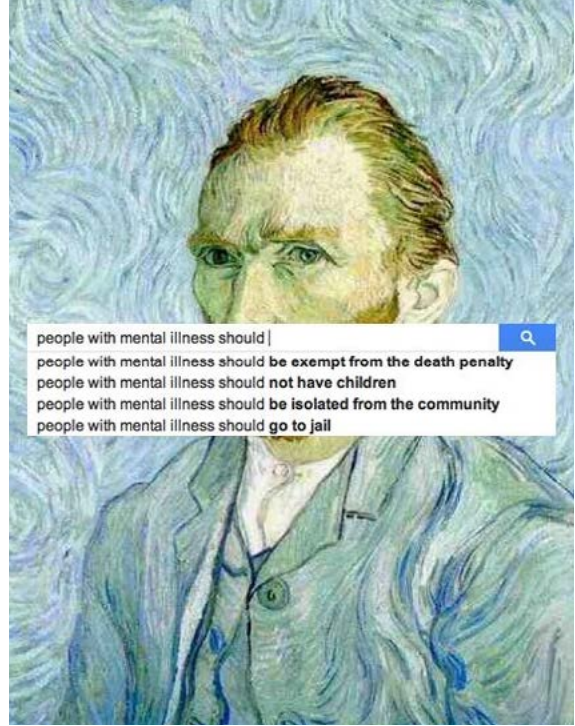
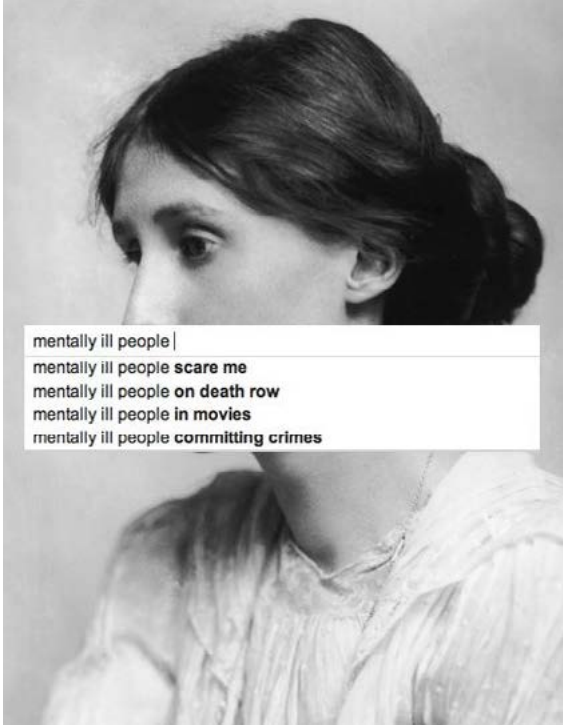
En el blog *madvocate*, un blog que trata la enfermedad mental desde distintas disciplinas, apareció de nuevo en la búsqueda predictiva de *Google*, una colección de desaciertos y asociaciones tóxicas en torno a distintas enfermedades de origen mental. Éstas fueron capturadas y enmarcadas dentro de retratos de personalidades que se vieron afectados por dichas enfermedades (el desorden bipolar de Virginia Woolf o de Van Gogh, la depresión de Sylvia Plath y la esquizofrenia del matemático John Nash, entre otros).

Eli Pariser en su libro *El filtro burbuja* (2011), revela lo que hay detrás de esa ubicua personalización en Internet. Los sistemas de filtrado de *Google*, por ejemplo, dependen mucho del historial web y de lo que clicas para inferir lo que te gusta y lo que no. Estos *clics* suelen darse en un ámbito totalmente privado, algo que queda entre el usuario y el buscador, sin embargo, es ese comportamiento el que determina la teoría que *Google* tiene de ti. Por otro lado, el modo en que combinamos ideas selectivamente no siempre es ciego, es decir, no intentamos resolver nuestros problemas mediante la combinación de todas las ideas con cualquier otra que se nos ocurra. En lo que respecta a las ideas nuevas, la innovación a menudo suele ser ciega. Los momentos de grandes cambios, cuando la manera de ver el mundo se recalibra, es obra de la serendipia. Pariser expone que la burbuja de filtros es un horizonte de búsquedas protésicas y limitadas y expone: **“La palabra *serendipia* tiene su origen en la fábula oriental *Los príncipes de Serendip*, quienes continuamente se aventuran en busca de una cosa y encuentran otra. En el ámbito de lo que los investigadores denominan *concepto de innovación evolutiva*, este elemento del azar no solo es fortuito sino necesario. La innovación requiere serendipia”**<sup>2</sup>.

Internet nació para facilitar el flujo de ideas y de información no para manipular sutilmente y cerrarse sobre sí mismo bajo la presión del comercio y la monetización. Michel Foucault en su ensayo *La microfísica del poder* (1979) apunta: **“Las cárceles, los hospitales y las escuelas presentan similitudes porque sirven para la intención primera de la civilización: la coacción”**<sup>3</sup>. Habría que añadir a esta lista *Internet* como una futura *institución* de poder. Hoy en día, la magnificencia de Internet es innegable, la difusión masiva en las redes sociales puede contribuir al ensalzamiento o lapidación de una idea. Como expone Pariser, la homogeneización del pensamiento puede ser peligrosa y la burbuja que se crea aportándonos

<sup>2</sup> PARISER, Eli. *El filtro burbuja*. op. cit. pág. 100.

<sup>3</sup> FOUCAULT, Michel. *La microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones De La Piqueta, 1979. pág. 58.



Madvocate, *Sin título*, 2013



sólo la información con la que estamos de acuerdo compromete nuestra capacidad crítica. La burbuja de filtros también ha influido en la difusión de las noticias falsas, conocidas como *posverdad*<sup>4</sup>. No solo compartimos más lo que nos gusta, sino que somos menos críticos con esos contenidos. El sesgo de confirmación hace que demos por válido cualquier titular que cuadre con nuestra visión del mundo, mientras que rechazamos los que la contradicen, racionalizando *a posteriori* esta reacción casi visceral.

En la presente investigación doctoral, consideramos de vital interés e importancia asumir el riesgo que representa tergiversar un concepto tan sensible como es la *enfermedad* en un ámbito tan expansivo como es Internet. Y del peligro que supone la posible manipulación de la información a partir de filtros burbuja y posverdades, así como la homogeneización del pensamiento, la unidireccionalidad de nuestra capacidad crítica y nuestra impasividad ante dicho fenómeno.

4 *Posverdad* o mentira emotiva es un neologismo que describe la situación en la cual, a la hora de crear y modelar opinión pública, los hechos objetivos tienen menos influencia que las apelaciones a las emociones y a las creencias personales. En cultura política, se denomina política de la *posverdad* (o política posfactual) a aquella en la que el debate se enmarca en apelaciones a emociones desconectándose de los detalles de la política pública y por la reiterada afirmación de puntos de discusión en los cuales las réplicas fácticas -los hechos- son ignoradas. La *posverdad* difiere de la tradicional disputa y falsificación de la verdad, dándole una importancia secundaria. Se resume como la idea en la que algo aparente ser verdad es más importante que la propia verdad. La *posverdad* es sencillamente mentira, estafa o falsedad encubiertas con el término políticamente correcto de *posverdad* que ocultaría la tradicional propaganda política y el eufemismo de las relaciones públicas y la comunicación estratégica como instrumentos de manipulación y propaganda.

### 3.2.4. La construcción de la verdad

“¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antroporfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal”<sup>1</sup>.

La necesidad de la verdad surge con la vida en sociedad. Cada época histórica propone un modelo de representación del mundo a partir del cual se elaboran sistemas de referencia que la sociedad acata. Esta jerarquía de valores establece las relaciones entre las personas. El lenguaje no es una representación transparente del mundo exterior, no hay coincidencia entre las designaciones y las cosas, el que crea las palabras designa sólo las relaciones que las cosas guardan con los hombres y se sirve, para expresarlas, de las más audaces metáforas. Con el paso del tiempo esas metáforas van perdiendo el carácter arbitrario que era evidente en el origen y algunos comienzan a tomarlas como expresiones definitivas, canónicas y obligatorias.

La palabra proviene del hombre, es la respuesta a una provocación del exterior que da lugar a un impulso nervioso. Ninguna palabra puede decir la verdad sobre el mundo exterior puesto que siempre se está en el terreno de la interpretación de esta forma el lenguaje pasa a ser convencional, arbitrario, parcial y antropomórfico. Gustavo Santiago en su ensayo *Intensidades filosóficas* (2008) nos habla de la intensidad de la palabra y argumenta que: **“el lenguaje genera uniformidad, homogeneiza, se impone como una obligación para todos. Y es, por esto, una**

<sup>1</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en el sentido extramoral*. Madrid: Tecnos, 1994. pág. 25.

**enorme maquinaria policiaca instrumentada para detectar a quien se atreva a desafiar lo establecido empleando metáforas distintas de las que emplean los demás. A éste se lo designa como mentiroso y la sociedad ya no confía en él excluyéndolo de su seno”**<sup>2</sup>. El individuo mentiroso pasa a ser castigado con el rechazo, aunque lo que se castigue realmente no sea la mentira en sí, sino la osadía de romper con lo establecido. El sistema social se dota de una estructura de control para mantener el orden e impone la obligación de servirse de metáforas usuales a la hora de jerarquizar y ordenar al individuo asignándole normas y leyes que ha de seguir religiosamente, evitando así un descarrilamiento, una subversión que le aleje de la manada. De alguna forma, ese empeño de “ir todos a una” resulta más despótico que unificante.

René Girard en su ensayo *El chivo expiatorio* denuncia cómo: **“la diferencia al margen del sistema aterroriza porque sugiere la verdad del sistema, su relatividad, su fragilidad, su fenecimiento 212 y afirma que hay estereotipos perseguidos, pequeños colectivos que rompen con el rol social establecido arriesgándose a ser señalados como trámite previo a la exclusión. La diferencia se paga. La diferencia se convierte entonces en un ente impuro que subvierte a la sociedad y por tanto ha de ser marginado, escondido y eliminado”**<sup>3</sup>.

Girard apunta también que aún hoy, **“son muchas las personas que no pueden reprimir un ligero retroceso delante de la anormalidad física al primer encuentro con ella. La misma palabra, anormal, tiene algo de tabú; es a la vez noble y maldita (...) se considera más decente sustituirla por la palabra impedido”**<sup>4</sup>. Por su parte, Jose Miguel G. Cortés en su ensayo *Orden y Caos* declara que: **“lo anormal al igual que lo monstruoso perturba (desde la transgresión hasta la agresión) las leyes, las normas, las prohibiciones de que la sociedad se ha dotado para su cohesión”**<sup>5</sup>.

Precisamente la película griega *Kynódontas* (Canino), dirigida por Yorgos Lanthimos en 2009, reflexiona sobre la sociedad de control y su magnífica maquinaria. Esta fábula del aislamiento muestra como unos hermanos viven reclusos en un confortable apartamento con sus padres ignorando que fuera existe un mundo más allá del que conocen. Los progenitores mantienen desconectados a sus hijos del mundo exterior internándolos en una villa rodeada por una alta valla, evitando así

2 SANTIAGO, Gustavo. *Intensidades filosóficas. Sócrates, Epicuro, Spinoza, Nietzsche, Deleuze*. Buenos Aires: Paidós Entornos, 2008. pág. 138.

3 GIRARD, René. *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama, 1986. pág. 33.

4 GIRARD, René. *El chivo expiatorio*. op. cit. pág. 30.

5 CORTÉS, José Miguel G. *Orden y caos*. op. cit. pág. 18.



que estén o vean lo que orbita al otro lado y prometiéndoles que cada niño estará listo para salir fuera del complejo cuando hayan perdido un colmillo. Así es como los padres tratan de protegerlos de una sociedad que consideran pervertida, construyendo una realidad opresiva donde es imprescindible cambiar el sentido de las palabras que hacen referencia a la sexualidad, la libertad o el exterior, de esta forma la palabra “coño” significa lámpara grande o “zombie” pequeña flor amarilla. El diseño de un lenguaje nuevo, adaptado a esta tiranía va más allá de la propia deconstrucción del lenguaje en sí. El director y guionista profundiza en los peligros del aislamiento social y muestra cómo los instintos pueden superar la barrera del conocimiento y la razón, según expresa en una entrevista para el programa televisivo *Días de cine*: **“la sociedad funciona como esta familia solo que a escala mayor, lo que falla no es sólo que vivan aislados, vivir en sociedad no es en sí mismo lo que te hace ser persona, es necesario vivir en libertad e informado y no bajo la presión de gente que te dice qué es correcto y qué no, y que controla la información sobre otras personas y países del mundo”** <sup>6</sup>.

Así, el propio lenguaje se convierte en un símbolo de autoridad y la sociedad marca unos códigos de pensamiento a seguir, alienando a los individuos. Implantando su propia verdad. La verdad, como señalábamos al principio del capítulo, es una ilusión, puro humo, algo demasiado efímero para sobrevivirle al mundo. La verdad de la locura está en la mecanización sin ataduras y a veces incluso en la repetición (un claro ejemplo es Yayoi Kusama o Judith Scott). El loco desvela la verdad elemental del hombre, sus deseos, sus mecanismos más simples, muestra su verdad alienada, muestra hasta donde han podido empujarlo las pasiones, la vida en sociedad, todo lo que lo distancia de una naturaleza primitiva que no conocía la locura.

Por otra parte, los bufones que pintaba Velázquez, eran precisamente los únicos a los que se les permitía decir la verdad en la Corte. Estos seres grotescos cuya misión era *entretener* han ocupado un lugar privilegiado junto a reyes y poderosos, debido a su diferencia, a su supuesta locura y a su deformidad les estaba permitido lo que al resto le estaba vetado: se les concedía el insólito mérito de humanizar al gran mandatario, haciéndole sentir, temporalmente, como un mortal más.

En este sentido y contemporáneamente el fotógrafo **Pierre Gonnord** <sup>7</sup> retrata se-

6 Ver: RTVE. *Días de cine*. ‘*Canino*’, una historia de una familia atípica dirigida por Giorgos Lanthimos. En: rtve.es. Disponible en: <http://www.rtve.es/alcanta/videos/dias-de-cine/canino-historia-familia-atipica-dirigida-giorgos-lanthimos/771595> (publicado: 14.05.2010, acceso: 25.02.2015).

7 Pierre Gonnord (n. 1963): fotógrafo francés autodidacta. Decidió residir en España a partir de 1988, cuando inició un proyecto muy personal, definitorio de su trabajo, en el cual representaba a personajes marginados por la sociedad fotografiando su rostro en un primer plano.

res fuera del sistema otorgándoles una belleza y dignidad únicas. En sus retratos claramente también está reflejada la luz barroca, la del retrato psicológico de Velázquez, donde el color pasa a un segundo plano para, con el dibujo de líneas, ir directamente a la condición humana del personaje dentro de una realidad cercana sin necesidad de hacer grandes viajes. El trabajo fotográfico de Gonnord es fruto de la mirada de alguien que, durante años, ha viajado por las carreteras, secundarias de la vida. El fotógrafo tinerfeño Rubén Plasencia, en su serie fotográfica *Obscure* (2013), se enfrenta al espectador con la mirada de personas ciegas. Plasencia explica: **“Intento que el espectador mantenga una mirada que no está acostumbrado a mantener”**<sup>8</sup>. Los dieciséis retratos, casi pictóricos y con ciertos tintes barrocos (en la línea de Gonnord), consiguen enfrentar la mirada del espectador a la mirada de una serie de personas invidentes, de diversas edades, para obligarlo en cierto modo a ver una realidad que se suele evitar. Las miradas blanquecinas consiguen traspasar el papel y penetrar en nuestras retinas, mostrando una conducta casi sobrenatural que recuerda a los infantes de *El pueblo de los malditos* (1980).

Tanto la ceguera como la locura son afecciones que van más allá de sus propios síntomas y adquieren una proyección que supera el ámbito propiamente médico. En el caso de los artistas, ya sean escritores o pintores, la enfermedad influye en su obra de manera consciente o inconsciente. Es por ello que la ceguera, ha sido una parte esencial en la obra de Jorge Luis Borges, que afirma: **“Quién puede conocerse más que un ciego (...) Yo le debo a la sombra algunos dones: le debo el anglosajón, mi escaso conocimiento del islandés, el goce de tantas líneas, de tantos versos, de tantos poemas, y de haber escrito otro libro, titulado con cierta falsedad, con cierta jactancia: *Elogio de la Sombra*”**<sup>9</sup>.

La realidad es una materia evanescente, pero casi pareciera que la figura del loco le concediera cierta volumetría, logrando moldear una pasta inestable, hecha de cambio, accidente y sueño. Sólo el loco puede mantener la calma ante el delirio, mantenerse en el hilo de la pura impresión, en el pretil de las sensaciones. El delirio también está hecho de razón y ahí el demente encuentra su verdad y la repite ininterrumpidamente. ¿Qué es entonces la verdad? Tras pasar catorce años en el Manicomio de Mondragón, Leopoldo María Panero reiteraba que la verdad es algo que duele y que los locos tienen la peligrosa manía de repetir.



8 Ver: REDONDO, G. *El fotógrafo tinerfeño Rubén Plasencia exhibe su serie 'Obscure' en París*. En: laopinion.es. Disponible en: <http://www.laopinion.es/cultura/2014/01/24/fotografo-tinerfeno-ruben-plasencia-exhibe/522010.html> (publicado: 24.01.2014, acceso: 20.10.2015).

BORGES, Jorge Luis. *Elogio de la sombra*, Buenos Aires: Ediciones Neperus, 1969. pág. 23.



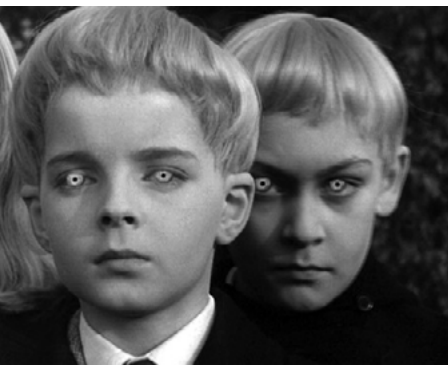
Pierre Gonnord, Friedrich, 2011



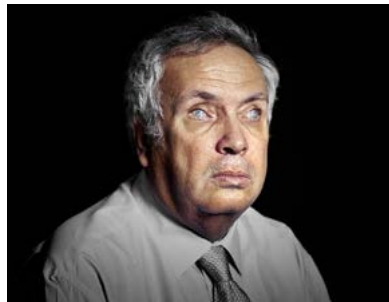
Pierre Gonnord, Julia, 2011



Pierre Gonnord, Senen, 2009



Wolf Rilla, *El pueblo de los malditos*, 1960



Rubén Plasencia, *Obscure*, 2013

### 3.3. Metáforas tóxicas

“El arte es un lenguaje al que le pertenece movilizar nuestras voces interiores que no se ejercen habitualmente o que se ejercen de un modo ahogado y sordo. En primer lugar al arte le incumbe sustituir nuevos ojos a nuestros ojos habituales, romper todo lo acostumbrado, reventar todas las cortezas de lo habitual, hacer estallar justamente el cascarón del hombre social y culto y destapar los pasos por los que pueden expresarse sus voces interiores de hombre salvaje”<sup>1</sup>.

Todos los escritos de **Susan Sontag**<sup>2</sup> y sus posturas polémicas en torno a los temas de política, poder y cultura, destacan por su carácter realmente innovador y personalísimo, sus reflexiones sobre la enfermedad y los prejuicios colectivos, los estigmas y las metáforas negativas que invariablemente la acompañan.

El cáncer, una enfermedad considerada mortal, y que la autora vive entonces en primera persona, es el argumento central de su libro *La enfermedad y sus metáforas* (1978). En él señala no sólo sus manifestaciones clínicas más evidentes, sino el fenómeno que más le interesa, es decir, la forma en que por largo tiempo se concibió a este padecimiento como una maldición, un castigo, o una falta cuya responsabilidad era atribuible al individuo mismo que la padece.

El canceroso es visto como alguien a quien su propia represión emocional conduce a ese desorden máximo que es la proliferación de células malignas en el organismo. Sontag ilustra con múltiples citas filosóficas y literarias, y con ejemplos

<sup>1</sup> DUBUFFET, Jean. *Escritos sobre arte*. op. cit. pág. 95.

<sup>2</sup> Susan Sontag (1933 - 2004): escritora, novelista y ensayista, así como profesora, directora de cine y guionista estadounidense. En los años setenta le fue diagnosticado un cáncer. Mientras padecía el duro tratamiento contra la enfermedad, Sontag transmitió la experiencia por escrito con su extraordinaria lucidez. El resultado fue el libro *La enfermedad y sus metáforas*. Diez años más tarde, el ensayo fue ampliado con *El sida y sus metáforas*. Ambos textos examinan la forma en que ciertas enfermedades originan actitudes sociales que pueden resultar más dañinas para el paciente que las enfermedades mismas.



tomados de la cultura popular las maneras distintas de concebir dos enfermedades igualmente devastadoras, pero que revisten cada una características muy propias y convocan metáforas a menudo opuestas. De las metáforas asociadas con una enfermedad grave, la escritora señala una en particular, sin duda la más nociva: la metáfora militar. El cuerpo se concibe como un campo de batalla en el que el cuerpo libra frente al cáncer un combate encarnizado del que con mucha frecuencia sale vencido. El cáncer representa el horror de una invasión generalizada, con escaramuzas imprevisibles, y terapias brutales que representan una suerte de contraofensiva militar.

Ya **Rudolf Virchow**<sup>3</sup> hacia 1860 en su *Teoría celular*, sería quien utilizaría por primera vez las “metáforas militares” para referirse a la enfermedad: invasión, defensa, ataque, etcétera. La sociedad contra los enemigos, contra las epidemias y, en consecuencia, contra los portadores y los enfermos, enemigos de una población supuestamente sana. Por su parte, Barbara Kruger plantea el belicismo corporal con el fotomontaje *Tu cuerpo es un campo de batalla* en el año 1989.

El remedio directo para el cáncer es la quimioterapia que suele ocasionar estragos mayores en un cuerpo de por sí ya vulnerado. La noción de *batalla*, esta militarización del cuidado médico, se acompaña de una imagen de degradación corporal inevitable, y esta es la razón por la cual, a diferencia de la tuberculosis o la diabetes, el cáncer aparece como un padecimiento apenas mencionable. En algunos países aún se le oculta a los familiares del paciente, y al paciente mismo, el diagnóstico de cáncer, como si la mera evocación del término tuviera, por sí sola, la facultad de acelerar un proceso de deterioro irreversible. El cáncer deja entonces de ser una enfermedad más, para convertirse en la metáfora ideal de la degradación física, una enfermedad que corroe, carcome y transforma el aspecto del individuo.

Es común también extender la metáfora del cuerpo enfermo a situaciones de orden político o social, hablar por ejemplo del cáncer que corroe a una sociedad o a un partido político, o la revuelta que es preciso apagar o reprimir antes de que gangrene a todo el cuerpo social. La metáfora que militarmente describe la descomposición orgánica tiene como primer efecto hacer del enfermo un paria, señalarlo como presa de un caos interno que inevitablemente acabará con sus días. Ante este

3 Rudolf Virchow (1821- 1902): médico y político alemán. Considerado el “padre de la patología moderna” ya que su trabajo ayudó a refutar la antigua creencia de humorismo. Fundador de la medicina social y pionero del concepto moderno del proceso patológico al presentar su *teoría celular*, en la que explicaba los efectos de las enfermedades en los órganos y tejidos del cuerpo, enfatizando que las enfermedades surgen no en los órganos o tejidos en general, sino de forma primaria en células individuales. Asimismo, acuñó el término *omnis cellula e cellula* (toda célula proviene de otra célula).



Barbara Kruger, *Tu cuerpo es un campo de batalla*, 1989

panorama, el enfermo alberga sentimientos de culpa, consciente de que en una sociedad entregada de lleno al culto del bienestar y mejoramiento físicos su papel es muy marginal y su presencia incómoda en tanto recordatorio aún viviente de la falibilidad del género humano.

Por su parte, el Dr. Adolfo Vásquez Rocca en su artículo *Jean-Luc Nancy: Técnica de los cuerpos y apostasía de los órganos. El intruso, ajenidad y reconocimientos* (2011) reflexiona sobre las fórmulas encorsetadas que definen la enfermedad:

**“La enfermedad siempre procede de una especie de autoobjetivación, da lugar a unos inacabables procesos descriptivos con la finalidad de ceñirla, acotarla y, de esta manera, poder combatirla mejor en la imaginación y en la realidad”** <sup>4</sup>.

La enfermedad como metáfora es también una espléndida reflexión sobre el estigma social, sobre la manera en que a los ojos de una opinión pública tan dúctil como impresionable, una enfermedad grave deja de ser un padecimiento meramente clínico para convertirse en una marca ofensiva. Al inicio de su libro, Sontag habla de la enfermedad como el lado nocturno de la vida, como una ciudadanía

4 VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. *Jean-Luc Nancy: Técnica de los cuerpos y apostasía de los órganos. El intruso, ajenidad y reconocimientos*. En: observacionesfilosoficas.net. Disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/ontologiayfenomenologia.htm> (publicado: 2011, acceso: 01.07.2015).

incómoda, y añade: **“Cada persona al nacer posee una ciudadanía dual, en el reino de los sanos y en el reino de los enfermos. Aunque todos preferiríamos sólo utilizar el pasaporte bueno, tarde o temprano cada uno se ve obligado, al menos por un tiempo, a identificarse como ciudadano de aquel otro lugar”** <sup>5</sup>.

Nos resulta inevitable comparar la cita de Sontag, con otra de Camilo José Cela de su novela *La familia de Pascual Duarte* (1942), siendo plenamente conscientes de que Sontag aborda la temática de la enfermedad y en cambio Cela, la de las desigualdades sociales, aún así, ambos autores, cada uno en su disciplina, constatan la dualidad vital del ser humano. **“Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo. Los mismo cueros tenemos todos los mortales al nacer y sin embargo, cuando vamos creciendo, el destino se complace en variarnos como si fuésemos de cera y en destinarnos por sendas diferentes al mismo fin: la muerte. Hay hombres a quienes se les ordena marchar por el camino de las flores, y hombres a quienes se les manda tirar por el camino de los cardos y de las chumberas. Aquellos gozan de un mirar sereno y al aroma de su felicidad sonríen con la cara del inocente: estos otros sufren del sol violento de la llanura y arrugan el ceño como las alimañas por defenderse. Hay mucha diferencia entre adornarse las carnes con arrébol y colonia, y hacerlo con tatuajes que después nadie ha de borrar ya”** <sup>6</sup>.

Enfermedades como el cáncer o el SIDA se han convertido, como afirma Susan Sontag, en enfermedades metáfora. Enfermedades cargadas de connotaciones que más allá de su carácter ideológico han penetrado en el tejido social presentándose de las más diversas formas. Estas enfermedades se han representado, con demasiada frecuencia, como un mal carente de respetabilidad, la demonización de las mismas desde los sectores más reaccionarios ha servido para crear un discurso homófobo, sexista y racista que ha rodeado su imagen hasta convertirlas en enfermedades castigo. Precisamente por esto, el propósito de Sontag es despojar a la enfermedad de una carga metafórica nociva que sólo engendra discriminación, segregación y estigma, y un gran exilio para el enfermo, es decir, para quien no se inscribe con aplomo suficiente en el mundo de los saludables. Al final de su ensayo, Sontag lanza una predicción: **“La metáfora del cáncer se habrá vuelto obsoleta mucho antes de que los problemas que con tanta persuasión ha reflejado, hayan sido resueltos”** <sup>7</sup>. La fotografía con el autorretrato de la artista

5 SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas*. op. cit. pág. 54.

6 CELA, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Destino, 2003. pág. 6.

7 SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas*. op. cit. pág. 124.



**Matuschka**<sup>8</sup> titulado *Beauty out Damage* ganó varios premios y fue nominada al Pulitzer en 1993. Fue portada de numerosas revistas y la más destacada según *The New York Times*. La fotografía que muestra a la propia artista tras una mastectomía, causó una gran polémica en una sociedad tan puritana como la norteamericana. Hasta entonces nunca una mujer mastectomizada había sido portada en una revista. Según Carol Spiro, presidente de la asociación canadiense de *Acción Contra el Cáncer de Mama*, **“Matuschka hizo más por el cáncer de mama, que nadie en los últimos 25 años”**<sup>9</sup>. En el año 2003, la revista *Life* la eligió como una de las 100 fotografías que cambiaron el mundo. La historia de la instantánea arranca en 1991, cuando a Matuschka, una artista cuajada desde los setenta en la escena neoyorquina y conectada con los movimientos feministas, le es detectado un cáncer de mama que la obliga a someterse a una mastectomía. Con su acción Matuschka trataba de que estas imágenes sirvieran de inspiración y de esperanza a todas aquellas personas que pasan por un proceso similar. Aunque la exmodelo rechazaba la palabra *superviviente* para quien ha superado un cáncer, añadía: **“Tanto la enfermedad como la muerte forman parte de la vida, mientras que, por ejemplo, la guerra no necesariamente forma parte de la vida, y ahí sí entiendo que se utilice la palabra superviviente”**<sup>10</sup>.

Opinamos que la acción de Matuschka no sólo tuvo repercusión mediática, no es una fotografía sensacionalista que utiliza el impacto visual de manera gratuita, el hecho de situar a una persona real en un contexto real de la enfermedad tiene que servir sin duda para algo. Tiene que abrir paso al diálogo censurando el escándalo.

8 Matuschka (n. 1972): artista plástica, escaparartista, modelo de moda, actriz y fotógrafa estadounidense. Su cuerpo y la fotografía, sus medios de expresión artística principal, destilan belleza y erotismo. En 1991 tiene lugar la segunda tragedia de su vida; la primera de ellas, fue la muerte de su madre por cáncer de mama, y la segunda fue heredar la misma suerte, sometiéndose a una mastectomía y protagonizando una de las “100 fotos que cambiaron el mundo” según la revista *Life*.

9 REQUENA, Ester. *Las cicatrices del cáncer*. En: ideal.es. Disponible en: <http://www.ideal.es/almeria/v/20110407/sociedad/cicatrices-cancer-20110407.html> (publicado: 07.04.11, acceso: 08.02.2015).

10 CRIADO, Carlos. *Los tabúes del cáncer, a través de un objetivo*. En: laopiniondemalaga.es. Disponible en: <http://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2011/03/18/tabues-cancer-traves-objetivo/409331.html> (publicado: 18.03.2011, acceso: 09.02.2015).

11 Ver: EFE Noticias. *Matuschka, emblema de una exposición que hace visible el cáncer de mama*. En: diariavasco.com. Disponible en: [http://www.diariavasco.com/agencias/20110317/mas-actualidad/cultura/matuschka-emblema-exposicion-hace-visible\\_201103172238.html](http://www.diariavasco.com/agencias/20110317/mas-actualidad/cultura/matuschka-emblema-exposicion-hace-visible_201103172238.html) (publicado: 17.03.2011, acceso: 09.02.2015).

Tiene que hacer pública una situación cotidiana para una minoría marginada. Carlos Canal, participante de la exposición *¿Heroínas o víctimas? Mujeres que conviven con el cáncer* (2011), apuntaba: **“El cáncer sigue siendo una enfermedad solitaria. El paciente entra en una especie de burbuja, y hay que hacer visibles las historias personales. Cuando uno comparte una experiencia corporal como la enfermedad deja de tener esa especie de gueto en el que se mete y activa una serie de fenómenos físicos que hacen que la inmunidad mejore”** <sup>11</sup>.

La artista alemana **Katharina Mouratidi** <sup>12</sup> en su serie fotográfica retrató a veintidós mujeres que experimentaron el cáncer de mama. A través de la publicación de anuncios cortos en periódicos berlineses, Mouratidi localizó a las participantes. No hubo selección, sino que aceptó a todas y cada una de las mujeres interesadas en su proyecto ofreciéndoles la posibilidad de participar independientemente de su estado físico o salud. Así surgieron las fotografías de mujeres, entre 25 y 63 años, que conforman el proyecto *Breast Cáncer*. Mujeres con senos reconstruidos, prótesis o torso mutilado, todas evidenciaron, visibilizaron y naturalizaron la transformación de un cuerpo afectado con el cáncer de mama. Además, las participantes mostraron la forma en que les gustaría ser representadas como mujeres en nuestra sociedad, que no fue precisamente como afectadas por el cáncer sino como supervivientes.

Por su parte, la fotógrafa **Kerry Mansfield** <sup>13</sup>, al igual que Hannah Wilke, documenta su lucha contra el cáncer a través de imágenes que reflejan el proceso de cambio al que su cuerpo se expone. Aunque en un principio decidió realizar estas fotos para sí misma con la intención de inmortalizar su torso y con una intención catártica, finalmente decidió compartirlas con el siguiente propósito: **“No sabía cómo podían ayudar esas imágenes a alguien que sufriera esto. (...) Es como leer la primera y la última página de un libro”** <sup>14</sup>.

También **Angelo Merendino** fotografía la lucha contra el cáncer de su mujer al darse cuenta de que la mayoría de las personas, incluso los más allegados, no comprendían los desafíos a los que se enfrentaban al convivir con esta enfermedad. Merendino muestra con total naturalidad y bajo un delicado prisma, el día a día de una persona con cáncer. De esa forma, se inicia un camino de recuperación

<sup>13</sup> Kerry Mansfield (n. 1974): fotógrafa americana con sede en San Francisco cuyo trabajo explora el tiempo y cómo afecta nuestras percepciones de lo que vemos.

<sup>14</sup> MANSFIELD, Kerry. *Aftermath*. En: visuramagazine.com Disponible en: <http://www.visuramagazine.com/kerry-mansfield-aftermath> (publicado: 03.2013, acceso: 11.02.2014).

que a veces va acompañado de una recuperación física y, otras, es una recuperación emocional para que el proceso de la enfermedad sirva para algo, porque, para este artista, la enfermedad es un camino de crecimiento individual y espiritual que permite ir algo más allá. Años después de la publicación de *La enfermedad y sus metáforas*, el panorama dista de ser optimista. No sólo se han multiplicado y diversificado las metáforas que estigmatizan a la enfermedad, sin que por ello se hayan resuelto muchos de los problemas clínicos que ya evidenciaba, sino que ha reaparecido una nueva enfermedad: el sida. Tras escribir *La enfermedad y sus metáforas*, la escritora siente indispensable actualizar sus reflexiones a la luz de la diseminación incontenible de un padecimiento relativamente nuevo, primero denominado cáncer rosa, y más tarde sida, las siglas de lo que ya se identifica como *Síndrome de la Inmunodeficiencia Adquirida*. Susan Sontag asegura, que este padecimiento ha tenido la dudosa virtud de despojar al enfermo de cáncer de una buena carga de culpa. Y es que lo inmenconable ya no es la enfermedad que carcome silenciosamente al cuerpo, sino ese mal del siglo que con mayor insidia mina todas las defensas del organismo, hasta su agotamiento total, y hasta lograr que el temible cáncer se incorpore, como una enfermedad oportunista más, y sólo eso, a la extensa variedad de flagelos que el sida guarda en reserva para sus elegidos.

La metáfora más asociada con el cáncer supone un individuo que sucumbe al padecimiento por una suerte de inhibición sistemática de sus impulsos y pulsiones, entre ellos la libido. La metáfora asociada con el enfermo de VIH sugiere: un ser promiscuo que contabiliza sus conquistas sexuales, un seductor castigado, un disoluto que padece por donde más pecó y que por ello mismo se vuelve objeto ideal de la condena religiosa o de la reprobación moral de quienes ostentan una conducta ejemplar y sangre limpia en las venas. Ante la negatividad de la sociedad a aceptar esta enfermedad Espaliú apuntaba: **“¿Qué sociedad es ésta que a finales del siglo XX, está todavía obligando a ocultar el estar muriendo?”**<sup>14</sup>.

Cuando hablamos del sida nos vienen a la mente otras palabras como peste del siglo XX o cáncer rosa, resultado de actividades inaceptables, contaminación, miedo, dolor, soledad. Además de ser el nombre de una enfermedad horrible, la peste se ha usado durante mucho tiempo como la peor de las calamidades colectivas. Sontag afirma: **“Las enfermedades más temidas, aquellas que no solo son letales sino que transforman el cuerpo en algo alienante parecen particularmente**

<sup>14</sup> ESPALIÚ, Pepe. *En estos cinco años*. op. cit. pág. 87.

<sup>15</sup> SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas*. op. cit. pág. 93.



Katharina Mouratidi, *Breast Cancer*, 2006



Kerry Mansfield, *Faces of Breast Cancer*, 2014



Angelo Merendino, *My wife's fight with breast cancer*, 2015



**aptas para que se las promueva a la categoría de peste. Esta metáfora es un vehículo esencial en las visiones más pesimistas del futuro epidemiológico”** <sup>15</sup>. A diferencia del paciente con cáncer, el enfermo de sida no sólo es un enfermo sino también un portador de su propia enfermedad, es decir, alguien susceptible de transmitirla accidental o deliberadamente. Este solo hecho hace de él una persona sospechosa, víctima de un mal y a la vez potencialmente victimario. Con la metáfora de la infección, de la diseminación masiva del virus, se justifica a los ojos de muchos la figura del paria digno de toda desconfianza, se habla de confinamiento, de sidatorios, de tests obligatorios masivos, y de reservas o morideros donde habrá que recluir a los infectados, a las víctimas irremediamente culpables, para evitar que se contamine el cuerpo social saludable. Ante este panorama social donde el sida incrementa los temores más primitivos y los prejuicios colectivos más arraigados, el recelo social y el encono contra el enfermo, o las metáforas que remplazan la realidad clínica por la fantasía paranoica, y que transforman una enfermedad en maldición y sentencia inapelables, la escritora aconseja en una estrategia elemental liberar a la enfermedad de su carga de culpa y vergüenza, criticar las metáforas, castigarlas, desgastarlas. Sontag apunta: **“Es muy deseable que determinada enfermedad, por la que se siente tanto pavor, llegue a parecer ordinaria. Aún la enfermedad más preñada de significado puede convertirse en nada más que una enfermedad. Sucedió con la lepra (...) y sucederá con el sida, cuando la enfermedad esté mucho mejor comprendida y sea, sobre todo, tratable”** <sup>16</sup>.

Años después de escribir estas palabras, la predicción parece cumplirse. El panorama clínico ha cambiado radicalmente, aun cuando no exista todavía una cura o vacuna para el SIDA, y aun cuando el prejuicio social apenas haya variado su retórica a la luz de la inocultable expansión de la epidemia. Con la aparición en 1996 de los medicamentos antirretrovirales se opera una gran revolución terapéutica que permite reducir considerablemente el número de enfermedades oportunistas que aquejan al organismo inmunocomprometido, y con ello alargar de modo sustancial la vida de los pacientes.

Gracias a la participación de artistas enfermos que ejemplifican las palabras de Sontag y regalan a la sociedad una nueva realidad, la suya, el sida se ha insertado en la colectividad como una enfermedad más que hay que combatir. Es importante destacar la presencia de artistas como Pepe Espaliú ya que introdujo un nuevo discurso en España, e hizo posible que la sociedad visibilizará el sida, dio paso a un

<sup>16</sup> SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas*. op. cit. pág. 120.

diálogo necesario sobre la pandemia y de alguna forma la representó. El objetivo de Sontag es también el nuestro: la necesidad de una enfermedad mejor comprendida y sobre todo más tratable y libre de metáforas negativas. La autora podía intuir esta evolución terapéutica y sus beneficios, aunque habría sido deseable que el cáncer, al que finalmente sucumbió luego de veintiséis años de lucha, le diera tregua suficiente para elaborar una nueva reflexión acerca de estos cambios, acerca también del fracaso parcial de tantas políticas de prevención hoy en marcha, de la persistencia de conductas de alto riesgo justamente en aquellos sectores mayormente en riesgo de infección, de la ceguera de la jerarquía eclesiástica empeñada en combatir el uso del condón y en llamar con inutilidad a la práctica de la abstinencia, o de las dificultades inmensas que enfrentan los países en desarrollo para acceder a los tratamientos costosos que son la panacea del primer mundo. Esta reflexión en gran parte incompleta es competencia hoy de todos, y como lo deseara Sontag, supone una lenta y firme reapropiación retórica del sidadespojado ya de sus terrores medievales, transformado en una enfermedad crónica, ordinaria, tan mortal como todos los que la padecen o quienes los observan padecerla.

Dicen que todo depende del cristal con el que se mire y la campaña publicitaria *Miradas* (2017) de *Multiópticas* ha demostrado que así es. La marca ha escogido como protagonistas de sus spots a personajes reales que conviven con dificultades en su día a día. Una pareja con síndrome de Down, una bailarina con una pierna protésica, un transexual o una mujer haciendo topless en la playa mostrando la cicatriz de su reciente mastectomía, son algunos de los fotogramas que consiguen humanizar y normalizar el cuerpo y la discapacidad de miles de personas a la par que anima a aceptarnos tal y como somos. La empresa lanza, a través del eslogan “te van a mirar, pero la única mirada que importa es la tuya”, un mensaje de aceptación y de autoafirmación en el mismo tono reivindicativo de las personas y la belleza real. Por otro lado, este tipo de anuncios abre una interesante reflexión sobre las fronteras entre arte y publicidad, es evidente que una campaña publicitaria intenta ante todo captar la atención para vender su producto, aunque en este caso tenga una utilidad extra: concienciar.

Tal vez éste sea el sentido final del tratamiento que recomienda Sontag para las culpas y complejos personales, las prácticas discriminatorias o las metáforas perjudiciales: **“ponerlas en evidencia, criticarlas, castigarlas, desgastarlas”** <sup>17</sup>.

### 3.4. La transvaloración

“Lo que se hace por amor está más allá del bien y del mal” <sup>1</sup>.

Para enfrentarse a los valores establecidos, lo primero que hay que entender es que el origen de esos valores es inmanente y humano. Ya apuntaba Nietzsche en su ensayo *Más allá del bien y del mal* (1886): **“En verdad, los hombres se han dado a sí mismos todo su bien y todo su mal”** <sup>2</sup> de las mil metas y la única meta p.96. Una vez que los valores se establecen, comienza una especie de maniobra de encubrimiento de su creación, estableciéndose como valores inamovibles y sacralizados. Se instala entonces el miedo al cambio y su repercusión negativa de cara a la sociedad. Cómo veíamos anteriormente, todo aquel que salga de la norma establecida corre el riesgo de ser marginado, de convertirse en un monstruo. Así, quien intenta apartarse de los valores establecidos se coloca en una difícil situación. Por un lado, porque debe enfrentarse con su propia historia, con aquello que lleva incorporado desde la infancia y adherido a un inconsciente colectivo, arraigado; por otro, porque al hacerlo queda inmediatamente desamparado.

**”Y quien quiera ser un creador en el bien y en el mal en verdad, ése tiene que ser primero un aniquilador y quebrantador de valores”** <sup>3</sup>.

La *transvaloración*, no es una mera inversión de los valores. Nietzsche denomina *transvaloración* al doble gesto de atacar los valores establecidos y de crear valores nuevos. Los valores deben admitirse siempre como ficciones que cada cual desde su propia perspectiva proyecta para poder vivir, sin pretender imponerlos como valores absolutos e inamovibles. Nietzsche propone realizar una transvaloración de todos los valores, para así rescatar al cuerpo y de ese modo mostrar la posibilidad de una vida sana. El cuerpo sano y activo implicará también un pensamiento

<sup>1</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*. Madrid: Alianza Editorial, 2000. pág. 32.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial, 1997. pág. 172.

positivo y por lo tanto una vida activa. Para rescatarlo es preciso deshacerse de los valores pasados, llenos de resentimiento y mala conciencia, y crear nuevos. Esta creación implica directamente a la *voluntad de poder* que convierte a la fuerza reactiva en fuerza activa, movimiento tras el cual la fuerza despliega toda su potencia, su poder de trascender en la eternidad y su poder de retornar. Sólo en la afirmación se rescata el cuerpo, sólo así el pensamiento se convierte nuevamente en positivo y únicamente del pensamiento que deja de ser esclavo puede surgir un cuerpo sano. De esa manera ambos retornan al ser del mundo, sólo así sus fuerzas descubren su potencia creativa y su devenir resulta en una nueva creación del mundo. Se necesita una buena dosis de inocencia y olvido para crear de un modo independiente de los valores anteriores.

El cuestionamiento radical por parte de Nietzsche del valor de la propia moral propondrá al mismo tiempo una reconsideración global de la propia identidad del valor, poniendo de manifiesto el auténtico dispositivo funcional que se halla detrás de toda posición de valores. Los valores deberán ser concebidos más como valores móviles, circunstanciales y coyunturales.

Por su parte, Darío Botero Uribe establece una diferencia entre *relativismo* y *perspectivismo*. Desde el *perspectivismo* se sostiene que no todas las perspectivas valen lo mismo, que puede haber mejores y peores interpretaciones. La palabra no existe para traducir, para reflejar el mundo, existe para crear puentes entre las cosas y los hombres. Asumir pues el lenguaje como una ficción es un camino para aligerar el peso de las palabras. Se acentúa el valor estético, creativo, interpretativo y se abandona toda pretensión de representatividad. Necesitamos un lenguaje polisémico en el que las metáforas no puedan resolverse llegando a un significado último, en consecuencia quizá exista una posibilidad de fabricar un lenguaje nuevo.

Algunos artistas han sabido crearlo al voltear conceptos y metáforas tóxicas asociadas a la enfermedad a través de su obra artística. Un claro ejemplo es el trabajo de la artista polaca Katarzyna Kozyra que siempre ha estado relacionado con temas importantes como la existencia del género, la feminidad, la enfermedad y la muerte. Algunas piezas de esta artista, son de carácter autobiográfico, la obra *Olympia* (1996) es un claro ejemplo de su lucha contra el cáncer. Kozyra intenta, a través del arte, restaurar la dignidad del cuerpo enfermo y moribundo. La artista polaca no sólo documenta su batalla, rompiendo los tabúes asociados con la intimidad del tratamiento y sus consecuencias graves, sino que también asume la irreversibilidad de la extinción y la degradación del cuerpo, que son debido al proceso natural de envejecimiento.

La obra consta de tres fotografías que muestran la secuencia de tres mujeres con un elemento común, una cinta negra envuelta alrededor del cuello para simbolizar el





Laura Splan, *Exam Gown*, 2002



Laura Splan, *Exam Gown*, 2002



Valerie Caris, *Vestment*, 1993



Celeste Martinez Abburra, *Maladie*, 2002



Valerie Caris, *Vestment*, 1993



Susie Freeman, *Big Red*, 2011



Susie Freeman, *Sin título* (detalle), 2011

duelo. Las imágenes muestran a la artista desnuda y calva sobre una cama de hospital durante la quimioterapia; una mujer anciana desnuda sentada en el sofá, con rostro sereno como si se reconciliara con su destino; y la artista posando como la protagonista de la famosa pintura *Olympia* de Édouard Manet. El elemento más escandaloso no es presentar el desnudo femenino en sí mismo, como lo fue en la época del pintor francés, sino presentar la realidad de la vida, la enfermedad y la muerte. La polémica *Olympia* fue una protesta contra la creencia de que el cuerpo enfermo debía estar condenado a la invisibilidad social.

Marc Gascó aporta una nueva visión, revitalizada, del concepto de enfermo que reside temporalmente en un hospital, y que por defecto lo convierte en su casa, en proyectos como *La montaña mágica*<sup>7</sup>, *T.A.C* o *Transiting*. Las piezas y fotografías que conforman la serie *Transiting*, simbolizan el estado temporal de la enfermedad a través de autorretratos fotográficos vistiendo los ropajes específicos de una estancia hospitalaria. Algunos son desechables, reforzando la idea de transitoriedad y otros son reutilizables en diferentes pacientes; un vestuario uniformado que parece prepararnos para cruzar otra dimensión.

Ciertamente el traje de examen hace la vez de uniforme que iguala a los enfermos aunque por otra parte establece una jerarquía entre sanos y enfermos. Podría plantearse incluso, la pérdida de identidad a través del batín de hospital, el enfermo que lo porta pierde su rasgo distintivo y pasa a neutralizarse rozando a veces incluso la cosificación. Laura Splan, explora este universo en la instalación *Exam Gown* (2002), donde la artista analiza el vestido de examen revisando el diseño y creando uno personalizado tejido a mano. El proceso de tejer el vestido lo dota en sí de personalidad restándole institucionalidad y dignificándolo.

Otra escultura textil en torno a este tema es el vestido que Celeste Martínez Abburra confecciona para el proyecto *Maladie*, en él que aborda el el concepto del cuer-

7 Este proyecto hace referencia a la novela del escritor alemán Thomas Mann *Der Zauberberg*, *La montaña mágica* publicada en 1924. Es considerada la novela más importante de su autor y un clásico de la literatura en lengua alemana del siglo XX. El autor comenzó a escribir la novela a raíz de una visita a su esposa en el *Sanatorio Wald de Davos* en el que se encontraba internada. La concibió inicialmente como una novela corta, pero el proyecto fue creciendo con el tiempo hasta convertirse en una obra mucho más extensa. La obra narra la estancia de su protagonista principal, el joven Hans Castorp, en un sanatorio de los Alpes suizos al que inicialmente había llegado únicamente como visitante. La obra ha sido calificada de novela filosófica, porque, aunque se ajusta al molde genérico de la novela, introduce reflexiones sobre el tiempo, hasta el punto de que el propio autor la calificó de *novela del tiempo*, la enfermedad y la muerte.

po y la enfermedad como metáfora social. Se desarrolla a partir de la apropiación y resignificación de imágenes producidas con finalidad de diagnóstico clínico que son utilizadas para el diseño y fabricación de objetos y productos relacionados con el uso cotidiano. Celeste Martínez instala una apariencia enfermiza no solo en ropa y calzado sino en objetos cotidianos como vajilla e incluso perfume.

Por su parte, la artista británica **Susie Freeman** trabaja la escultura textil de una forma muy particular. Su actividad se puede describir como la de atrapar objetos diminutos en una delicada red de filamentos. Freeman considera que a través de nuestras vidas recolectamos, descartamos y seleccionamos objetos que consideramos importantes o irrelevantes. Sus tejidos pueden presentar cientos de objetos en una sola pieza o centrarse en una pequeña selección. A menudo trabaja en colaboración con la médico de familia Liz Lee y el artista David Critchley. En su proyecto *Pharmacopoeia*<sup>8</sup> (2002) por ejemplo, la artista diseña un tejido especial que ilustra cuestiones médicas, engarzando millones de pastillas a la tela.

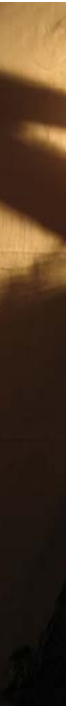
Son muchos los artistas que afectados por una enfermedad cambian radicalmente su trayectoria artística, es el caso de Valerie Caris. Después de ser diagnosticada de SIDA en 1989, su trabajo, que hasta entonces estaba inspirado en la pintura expresionista abstracta, se volvió más conceptual. La propia artista declara: **“Hay un número de mujeres con SIDA que se convierten en artistas porque el SIDA las empuja a la expresión”**<sup>9</sup>.

Una de las piezas más sorprendentes de Caris es su escultura *Vestment* (1993), se trata de una bata de hospital hecha enteramente de impresiones de papel con las analíticas, diagnósticos y pruebas de sangre de Caris, cosidas una a una y forradas interiormente con raso, son rasgadas ligeramente para revelar una fotografía de su propia piel tatuada. El artista y comisario Frank Moore describe la herida del peculiar vestido: **“Los informes del laboratorio son oficiales y serios, en blanco y negro, pero Caris los rasga lo suficiente para que sepas que hay alguien muy diferente por debajo. Es un tema clásico: una hendidura o una vagina, agresiva de una manera femenina”**<sup>10</sup>.

8 La *farmacopea* se refiere a libros recopilatorios de recetas de productos con propiedades medicinales reales o supuestas, en los que se incluyen elementos de su composición y modo de preparación editados desde el Renacimiento, y que más tarde serían de obligada tenencia en los despachos de farmacia.

9 Ver: WATERS, Jack. *Portrait of the Artist as a Sex Bomb*. En: poz.com. Disponible en: <https://www.poz.com/article/Portrait-of-the-Artist-as-a-Sex-Bomb-10617-2086> (publicado: 01.01.2000, acceso: 10.06.2015).

10 *Ibidem*



Marta Vázquez



Marta Vázquez Juárez, *Cardificados*, 2005Marta Vázquez Juárez, *Cardificados* (detalle), 2005

Por último, en *Cardificados*, trabajo realizado en 2005 y del que soy autora, nos servimos de la naturaleza misma como materia prima de la obra. La pieza principal es un vestido vegetal compuesto por flores hermosas de un color púrpura intenso, elemento que separa claramente lo interno de lo externo. Si nos acercamos al vestido podemos diferenciar cómo las flores y las hojas, que a simple vista tienen una apariencia bella, están plagadas de espinas urticantes. Los cardos, también conocidos como *malas hierbas* impregnan la tela con sus pinchos. El vestido se convierte entonces en una especie de coraza que separa al individuo del ámbito social, en una prenda hostil que lo recubre. Así, de nuevo, nos topamos con una metáfora hiriente, volvemos al plano marginal pero esta vez simbolizado en lo vegetal. *Cardificados* evidencia la perspectiva que experimenta el enfermo, la realidad que la sociedad le obliga a enfrentar, una realidad algo amarga, plagada de metáforas nocivas e hirientes. El vestido se convierte casi en carga, en el peso que ha de soportar el enfermo en su dinámica privada en torno a la enfermedad. A su vez esa coraza es también un mecanismo de defensa que el enfermo puede utilizar para paliar esas metáforas que le hostigan y desgastan, al igual que los cardos se sirven de sus espinas para defenderse del medio hostil que las rodea.

El trabajo artístico ha contribuido y puede contribuir a la batalla contra el prejuicio que la enfermedad como metáfora ha hecho surgir en determinados ambientes. Artistas como Katarzyna Kozyra, Celeste Martinez Abburra, Marc Gascó, Valerie Caris o Laura Splan han descontextualizado la simbología del uniforme de hospital, el mismo que porta el enfermo y que consigue camuflarlo e invisibilizarlo en el entorno hospitalario, secuestrando su identidad. Estas artistas han creado un vestido nuevo, por un lado más reivindicativo, por otro, más íntimo, pero ante todo, tejido con cariño.

El arte de nuestro tiempo está atravesado por muchas tensiones que se vuelven evidentes en periodos muy cortos de tiempo. Las obras plásticas asumen muchos significados, a veces tantos como personas que las observan. En muchos casos, el espectador se encuentra estrechamente relacionado con la obra, es llamado a ser autor, cuestionando conceptos como la autoría y permitiéndole constituirse como un elemento más del cambio. El rol del enfermo y la representación de la enfermedad son construcciones sociales que se han ido forjando a través de las experiencias vitales y de las representaciones ideológicas. Una representación que, en sí misma, está rasgada por la multitud de fuerzas que la tensionan.

En la presente investigación doctoral consideramos de vital importancia sopesar la reinención del lenguaje a partir de la transvaloración nietzscheana y alterar el significado de enfermedad a través de un pensamiento individual inserto en la sociabilidad.

A photograph showing a woman with long, straight brown hair from behind, embracing a light-colored dog. The dog's head is on the left, and its body extends towards the right. The woman's arms are wrapped around the dog. The background is a plain, light-colored wall.

## 4. EL IMPERATIVO VITAL

## 4.1. Invertir las perspectivas

“La enfermedad no es algo que dé sentido a la muerte, es algo que agudiza el sentido de la vida” <sup>1</sup>.

Uno de los puntos claves del *Vitalismo Cósmico* es la certeza de que la vida es un proceso único e irrepetible, un instante en el devenir. Como apuntábamos anteriormente Nietzsche también se pronunciaba ante una necesaria *transvaloración de todos los valores*, ya que los valores son elementos cambiantes, mutables.

Precisamente es esta la dinámica con la que trabaja el ilustrador y videoartista barcelonés **Riki Blanco**. La autoedición de su libro *El camino más largo* (2016) es un diario de anécdotas con trasfondo irónico y siempre en clave de humor. Riki Blanco además nos deleita con la película *El canino más largo* <sup>2</sup>, paralela al proyecto editorial, en la que presenta breves dosis de una realidad alterada, disparatada y lúdica. Las historias que plantea surgen de una necesidad de expresarse en el mundo audiovisual hasta tal punto que se desbordan de la pantalla. Riki Blanco consigue invertir las perspectivas en situaciones realmente dramáticas sirviéndose del humor más limpio e inteligente. *El canino más largo*, este irreverente homenaje a la complejidad de la vida, muestra como un hombre en un hospital se dispone a ser explorado por TAC. Cuando es introducido completamente por la máquina, y para sorpresa del espectador, el hombre es engullido por una especie de tobogán multicolor por el que se desliza, acompañado de música circense, hasta ser escupido en su salida a modo de hombre-bala.

La obra fotográfica *T.A.C. (The Astronomy Connection)* que **Mar Gascó** realizó en 2013, retrata un recuerdo vivido durante su ingreso hospitalario. La artista revive el momento en el que sintió estar entrando en una especie de nave espacial, Gascó declara sobre este proyecto que su intención era representar: **“El concepto de viaje, sumado a la alta tecnología de los espacios hospitalarios y el ambiente**

<sup>1</sup> L'Abécédaire de Gilles Deleuze. op. cit.

<sup>2</sup> Ver: BLANCO, Riki. *PELÍCULA El canino más largo*. En: vimeo.com. Disponible en: <https://vimeo.com/203432677> (publicado: 2016, acceso: 07.03.2017).



scó, TAC, 2013

Riki Blanco, *El canino más largo* (fotograma), 2016

**alienado y de extrañeza que envuelve estos paradójicos emplazamientos y que he tratado de insinuar a través de estos retratos fotográficos, asientan las bases metafóricas del concepto que subyace tras las imágenes de este proyecto: el viaje espacial inspirado por los tópicos del cine de ciencia ficción y posiblemente motivado por mi pasión por la astronomía”<sup>3</sup>.**

Gilles Deleuze uno de los filósofos más influyentes del siglo anterior, entre sus escritos, vinculados a la filosofía, política, literatura, cine y pintura, en ningún momento redactó un tratado de anatomía, ni se dedicó a investigaciones interdisciplinarias sobre la enfermedad, pero esto no imposibilita echar un vistazo sobre ciertas ocasiones donde, ocupado en otros temas, habla de la salud, el cuerpo o la enfermedad, independientemente de que en *M de Maladie* (1996) nos seduzca con su discurso en torno a la misma.

Deleuze en su ensayo *Lógica del sentido* (1994), nos induce, desde su propia vivencia, a invertir las perspectivas en torno a la enfermedad y apunta: **“Observar como enfermo conceptos más sanos, valores más sanos, y luego, a la inversa, desde lo alto de una vida rica, sobreabundante y segura de sí, sumergir la mirada en el trabajo secreto del instinto de decadencia; ésta es la práctica en la que me he entrenado más tiempo, esto es lo que constituye mi experiencia particular, y en lo que me he hecho un maestro, si es que lo soy en algo. Ahora conozco el arte de invertir las perspectivas de Nietzsche”<sup>4</sup>.**

3 Ver: GASCÓ Mar. *Transiting*. En: margascosabina.net. Disponible en: [https://media.wix.com/ugd/152952\\_f8aa2bd97a8c421eabc9a11423b57bcd.pdf](https://media.wix.com/ugd/152952_f8aa2bd97a8c421eabc9a11423b57bcd.pdf) (publicado: 2014, acceso: 04.02.2016).

4 DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1994. pág. 96.

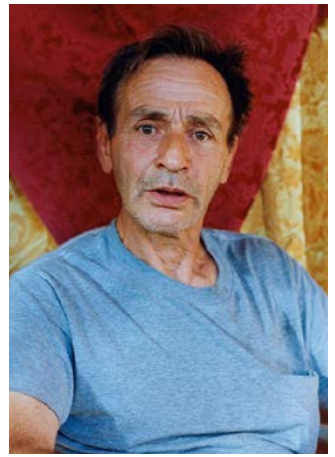
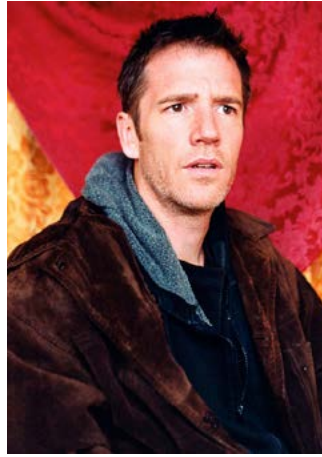
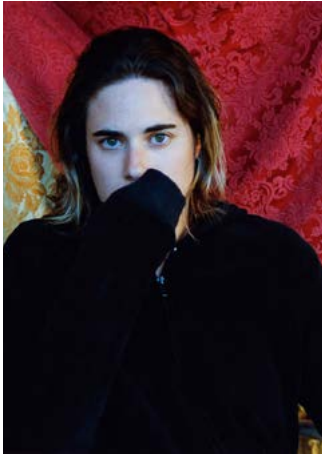
Gilles Deleuze nos vuelve a instar a vivir la salud y la enfermedad de modo tal que la salud sea un punto de vista vivo sobre la enfermedad, y la enfermedad un punto de vista vivo sobre la salud. Se trataría de un trabajo para hacer de la salud una exploración de la enfermedad, y viceversa. En esta óptica la enfermedad se escribe como una posibilidad de parar y pensar la vida. Contrario a la idea común de que da sentido a la muerte, propone verla como un agudizador del sentido de la vida. Este procedimiento permite hacer experiencia de una salud superior incluso en el momento de la enfermedad.

Así, Arianna Page nos descubre una nueva propuesta a la hora de conocer su enfermedad y manejarla dándole un uso, desde un punto de vista práctico. Los motivos geométricos que la artista construye sobre superficies no orgánicas nunca tendrían el mismo simbolismo que dibujados sobre su piel. Page usa su enfermedad como método no sólo hacia la catársis sino también a la creación. Entendemos la creación como una manera de establecer puentes de comunicación con el exterior, como una vía para sublimar y forzar estados de inconsciencia o de padecimiento. El artista enfermo participa de un ritual de liberación del inconsciente cuyo residuo tiene connotaciones plásticas, en muchos casos, como el de Bourgeois, compulsivamente.

Es común el vincular a los artistas enfermos con los desequilibrios psicológicos que pueden derivar incluso en el suicidio. Sin negar los casos concretos y objetivos que dan fe de casos así, Deleuze asegura que no se puede hacer obra con las propias neurosis, porque neurosis o psicosis no son fragmentos de vida sino estados en los que se cae cuando el proceso se interrumpe, impide o clausura. La enfermedad es esta detención del proceso.

Para Gilles Deleuze, la literatura y el arte son una iniciativa de salud. La salud es hacer obra. Según el filósofo, el artista tiene una pequeña salud imbatible, producto de lo que ha visto y oído, de las cosas demasiado grandes para él, demasiado fuertes para él, irrespirables, cuya sucesión le agota, y que le otorgan no obstante unos devenires que una salud de hierro y dominante haría imposible, una salud de ojos llorosos y tímpanos perforados.

Michel Foucault en su ensayo *Historia de la locura en la época clásica* (1960), afirma que el arte empuja la locura a sus límites sin cesar. Habla de una locura creativa, metódica y apasionada como la que mueve a Hamlet. Al mismo tiempo, el arte conforma la mejor terapia tanto para el artista enfermo como para el espectador, es fácil percibir, cuando nos asomamos a la calle, que el aire está viciado de una locura cotidiana y sin sentido que muchas veces nos rebasa.



Adrian Chesser, *I have something to tell you*, 2015



Shea GLover, *Beauty* (fotograma), 2015





Anteriormente apuntábamos, basándonos en las teorías de Groddeck, que la enfermedad tiene un significado concreto, por tanto, el artista enfermo ha de servirse de ese significado y darle un uso. Artistas como Arianna Page, Nan Goldin o Louise Bourgeois nos muestran como su percepción de enfermedad tiene que servir para algo, es un propulsor hacia la creación.

El fotógrafo estadounidense Adrian Chesser hace uso de su enfermedad para incidir de forma directa y tajante en la sociedad, concretamente en su entorno más cercano. Él decide revelar su batalla contra el sida en un proyecto titulado *I have something to tell you* (2015) en el que reunió familiares y amigos delante de una cámara para captar su expresión momentos después de relatarles el suceso que cambió su vida. El día que las fotos fueron tomadas, Chesser les pidió a cada uno de sus seres queridos que fueran a su estudio para un proyecto fotográfico, sin revelarles que consistiría en un simple disparo, la captura de un retrato rebosante de emoción. Sentado frente a un telón de fondo, les dijo: “tengo algo que decirte”, antes de dar la noticia y capturar su respuesta facial. Los rostros de sus seres queridos revelan la intensidad de la emoción involucrada en una confesión de este grado. Chesser cree que las reacciones de las cuarenta y seis personas que fotografió (sin conocimiento previo del proyecto) reflejan la experiencia personal de cada individuo con la enfermedad. Las imágenes incluyen desde lágrimas, incluso risas o confusión después de confesar su diagnóstico. Tal y como apunta el artista, cada reacción fue única, en función de su propia experiencia de la pérdida, la enfermedad y la muerte, creando un retrato de honestidad inquietante.

Exactamente con el mismo fin pero a la inversa hizo **Shea Glover**<sup>5</sup>, una estudiante de la Escuela Secundaria de Arte de Chicago. Explicó en las redes sociales cómo documentó para un proyecto independiente la reacción de la gente un segundo después de decirle “Eres precioso/a”. El vídeo resultante subido a *YouTube* desde entonces ha acumulado más de seis millones de visitas. Glover escribió en *YouTube* que la tarea se inició simplemente como un proyecto de arte para mostrar a las personas que personificaban la belleza. Lo que salió de ella, sin embargo, fue lo que luego llamó un experimento social.

Por su parte, la artista británica Alexa Wright descontextualiza distintos tipos de

5 Ver: SHEA, Glover. *People react to being called beautiful*. En: youtube.com. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=aW8BDgLpZkl> (publicado: 25.05.2015, acceso: 02.07.2015).

enfermedad mental a partir de sus fotografías. Una de las constantes en el trabajo de Wright es examinar las diferencias y nuestra actitud hacia lo que consideramos que está fuera de la norma así como mostrar la realidad desde el punto de vista de quienes sufren de psicosis. Su proyecto *All View From Inside* (2012), muestra a varias personas que experimentan diferentes episodios de psicosis. Mientras que las personas fotografiadas aquí parecen totalmente normales, su capacidad para funcionar dentro de la sociedad ha sido afectada, en diversos grados, por la experiencia de un trastorno psicótico como el bipolar o la esquizofrenia. Los decorados que envuelven a los protagonistas, ambientados en siglos anteriores, han sido alterados, tanto digital como físicamente, formando escenarios que visibilizan de alguna forma la experiencia interna de cada protagonista.

En cada fotografía se representan la apariencia externa y las experiencias internas del sujeto, el objetivo no es exorcizar las experiencias perceptivas de la gente retratada, la mayoría de las veces irreales, sino utilizar los medios digitales tanto para explorar esta noción de realidad, como para encontrar un lenguaje visual que provoque discusión y agregue a nuestra comprensión de la experiencia de la enfermedad mental, y de la psicosis en particular. Cada participante ha contribuido una breve declaración por escrito a un libro que acompaña al proyecto.

También Petrina Hicks se sirve de este discurso en sus fotografías. Sus inquietantes y vanguardistas imágenes subvierten el lenguaje de la fotografía. Trabaja principalmente con personas de extraña belleza, sus obras trascienden las fronteras del retrato y encuentra y refleja lo bello a través de las imperfecciones y de intrigantes situaciones. Es así como el albinismo, lo protésico y lo deforme se convierten en protagonistas de sus historias, que reciben además un delicado trato de color e iluminación.

La representación de la enfermedad tiene un papel decisivo en la orientación del discurso social, Susan Sontag apuntaba: **“Nada hay más punitivo que darle un significado a una enfermedad, significado que resulta invariablemente moralista. Cualquier enfermedad importante cuyos orígenes sean oscuros y su tratamiento ineficaz tiende a hundirse en significados. En un principio se le**

7 Petrina Hicks (n.1972): fotógrafa australiana, utiliza el lenguaje seductor y brillante de la fotografía comercial para crear obras de arte que indagan en la falsa promesa de la perfección, corrompiendo el proceso de seducción y consumo. Su trabajo también explora la figura femenina a partir de referencias identitarias asociadas a la mitología y la historia del arte.

SONTAG, Susan. La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas. op. cit. 56.

asignan los horrores más hondos (la corrupción, la putrefacción, la polución, la anatomía, la debilidad). La enfermedad misma se vuelve metáfora. Luego, en nombre de ella (es decir, usándola como metáfora) se atribuye ese horror a otras cosas, la enfermedad se adjetiva”<sup>8</sup>.



Petrina Hicks, *Deb*, 2006



Petrina Hicks, *Sin título*, 2006

### 4.1.1. La aceptación

“La vida no depende del arte, y eso lo sabemos todos, el arte no cura el sida, pero el arte tiene que depender de la vida, ser su expresión y decirla. Este cambio del que hablo debe empezar por nosotros mismos dentro de una radical autoconciencia que nos revalide frente al mundo y nos reinvente como artistas”<sup>1</sup>.

La aceptación es un recurso fundamental para el artista enfermo ya que marca el comienzo de su enfrentamiento con el límite. Artistas como Pepe Espaliú, Ariana Page, María Jesús Fariña y fotógrafas como Nan Goldin, Rosalind Solomon y Diane Arbus, han transportado al plano artístico su visión saneada y tolerante de la enfermedad. Ya apuntaba Gilles Deleuze como hay que hacer uso de la enfermedad, de ese *élan vital* que también propone Bergson, comprender la enfermedad como posibilidad de escucha de la vida, de hacer un paro y pensar en ella, de apreciar la enfermedad como un agudizador de vida, no como una circunstancia que da sentido a la muerte ya que, la enfermedad no es una enemiga, sino algo que hemos de aceptar y es muy necesario aprender a convivir con ella y sobre todo como declaraba Jenny Holzer en una de sus reflexivas proyecciones sobre el paisaje: no dejar que ese lúcido momento, en el que la enfermedad refuerza al individuo en lugar de debilitarlo, se disuelva.

Los planteamientos conceptuales de las obras que manifiestan la epidemia, están realizados, en la mayoría de las ocasiones, desde el compromiso social y activo, en algunos casos a partir de un lenguaje directo y explícito, en otros bajo apariencia más intimista no exenta de crudeza, haciendo uso de lo simbólico y lo metafórico. Pero siempre tratando de potenciar la acción y convencer de que implicarse es la única vía para una representación real de la enfermedad. Una de las características comunes, es que parten del cuestionamiento como argumento de la creación artís-

<sup>1</sup> ESPALIÚ, Pepe. *Pasajes. Actualidad del arte español* (Pabellón de España: Expo '92). Sevilla, 1992. pág. 7.

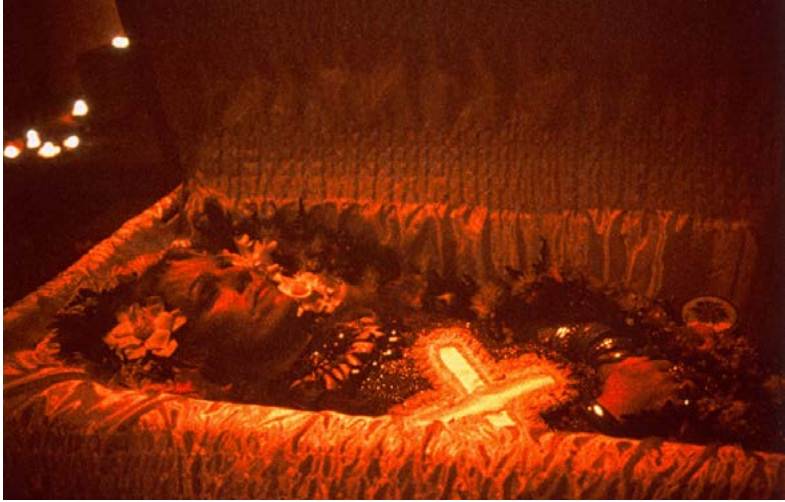
tica y, a partir de ahí, exploran nuevas formas de representación. Al igual que en la escena del activismo, la mayoría de autores que reflexionan de forma artística sobre el sida existen artistas que han tratado de representar otro punto de vista de la epidemia. Ejemplos de cuerpo distintos, que desde su diversidad aluden a cuestiones que intentan acabar con la mirada masculina como origen de su representación para empezar a hablar en otro género.

El interés de **Nan Goldin** por el VIH no sólo se refleja a través de sus fotografías. Durante las décadas de los 80 y 90, Goldin se enfrenta a una lucha personal, muchos de sus amigos íntimos estaban muriendo de sida. Tal vez la más importante de todos ellos fue Cookie Mueller, su amiga desde 1976, año en que comenzó a fotografiarla. El seguimiento de los retratos a lo largo del tiempo permite observar cómo la presencia de la enfermedad se hace patente en su mirada, en su pose, en su cuerpo a través de la muerte de sus seres queridos, como su marido muerto igualmente de sida tiempo antes, hasta su último retrato *Cookie in her casket* (1989), aquel que la presenta en su ataúd el día de su funeral. Goldin explica que se trata de quince fotografías tomadas a lo largo de 13 años que reflejan la complejidad de una vida, la relaciones con su hijo y con el hombre con quien se casó. La propia artista declaraba: **“La vida ha sido la materia de mi trabajo. Fui durante muchos años activista en Nueva York y he querido enseñar cuáles son las vidas reales de estas gentes que se están muriendo y que así dejan de ser un número en las estadísticas”** <sup>2</sup>.

Con una mirada de aceptación ante la enfermedad, que dignifica todo aquel que se presenta ante su cámara, Goldin no elude el dolor y la tristeza. Los temores y los miedos son patentes en estas imágenes que configuran una especie de álbum biográfico de Cookie, una especie de tributo a una vida llena de experiencias compartidas, una batalla a la memoria en unas imágenes en las que Cookie, a través de Goldin, deja testigo de su presencia. Durante los siguientes años, Goldin, seguiría fotografiando la disminución de su círculo de amigos. Las declaraciones que efectuó en una de las entrevistas que concedió a propósito del Premio PhotoEspaña en 2002 dejan claro sus prioridades: **“Quiero mostrar mi rastro en el rastro de la gente a la que quiero”** <sup>3</sup>.

2 Ver: DEMICHELI, Tulio. En: ACB.es. Disponible en: [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-20-04-2002/abc/Cultura/nan-goldin-quiero-mostrar-mi-rastro-en-el-rastro-de-la-gente-a-la-que-quiero\\_93389.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-20-04-2002/abc/Cultura/nan-goldin-quiero-mostrar-mi-rastro-en-el-rastro-de-la-gente-a-la-que-quiero_93389.html) (publicado: 20.04.2002, acceso: 13.06.2003).

3 *Ibidem*



Nan Goldin, *Cookie in her casket*, 1989



Diane Arbus, *Sin título*, 1970-71



Diane Arbus, *Sin título*, 1970-71



Diane Arbus, *Sin título*, 1970-71



Rosalind Solomon, *Portraits in the time of AIDS*, 1987

La artista gallega, **María Jesús Fariña Busto** por su parte, también muestra con total naturalidad el cuerpo enfermo, incluso la degradación también puede observarse en la obra *Busto da febre e da alucinación* (1995). Esta artista, hondamente comprometida con el feminismo, fotografía cuerpos de mujeres en descomposición. Dos lecturas se establecen paralelas en esta pieza. Por un lado, las marcas físicas de los torsos representados aluden a los signos que el sida va dejando sobre la superficie de los cuerpos enfermos. Por otro, la mirada que conforma el cuerpo enfermo como un desecho, que va acabando con él a fuerza de estigmatizarlo y apartarlo socialmente. José Miguel Cortés en su ensayo *El cuerpo mutilado* (1996) afirma que: **“existe una estrecha ligazón entre el cuerpo físico y el social, una relación que únicamente puede ser entendida en el contexto de la construcción social de la realidad. En este sentido, el cuerpo debe ser visto como la expresión mediante la cual nuestra identidad, y la de los otros, son creadas, comparadas y validadas en el seno de una sociedad históricamente determinada”**.<sup>4</sup>

Fotógrafos como **Diane Arbus**, retrataron la enfermedad, y lo hicieron con dignidad, sin tapujos ni medias tintas, sin golpes bajos y mostrando respeto por la naturaleza, y así dignificaron a locos, deformes, viejos y moribundos. Si el arte es reflejo del mundo, es tiempo de sincerarnos con nosotros mismos y aceptar con humildad el proceso natural de los cuerpos.

La enfermedad como fenómeno y estado es uno de los temas centrales que rodean la trayectoria artística de Diane Arbus. Utilizamos el término condenado para designar a un grupo de elementos a los que se les ha negado dignidad y se ha desechado del campo visual del arte y la cultura, elementos que han sido atomizados y escondidos detrás del espejo que refleja la realidad. La enfermedad no es fotogénica, y por lo tanto no se la retrata o muestra. Y en los pocos casos que si lo es, está maquillada y es ejemplo de lo indebido. La enfermedad le duele a los sanos. Ver el retrato de una persona enferma nos enfrenta al miedo de ser nosotros los que podamos estar de aquel lado. No queremos cruzar la valla, deseamos que nuestros futuros retratos nos muestren felices, sonrientes y sanos, como un reflejo de todos los años que nos quedan por vivir. Negamos la imagen de los enfermos porque tenemos la certeza que algún día seremos como ellos, negamos nuestra naturaleza. Diane Arbus se enfrenta a la enfermedad aceptándola y naturalizándola mostrándola como lo que es, una experiencia vital más. Estos factores son sumamente valiosos como para continuar marginándolos y hasta es socialmente necesario dar-

4 CORTÉS, José Miguel G. *El cuerpo mutilado. La angustia de la muerte en el arte*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996. pág. 131.

les un papel prioritario dentro de los medios de difusión, artísticos, culturales y sociales; porque solo así empezaremos a aceptarnos y a aceptar a los demás en su diversidad, y de esta manera nos reconoceremos tanto en feos como en bellos, en jóvenes como en viejos, en sanos como en enfermos, y la realidad de que si bien somos seres mortales con un punto final asegurado, lograremos no tenerle tanto terror a la muerte.

Entender la obra de Arbus es comprender su vida. La fotógrafa tenía cuatro ejes temáticos fundamentales de su trabajo: por un lado, la singularidad y la malformación física que son una constante en sus obras; por otro el transformismo ya que Arbus fue la primera artista que supo aproximarse a la cotidianidad del travestido en sus espacios propios, mostrando estos perfiles como parte posible e integrante de la sociedad y sin ningún tipo de afectación; también le interesaron los ritos sociales y ceremonias era un tema al que recurría; y por último la máscara y enfermedad mental. La fotógrafa tuvo un interés ansioso por la locura y la enfermedad. En muchas ocasiones Arbus ataviaba a los enfermos con máscaras. En sus últimas fotografías de enfermos mentales, dejó las imágenes sin título. Era capaz de pasar semanas sin ducharse en su afán de proximidad con el sujeto fotografiado. La fotógrafa era una persona muy reflexiva, de ideas muy complejas y trabajaba de una manera extremadamente meticulosa. En muchas ocasiones entablaba una larga relación con los sujetos antes de retratarlos, establecía una comunicación real con ellos y declaraba: **“Quiero fotografiar todas las ceremonias dignas de consideración de nuestro presente porque, mientras vivimos el aquí y el ahora, tendemos a percibir únicamente aquello aleatorio, estéril e informe. Mientras lamentamos que el presente no sea como el pasado y perdemos la esperanza de que se transforme en el futuro, sus innumerables e inescrutables hábitos permanecen a la espera de un significado”**<sup>5</sup>.

Diane Arbus retrató a sus modelos con una cámara *Rollei* de formato cuadrado y película de grano fino en blanco y negro. Fotografiaba aquello que la gente deseaba ver, pero se le había enseñado que no debía hacerlo, es decir, todo lo que fuera tabú. Arbus vio que los monstruos estaban por todas partes, que el conjunto de la vida moderna podía interpretarse como un circo tétrico, impulsado por sueños y terrores cotidianos de alienación, mutilación y muerte, prácticamente cualquiera podía parecer retrasado. Influenciada por un género cinematográfico concreto: el *freak*, Arbus eligió a personas marginales para sus fotografías. Los personajes miraban directamente a la cámara, lo que hacía que el flash revelara sus defectos.

5 BOSWORTH, Patricia. *Diane Arbus*. Madrid: Lumen, 2005. pág. 86.





La fotógrafa pretendía a través de sus imágenes fotografiar la búsqueda del conocimiento de quién somos.

El cuerpo enfermo en la época del sida, sin duda, supera con creces su corporeidad física para adentrarse en lo simbólico y representacional, el cuerpo enfermo se llena de condicionamientos. La mirada del otro, esa mirada censuradora y estigmatizadora, devora el cuerpo, lo corrompe hasta hacerlo desaparecer. Fariña Busto, ahonda en este discurso. Reflexiona sobre las consecuencias que tiene una mirada que va contaminando, manchando y oxidando esos cuerpos que se han entendido históricamente como vulnerables o secundarios como cuerpos enfermos. Cuerpos mutilados por la mirada totalizadora que fija una imagen que lo enajena a sí mismo. Las primeras manifestaciones artísticas sobre el sida entraron en los grandes museos de arte contemporáneo americanos a finales de los ochenta y principios de los noventa. Rosalind Solomon fotografió a sesenta personas, la mayoría seropositivas, bajo el título *Portraits in the Time of AIDS*, imágenes que se exhibieron en la galería Grey Art Gallery en 1987.

**“Toda mi vida he hecho cosas que son algo así como espejos fragmentados de lo que percibo como el mundo. En lo que a mi respecta, el hecho de que en 1990 el cuerpo humano continúe siendo un tema tabú, es increíblemente ridículo. ¿Qué es exactamente lo que tanto asusta del cuerpo humano?”**<sup>6</sup>

La forma de enfrentarse al sida ha cambiado. Más artistas nos han acercado a la epidemia, tomando la palabra de unas historias comúnmente narradas: Rina Banerjee, Alicia Lamarca, Rosalind Solomon, Dona Ann Mcadams, Valerie Caris, Sue Coe, Becky Trotter, Águeda Bañón, Patricia Gómez, Sonia Guisado, etcétera. Ellas entre otras muchas, nos han acercado a iniciativas artísticas que todavía siguen, al pie del cañón, recordándonos que la carga de simbolismo y estigma que rodea la enfermedad está todavía muy presente. Ésta, desgraciadamente, no ha evolucionado de forma paralela a los avances científicos y el sida, a pesar de no constituir una sentencia de muerte, sigue siendo una enfermedad que tiene unos efectos físicos nada desdeñables. Una gran creatividad puesta al servicio del lenguaje artístico y unas ganas tremendas de impedir el ritmo actual de la epidemia, obras barrera para una infección que cada día sigue causando estragos.

El artista **David Wojnarowicz** desarrolla su trabajo a través de sus experiencias

<sup>6</sup> ALIAGA, Juan Vicente y GARCÍA CORTÉS, José Miguel. *Micropolíticas: arte y cotidianidad = art and everydaylife*. Castellón: Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2003. pág. 136.

en los márgenes culturales e ideológicos de la sociedad norteamericana. Le interesaba entre otras cuestiones, al igual que a Gilbert & George, la ineficaz política sanitaria del gobierno sanitario contra el sida. Después de haber sido diagnosticado con el virus, a fines de los años 1980, su obra se tornó francamente política y se involucró en debates públicos referentes a la investigación médica y el uso de fondos públicos, la moralidad y la censura en las artes, así como los derechos legales de los artistas. A través de obras en técnica mixta, fotomontajes, performances e instalaciones, el artista hace referencia, con claridad enternecedora, a las dimensiones personales y políticas de la enfermedad.

**“El artista ha sido en todos los tiempos el instrumento y portavoz del espíritu de su época. Su obra sólo puede ser entendida parcialmente en función de su psicología personal. Consciente o inconscientemente, el artista da forma a la naturaleza y los valores de su tiempo que, a su vez, le forman a él. (...) nadie pinta como quiere. Todo lo que puede hacer un pintor es querer con toda su fuerza la pintura de que es capaz su tiempo”** <sup>7</sup>.

El arte fue su antídoto, su forma de convertirse en testigo. La imaginería iconográfica de Wojnarowicz, contrariamente a la de muchos de sus contemporáneos, lucha por retener su contenido emotivo, en relación directa a su experiencia y creencias políticas personales. Las obras de sus últimos años transmiten un sentido de urgencia y de mortalidad inminente al tiempo que tratan de capturar el dinamismo y la diversidad de la experiencia humana. Hace referencia de una manera muy clara a las dimensiones personales y políticas de la enfermedad. Puede afirmarse que su arte es uno de los más radicales y subversivos de los activistas homosexuales contra el sida. Funcionó como vehículo polémico para combatir las actitudes conservadoras que había hacia la epidemia. Sus obras, sus escritos (escribió cinco libros) y sus declaraciones públicas desafiaron lo que él vio como apatía y falta de respuestas del gobierno, de la iglesia, y de los *mass media* hacia la crisis del SIDA. Steven Codova apunta: **“El movimiento del SIDA está buscando una nueva voz para hablar sobre una crisis que no ha terminado, que simplemente se ha transformado en algo más. Mientras que el arte no puede ayudar a ahorrar vidas puede ayudarnos al resto de nosotros a vivir”** <sup>8</sup>.

<sup>7</sup> JUNG, Carl. *El hombre y sus símbolos*. op. cit. pág. 250.

<sup>8</sup> CODOVA, Steven. *Virtual Gallery. Body Positive Magazine*. Vol. XII, no 12, Diciembre, 1999. pág. 35.

David Wojnarowicz en 1988, realiza una fotografía en blanco y negro que muestra una manada de búfalos en el momento de despeñarse por un precipicio. La caída del búfalo, símbolo de la América que ya ha desaparecido (la indígena), transmite por sí sola la idea de pérdida, de aflicción, del amargo sabor de la derrota. La derrota de quienes son considerados víctimas y marginados desde la norma. Tomó esta imagen de un decorado del Museo de Historia Natural de Washington, como forma de rendir homenaje a los animales, que se extinguen cada día más en los Estados Unidos. Era, asimismo, una forma de buscar analogías con un mundo de muerte. Es esta negativa a guardar silencio lo que infunde al trabajo de Wojnarowicz tal vigor. Su vida, ampliamente documentada, y el arte que produjo se han convertido en ejemplos de los intentos de un solo hombre para despertar la conciencia social y transformar el desdén del mundo en una rotunda acusación contra la intolerancia y apatía. Pepe Espaliú también fue consciente de la invisibilización de la enfermedad cuando declaraba: **“Es obvio que el arte no salva vidas, pero puede contribuir a que lo que te queda de vida lo vivas mejor. Vale la pena todo lo que sea una concienciación de unos y otros, hacer cosas que ayuden a esa concienciación social con respecto a la vida de los enfermos”**<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> JARQUE, Fietta. *El arte de vivir el sida*. En: elpais.com. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1992/11/16/cultura/721868416\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1992/11/16/cultura/721868416_850215.html) (publicado: 16.11.1992, acceso: 12.05.2014)

## 4.1.2. La voluntad de crear

“Curiosamente, es a partir de algo tan terrible como ha sido la aparición de esta nueva enfermedad cuando ha surgido en nosotros esa nueva conciencia de cambiar el mundo” <sup>1</sup>.

La voluntad es aquello que permite al hombre interpretar el mundo, proyectar sentidos, crear valores. **“La voluntad de poder de Nietzsche trata de una recipiente de energía psíquica de origen pulsional que jalonaría la personalidad humana y tendría una influencia decisiva en la conducta del ser humano, sustituyendo parcialmente el papel que tiene la razón en otros sistemas”** <sup>2</sup>. Con este discurso vitalista, Bob Flanagan da sentido a la enfermedad. De nuevo esa referencia al cuerpo parlante y al lenguaje interno que experimenta el artista enfermo, la presencia de un síntoma que inesperadamente despierta en el artista una nueva necesidad, la de crear.

Por su parte, Nietzsche nos exhorta a vivir la salud y la enfermedad de tal modo que la salud sea un punto de vista vivo sobre la enfermedad, y la enfermedad un punto de vista vivo sobre la salud. En la presente investigación doctoral, siguiendo ese patrón nietzscheano, creemos necesario hacer de la enfermedad una exploración de la salud, y de la salud una investigación de la enfermedad.

Es precisamente en el ensayo *Gran Salud o Gaya Ciencia* (1882), donde Nietzsche manifiesta este procedimiento que hace de la salud una evaluación de la enfermedad y de la enfermedad una evaluación de la salud. Aquello que le permite a Nietzsche hacer la experiencia de una salud superior, incluso en el momento en que

<sup>1</sup> MARTÍN HERNÁNDEZ, Rut. *El cuerpo enfermo: arte y VIH/SIDA en España*. Madrid: Taurus, 2010. pág. 48.

<sup>2</sup> BOTERO URIBE, Darío. Texto Nietzsche. *La Voluntad de Poder*, Inédito, copia mimeografiada. pág. 46. Citado en *Vida, ética y democracia*. pág. 86.



Roberto Jacoby, *El deseo nace del derrumbe*, 2011



Pepe Espaliú, *Carrying VII*, 1955



Georgia O'Keeffe, *Summer Days*, 1936



Frida Kahlo en el Hospital Inglés, 1950

está enfermo cuando apunta: **“Cuando yo estaba casi al fin, y precisamente por eso, porque estaba casi al fin, pasé reflexivamente por encima de esta sinrazón fundamental de mi vida: el idealismo. La enfermedad fue la que me trajo la razón”** <sup>3</sup>. El filósofo alemán consideraba que el motor principal del hombre era la ambición de lograr sus deseos representando así un proceso de expansión de la energía creativa, la fuerza interna fundamental de la naturaleza. En su discurso sobre la *voluntad de vivir* afirma de nuevo la vida. El hombre que guía su vida según la *Voluntad de Poder* <sup>4</sup> es un hombre que intenta siempre superarse a sí mismo, mejorarse en todas sus facetas, un *superhombre* que se enfrenta a la vida y asume la realidad, procura vivir de una manera tal que si tuviera que vivir de nuevo infinitas veces la misma vida, sería feliz al hacerlo.

El arte es la inminencia de la felicidad, siempre está por venir, hay que estar alerta, experimentar, salir a ver, alcanzar la utopía. Los modos de hacer arte tienen que ver, más que con estrategias artísticas puras, con formas de vida que aspiran a la felicidad. Ese es el rasgo central de la poética de Roberto Jacoby. No hay nada específico en lo específico del arte, salvo la actitud atenta y disponible del artista hacia la vida de forma positiva.

Por eso sus múltiples modos de hacer tienden a borrar los límites entre la vida y el arte: para modificar el lenguaje hay que cambiar la forma de vivir. Pero a la vez el arte imagina formas de vida para las cuales la realidad no está preparada. El trabajo con lo posible, con lo que todavía no es, ronda los dos grandes motivos que se reiteran en la obra de Jacoby: la revolución y la sexualidad, un ejemplo claro es la instalación *El deseo nace del derrumbe* (2011).

Las microsociedades experimentales, la tecnología de la amistad, las redes fugaces, las colectividades alternativas, son espacios de experimentación artística y política. El arte es una sociedad sin Estado, su realidad es la vida cotidiana. Jacoby recuerda la experiencia de los anarquistas utópicos que decidían realizar su propuesta de una sociedad nueva en su vida personal. Esos modos de vida posibles eran programas de vida futura que, realizados en el presente, buscaban modificar los sentimientos, las concepciones y la percepción de la realidad. Esa aspiración

<sup>3</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *La voluntad de poder*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981. pág. 72.

<sup>4</sup> La *Voluntad de Poder* es un concepto importante en la filosofía de Friedrich Nietzsche. Esta describe lo que él consideraba el motor principal del hombre. Es el principio básico de la realidad a partir del cual se desarrollan todos los seres, así como la fuerza primordial que busca mantenerse en el ser, y ser aún más. La voluntad de poder también representa un proceso de expansión de la energía creativa que, de acuerdo con Nietzsche, era la fuerza interna fundamental de la naturaleza.

a una vida nueva es para Jacoby la condición de la práctica artística. Pepe Espaliú también participó de esa filosofía de vida y trató de sanear un lenguaje social, que ensuciaba el concepto de la enfermedad, a través de su propia historia, con su experiencia directa en acciones como *Carrying* o con innumerables piezas escultóricas cargadas de simbolismo y con declaraciones de este tipo: **“El SIDA me ha forzado de forma radical a un estar ahí. Me ha precipitado en su ser como pura energía. Agradezco al sida esta vuelta impensada a la superficie, ubicándome por primera vez en una acción en términos de realidad. El sida me ha enseñado casi todo lo que sé sobre la rabia, miedo, verdad y amor. Para mí en sida ha sido un regalo que, sin haberlo pedido me ha dado fuerza al quitarme la fuerza, me ha dado la esperanza al destruir mis esperanzas, me ha hecho amar al quitarme mis amores y ha abierto mi vida al amenazarla gravemente”**<sup>5</sup>.

En su ensayo *La evolución creadora* (1999), Henri Bergson expone como la vida es una corriente o un impulso que se va ramificando y diversificando. Afirma que sólo se da un progreso hacia formas cada vez más altas y complejas. Contempla al hombre como el término y la finalidad de la evolución. Destaca especialmente su enfoque vitalista y su interés por el evolucionismo que se manifiesta como evolución creadora, se manifiesta especialmente en los procesos evolutivos de los seres vivos, que son expresión de un élan vital, un impulso creador. En realidad no hay cosas sino acciones y todo se debe a la acción del *impulso vital*. En este sentido todo es invención, impulso, energía creadora, todo es conciencia. Quizá, la única manera de curar las heridas e intentar sanar, es hacerlas visibles y hablar de ellas. Son muchos los colectivos que opinan que el lenguaje es el inicio del avance.

Con 45 años **Georgia O’Keeffe** fue hospitalizada a causa de un colapso nervioso, más formalmente conocido como *psiconeurosis*. Después de su estancia en el hospital y de no pintar durante más de un año, reanudó su carrera pero con un mayor énfasis en las imágenes que iba recopilando durante sus viajes a Nuevo México, que eran cada vez más frecuentes y extensos. Precisamente Frida Kahlo se interesó por su convalecencia e intercambiaron varias **cartas**<sup>6</sup> desde sus respectivas camas de hospital.

5 ESPALIÚ, Pepe. *Pepe Espaliú*. op. cit. pág. 147.

6 Ver: POPOVA, Maria. *26-Year-Old Frida Kahlo’s Compassionate Letter to 46-Year-Old Georgia O’Keeffe*. En: brainpickings.org. Disponible en: <https://www.brainpickings.org/2015/02/27/frida-kahlo-georgia-okeeffe-letter> (acceso: 21.07.2016).



Suponemos entonces que para crear, antes ha de haber una necesidad, es decir, ese impulso creador que puede surgir precisamente de un estado concreto en el ser humano, podríamos pensar que con la enfermedad la necesidad de crear se incrementa y el compromiso que el artista enfermo establece con la sociedad se duplica en dos vertientes hacia el espectador y hacia él mismo. Friedrich Nietzsche en su ensayo *Sobre verdad y mentira en el sentido extramoral*, apuntaba: **“Jamás habían publicado los artistas tantos manifiestos y explicaciones de sus propósitos como en el siglo XX. Sin embargo, no va solo dirigido a los demás su esfuerzo por explicar y justificar lo que hacen; también va dirigido a ellos mismos. En su mayor parte, esos manifiestos son confesiones de fe artística; intentos poéticos y muchas veces autocontradictorios, de aclarar la extraña producción de la actividad artística de hoy en día”**<sup>7</sup>.

7 NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en el sentido extramoral*. op. cit. pág. 25.

### 4.1.3. Onirismo y catarsis

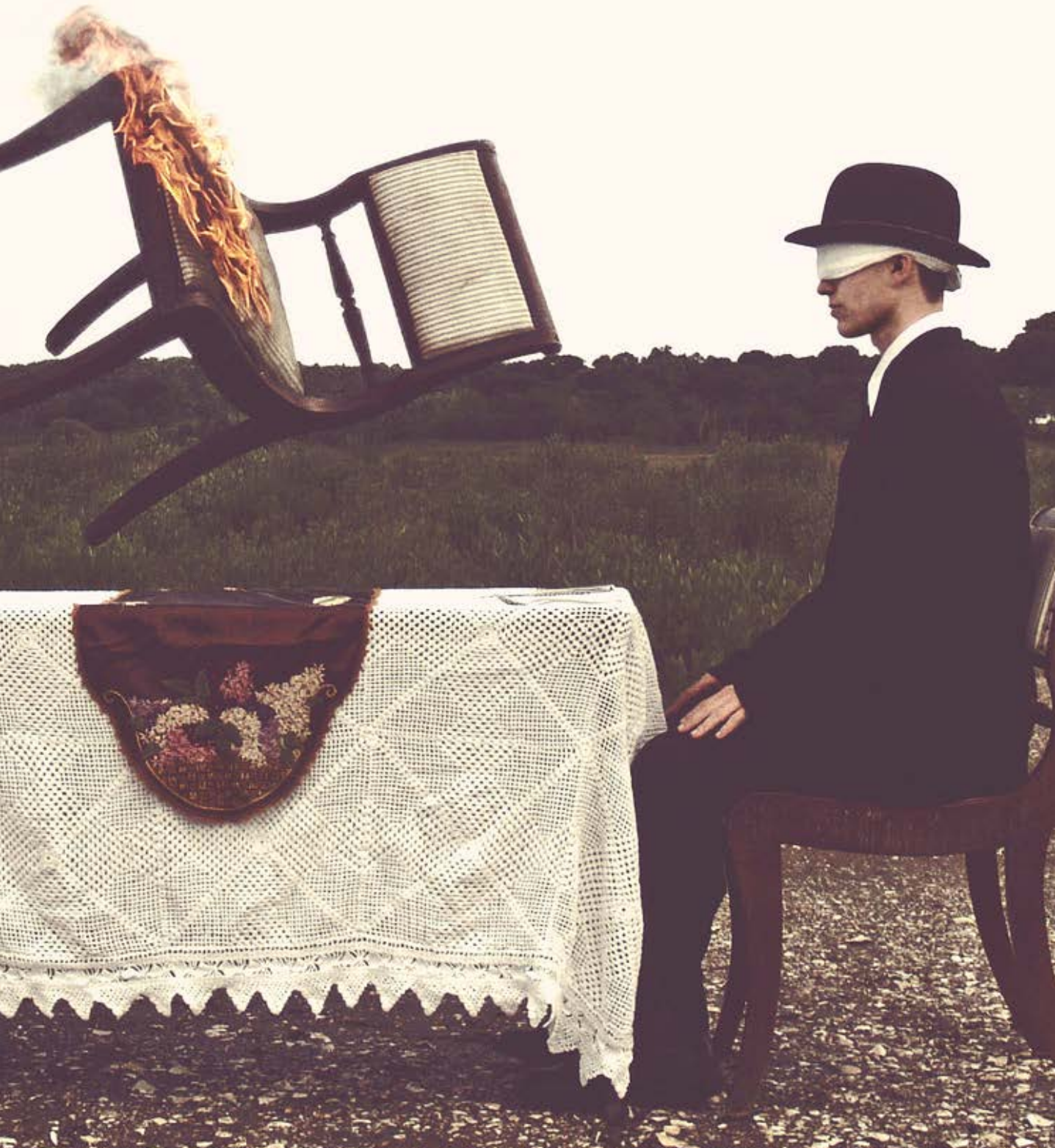
“Mis cuadros son imágenes. La descripción valedera de una imagen no se puede hacer sin orientar el pensamiento hacia su libertad. Considero valedera la prueba del lenguaje que consiste en decir que mis cuadros fueron concebidos para ser signos materiales de la libertad de pensamiento. Tienden, en la medida de lo posible, a no desmerecerse por el significado, es decir, por lo imposible”<sup>1</sup>.

Entre la realidad y el sueño siempre ha existido una línea casi invisible que las separa. Una de las utilidades del arte es poder transgredir la realidad a partir del mismo y transformar una idea en algo material. Utilizar el arte para vivir realidades alternas o recrear los sueños en este espacio-tiempo es sólo una manera en la que se puede depurar, aliviar y enfrentar al ser más profundo que habita en la mente inconsciente. Nicolas Bruno, Christian Hopkins, Lottie Davies y Laura Makabresku, son algunos de los artistas que se sirven de la representación del sueño de un modo catártico.

Desde temprana edad el fotógrafo **Nicolas Bruno**<sup>2</sup> ha padecido de forma continúa una enfermedad, por lo general bastante atípica, denominada *parálisis del sueño*. Se trata de un trastorno alucinatorio en un estado transitorio entre la conciencia y el sueño. La *parálisis del sueño* es un trastorno que se presenta en la transición entre el sueño y el estado de vigilia de las personas, puede ocurrir cuando éstas se van quedando dormidas o se están despertando. Usualmente la persona que experimenta este trastorno siente que está atrapada en su cuerpo, ya que no puede

<sup>1</sup> PAQUET, Marcel. *René Magritte, 1898-1967 : el pensamiento visible*. Madrid: TASCHEN, 2013, pág. 31.

<sup>2</sup> Nicolas Bruno (n. 1993): artista neoyorkino. Estudió en el *Purchase College*. Toda su práctica se centra en el simbolismo de los sueños, debido a su enfermedad. Las fotografías de Nicolas Bruno muestran una alienación y un sentimiento de ansiedad, calco de su experiencia en la parálisis del sueño, se sirve del proceso creativo a modo de terapia.



moverse, sin embargo, su mente se encuentra despierta. Las alucinaciones son comunes y en ellas, la persona mezcla la realidad con pesadillas.

Oliver Sacks en su ensayo *Alucinaciones* (2013), también describe rasgos de esta curiosa enfermedad: **“Shelley Adler, en su libro *Sleep Paralysis: Night-mares, Nocebos and the Mind Body Connection*, pone de relieve la naturaleza extrema de la sensación de terror y fatalidad que otorga la experiencia de la parálisis del sueño su cualidad singular. Las pesadillas, contrariamente a los sueños ocurren cuando uno está despierto, solo que despierto de una manera parcial o disociada; de este modo el término parálisis del sueño es engañoso. El terror de este estado viene acentuado por la respiración superficial del sueño REM y un ritmo cardíaco rápido o irregular que puede ir acompañado de extrema excitación”** <sup>3</sup>.

A través de este medio visual de confrontación y posesión de sí mismo, Bruno sofoca estos miedos mientras simultáneamente comparte emociones tan familiares como ansiedad, suspense, incertidumbre y peligro. Sentimientos que abundan en todos los seres cognoscitivos tanto en el reino de los sueños como en la realidad. El fotógrafo además, decidió llevar a cabo un diario de vida en donde anotaba cada una de sus alucinaciones mientras se encontraba entre la conciencia y el sueño. Así fue como comenzó a coleccionar sus visiones, a modo de terapia, usándolas más tarde como referencia a la hora de recrearlas en sus fotografías proyectando a su vez todo un imaginario onírico-estético. De este modo, es a través de la fotografía conceptual como se puede conocer el mundo de los sueños que rodean a este artista. La imagen es la posibilidad de mirar y habitar la segunda realidad de Nicolas Bruno. Al haber crecido en un pueblo ribereño, las imágenes de Bruno están influenciadas por sus recuerdos junto al mar, en las marismas y en medio de extensos campos. Su herencia italiana inspira también la elección de títulos, mientras que su admiración por la Historia del Arte planta semillas subliminales, claros homenajes a la pintura metafísica de Giorgio De Chirico y a la surrealista de Paul Delvaux. El bombín o la tela que cubre el rostro son algunos de los símbolos claves en la obra de Magritte de la cual Nicolas Bruno se ha nutrido.

El simbolismo, las dualidades y los motivos recurrentes de la visión obstruida, el anonimato y la caza dominan gran parte de su trabajo. Sin embargo, también se pueden observar huellas de esperanza y liberación. Existe una sensación de ambigüedad entre estas plagas de ansiedad a través de la asociación binaria de los

<sup>3</sup> SACKS, Oliver. *Alucinaciones*. Barcelona: Anagrama Colección Argumentos, 2013. pág. 237.

elementos más arquetípicos de Bruno. El agua que captura con su cámara también salva. Las escaleras, que pierden gran parte de su función mientras están bajo el agua, todavía permiten la ascensión. Un recordatorio favorable de que incluso en los momentos más oscuros, admite un halo de esperanza. El artista hace uso de herramientas digitales en el proceso de post-producción de las imágenes, como un recurso para realzarlas sin que se conviertan en artificiales. Nicolas Bruno ha confrontado sus visiones, sentimientos y miedos, trasladando las notas de sus diarios de sueño a sus sesiones fotográficas. Su trabajo ha tenido una gran acogida, a través de las redes sociales recibe miles de visitas y comentarios de personas que se sienten identificadas con él y sus imágenes. El fotógrafo manifiesta que la fotografía es el medio donde los pensamientos racionales e inventados pueden ser capturados y compartidos con el mundo.

Otro fotógrafo que captura en una impresionante y inquietante serie fotográfica lo que se siente al vivir dentro de una nube negra, en este caso de depresión, es **Christian Hopkins**. El joven artista descubrió la fotografía 16 años después de recibir su diagnóstico. De este modo, Hopkins utilizó la imagen como canal con el que expresar su enfermedad, según él mucho más eficaz y catártico que las palabras. Las imágenes de las cabezas decapitadas, las figuras envueltas y los fantasmas sangrantes, que él compartió originalmente en su página de Facebook, y que forman ya parte de su imaginario visual, resumen lo que experimenta a través de la depresión. Crear imágenes es terapéutico para Christian Hopkins, más conocido en Flickr como *Capt. Truffles*. Hopkins acredita cómo la fotografía le ha salvado la vida y abraza el surrealismo como salida para liberar su depresión: **“A lo largo de mi vida he tenido estos demonios contra los que estoy luchando, sólo pensamientos negativos que no podía controlar. Siempre que tenía que describirlo, no tenía nada que decir, pero tenía imágenes, tenía formas de expresarme a través de imágenes, para luchar contra mi depresión (...) La fotografía ha sido una terapia para mí, porque me ha dado control sobre mis emociones de una manera que nunca había tenido antes”** <sup>4</sup>.

Al igual que Nicolas Bruno o Christian Hopkins, la artista **Laura Makabresku** hace uso de la fotografía como válvula de escape a su enfermedad, la esquizo-

<sup>4</sup> Ver: TOWNSEND, Catherine. *Depicting depression: Photographer, 22, documents his daily battle with his 'inner demons' in haunting and thought-provoking picture series*. En: dailymail.co.uk. Disponible en: <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-3168234/Depicting-depression-Photographer-22-documents-daily-battle-inner-demons-haunting-thought-provoking-picture-series.html> (publicado: 20.07.2015, acceso: 28.10.2016).



Nicolas Bruno, Sin título, 2014



Nicolas Bruno, Sin título, 2014



Nicolas Bruno, Sin título, 2014



Christian Hopkins, Sin título, 2013



Christian Hopkins, Sin título, 2013



Lottie Davis, *Memories and Nightmares*, 2008-2009



Robert y Shana Parkeharrison, *Lucid d...*



frenia, otorgándole así una función terapéutica. A partir de su afección, la artista polaca proyecta en su trabajo ambientes e iluminaciones donde consigue relajarse, sentirse cómoda. Sus imágenes muestran escenarios cotidianos, envueltas de un misterio del que solamente puedes ser un cómplice silencioso. Sus retratos son sencillos pero fascinantes y te invitan a entrar de alguna forma en su mundo, donde la fotografía es una terapia. La taxidermia emocional de Laura Makabresku capta además escenas cotidianas y detalles de las mismas rodeada de animales. Inserta la naturaleza como uno de los ejes centrales. La fotógrafa encontró el erotismo donde antes sólo existía la oscuridad.

El trabajo de **Lottie Davies** destaca por la reflexión sobre la construcción de la identidad a través de los primeros recuerdos de la infancia y las pesadillas. Davies fotografía los sueños, pesadillas de su entorno y construye escenografías de los terrores nocturnos ajenos. La fotógrafa británica pidió a unos cuantos amigos que le escribieran relatos sobre sus recuerdos tempranos de infancia o sobre sus pesadillas. Los utilizó como inspiración para la creación de la serie de imágenes fotográficas *Memories and Nightmares* (2008), que reflexionan como nuestras primeras experiencias construyen nuestra personalidad. Su trabajo es una introspección continua sobre los cuentos, los relatos personales y la identidad. Su obra artística tiene pinceladas de cuentos e historias personales, de relatos y de mitos que usamos para estructurar nuestras vidas: recuerdos, cuentos de vida, creencias. Se inspira en la pintura clásica y moderna, el cine y el teatro y también en los mundos imaginarios de la literatura. Utiliza una reinterpretación intencional de nuestro vocabulario visual, jugando con nuestras nociones de nostalgia, convenciones visuales y las ‘costumbres de miradas’ inconscientes, con la intención de evocar un sentido de narrativa y movimiento.

La propia Davies declara que: **“solamente podemos comprender quienes somos a través de nuestra propia perspectiva – nadie puede ver dentro de mí, solo a través de la expresión de mis pensamientos y experiencias consigo comunicar ‘quién soy’ y ‘cómo siento’.** Los recuerdos y las pesadillas que he coleccionado son parte de una colección más amplia de relatos y mi intención al utilizarlas como inspiración para la realización de este proyecto es mostrar lo que significa ser testigo de las experiencias vitales de otros”<sup>5</sup>.



5 Ver: RTVE. La página web oficial. *La aventura del saber. Lottie Davies*. En: rtve.es. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-lottie-davies/1397492> (publicado: 07.05.2012, acceso: 21.09.2015).

Lottie Davies nos muestra con su obra lo que significa ser testigo de las experiencias vitales de otros. Sus escenarios tan cuidados y elaborados recuerdan en parte al universo onírico de Gregory Crewdson. Los *tableaux vivants* de Crewdson son imágenes extrañamente hermosas, de colores inusuales e iluminación fantástica que, al mismo tiempo, transmiten mensajes de soledad y separación. La intensidad de sus colores, los reflejos y frecuentemente, aquella calma que provoca una atmósfera a veces de ensueño, otras de pesadilla. Estas enigmáticas escenas son el fruto de una larga preparación casi cinematográfica y con presupuestos que rivalizan con la producción de películas enteras. Crewdson habla de su obra también en términos oníricos: **“Muchas veces me han preguntado mi relación con los suburbios... Me interesan como metáforas de la ansiedad psicológica, el temor, o el deseo. Todo cuanto hay en mis fotografías (...) tiene que ver con mi propia psique. Es una manera de investigar mi vida interior”** <sup>6</sup>.

Por su parte Robert junto con su mujer Shana Parkeharrison también son considerados en la actualidad uno de los mayores representantes de la fotografía surrealista, al igual que Crewdson. Sus ingeniosas y provocativas imágenes, pretenden cambiar la percepción preconicionada de la realidad y forzar al observador a hacerse hipersensitivo a su entorno. Como Robert ParkeHarrison afirma en el prólogo de su monografía: **“Quiero hacer imágenes que se abran, cualidades narrativas, lo suficiente para sugerir ideas acerca de los límites humanos”** <sup>7</sup>.

6 Ver: COLORADO NATES, Óscar. *Gregory Credson y su extraño mundo*. En: oscarenfotos.com. Disponible en: <https://oscarenfotos.com/2015/04/05/gregory-crewdson> (publicado: 05.04.2015, acceso: 13.03.2016).

7 Ver: FLICKR, Página web oficial. *Robert Parkeharrison* En: flickr.com. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/tags/robert%20parkeharrison> (acceso: 02.09.2016).





A laboratory or pharmacy setting with shelves of medicine and colorful glass flasks on a counter. The background shows shelves filled with various bottles and containers, suggesting a well-stocked pharmacy or laboratory. In the foreground, a white counter holds several large, colorful glass flasks (blue, red, yellow, and green) containing liquids. The text '5. ABRIR LA CAJA DE PANDORA' is overlaid on the image.

## **5. ABRIR LA CAJA DE PANDORA**

## 5.1. Nuevas valoraciones para la enfermedad

“– Pandora, ahora eres tú la que gobierna mi casa, y puedes ocuparte de todo lo que en ella encuentres, salvo de esa jarra que me dio mi hermano, me pidió que jamás la abriera.

– Cuéntame que hay dentro –dijo Pandora, quien tenía curiosidad impuesta por Zeus.

– Ni yo sé que hay –dijo Epimeteo.

Pandora no le creyó, entonces, cuando su esposo se fue ella abrió la jarra esperando encontrar joyas o un valioso secreto, pero al instante de abrirla salieron todos los males y enfermedades que estaban dentro, entonces ella la cerró y se dice que adentro sólo quedó la esperanza, y no se sabe si es un mal más o es el único bien que les queda a los mortales”<sup>1</sup>.

Demasiado frecuentemente la enfermedad se convierte en el lugar donde habita lo feo, lo deforme, o lo mutilado, en definitiva, el horror. Si lo repulsivo está en nuestra propia piel, la de un semejante o en nuestro interior, se convierte en un peligro acechante y, por tanto, en miedo, pues evidencia nuestra propia fragilidad. La descontextualización que **Rosalía Banet**<sup>2</sup> realiza en sus obras de las heridas o las enfermedades, nos da una visión completamente inusual y diferente de éstas que, incluso, podemos percibir como algo bello. En su *Máquina expendedora de*

1 HESÍODO. *Los trabajos y los días. Teogonía. El escudo de Heracles*. Barcelona: Omega, 2003. pág. 25.

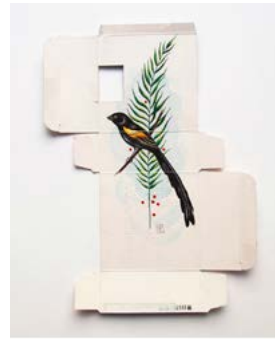
2 Rosalía Banet (n.): doctora en BBAA, desde su trabajo analiza, reflexiona y critica la sociedad actual. Trata de mostrar sus excesos y desigualdades. Utiliza el cuerpo humano y sus enfermedades como metáforas para representar un sistema que considera caótico, alienador y deshumanizado. La comida es otra de las constantes en sus proyectos. El sistema alimentario le sirve como vehículo para representar la sociedad del hiper-consumo con todos sus horrores. Y es que comer, hoy en día, no es simplemente nutrirse, pues implica cuestiones más allá de las puramente alimenticias, cuestiones sociales, políticas, económicas y medioambientales.



Hanna Wilke, *Why not sneeze*, 1992



Marcel Duchamp, *Why not sneeze Rose Sélavy?*, 1921



Sara Landeta, *La medicina y sus metáforas*, 2015

*enfermedades* (2011), podemos observar un envoltorio en el que se presenta la enfermedad como producto limpio y ordenado, estéticamente atractivo, la artista consigue así, restarle el principio de repulsión haciendo de las chokolatinas, snacks, etcétera, productos casi apetecibles aunque enormemente infectados. Nos acercamos sin miramientos a las máquinas expendedoras, introducimos nuestras monedas, y el sistema nos da no solo un montón de grasas saturadas, conservantes, colorantes, glutamatos, etc. También nos proporciona por el mismo precio prejuicios, desigualdades y falsos mensajes publicitarios. La artista nos invita en este proyecto, para el Hospital de Denia, a reflexionar sobre el acto cultural que es comer. Bajo este velo almibarado y succulento se esconde la realidad sangrante y tóxica a la que nos somete cada día la sociedad de consumo. La herida y la en-

fermedad y, por tanto, la vulnerabilidad que ellas comportan es el eje sobre el que se desarrolla este proyecto de apariencia dulce y seductora pero inevitablemente infectada.

Por su parte **Hanna Wilke** en *Why not sneeze* (1992) exhibe medicamentos enjaulados, guiño al *ready-made Why not sneeze Rose Sélavy?* que Duchamp realizó en 1921. Los pesados cubos de mármol en forma de terrones de azúcar que el artista dadaísta atrapaba en la jaula para pájaros es sustituida por otro tipo de carga, si cabe aún más pesada, se trata de una colección de medicamentos que el enfermo ha de ingerir si quiere alargar su vida, como diría Hirst, en un completo acto de fe. La adhesión a los fármacos, la fuerza con la que una droga legal entra en un cuerpo adulterándolo y apresándolo, es el *leitmotiv* de Wilke en ésta pieza. El antídoto, la dosis diaria que necesita un cuerpo enfermo es un arma de doble filo, por un lado lo sosiega por otro lo atrapa, de ahí la metáfora de la pajarera.

**Sara Landeta** también se sirve del imaginario ornitológico pero volteando el concepto del medicamento como condena. El proyecto *La medicina y sus metáforas* (2015), que hace referencia a los ensayos de Susan Sontag *La enfermedad y sus metáforas* y *El sida y sus metáforas*, comprende una colección de 120 cajas de fármacos que han sido consumidas por diferentes pacientes para superar sus respectivas enfermedades. Todas las cajas están ilustradas en su interior con una amplia clasificación de aves de diferentes familias, siendo este el único animal ya que está dotado de un significado de libertad además de ser uno de los principales animales en cautiverio. Esta yuxtaposición de lo natural y lo sintético interpreta al paciente como animal cautivo, y el pájaro como su metáfora. Dibujar una colección de aves en el interior de estas cajas sostiene una única reflexión; los pájaros aprenden a estar en cautiverio, pero no dejan de querer volar, y es eso lo que realmente los mantiene vivos. La artista canaria explora con este proyecto los diferentes nexos entre la medicina y el arte.

En la presente investigación doctoral consideramos fundamental estudiar el impacto de industria farmacéutica y su empoderamiento, partiendo de polémicas obras por parte de algunos artistas emergentes que analizan la enfermedad como negocio, la eclosión de los medicamentos y la co-dependencia que estos generan en el enfermo.

## 5.2. La enfermedad como negocio

“No hay ninguna píldora que elimine la estigmatización, que abra la mente de las personas, que nos haga mirar más allá; esto solo puede conseguirlo el arte”<sup>1</sup>.

“No tenemos la vida, participamos de la vida; es lo primero que debe comprender un vitalista”<sup>2</sup>.

La enfermedad no es sólo una desviación biológica, sino una de carácter social, y el enfermo en la actualidad es percibido por los demás como un ser socialmente devaluado. La sociedad excluye al enfermo y la representación de la enfermedad como el mal absoluto se manifiesta en un sentimiento de desvalorización social. En nuestra sociedad, esta representación de la enfermedad como evaluación social totalmente privativa se acompaña por una negación en el nivel del sentido. Nuestra cultura nos enseña a vivir la enfermedad como un sinsentido radical, que nada revela y nada puede justificar. Consecuentemente, esta negatividad de la experiencia patológica se acompaña con una posibilidad semántica y una absolutización de la medicina.

La industria farmacéutica, que se ha visto claramente beneficiada, ha sabido sacar provecho de la enfermedad a través del amplio abanico de medicamentos y placebos que ofrece tanto para enfermedades reales como ficticias. El mercado farmacéutico, en continuo crecimiento, en la actualidad supera las ganancias por ventas de armas o las telecomunicaciones. La globalización le ha permitido maximizar sus beneficios ya que compran las materias primas en los países donde son más baratas (países en vías de desarrollo), instalan sus fábricas en donde las condicio-

<sup>1</sup> Ver: RIBAS TUR, Antoni. *Duelo y rabia en la fundación Joan Miró*. En: artaids.com. Disponible en: <http://www.artaids.com/es/blog/2011/06/30/catalan-dol-i-rabia-a-la-fundacio-joan-miro> (publicado: 29.06.2011, acceso: 22.10.2014).

<sup>2</sup> BOTERO URIBE, Darío. *Pensar de el nuevo mundo*. op. cit. pág. 6.

nes laborales son más ventajosas y venden sus productos fundamentalmente en los países donde la población tiene mayor poder adquisitivo y los servicios de salud están más desarrollados. Por suerte, algunos artistas en severo tono reivindicativo han evidenciado esta realidad e intentado voltearla a través de su discurso artístico.

En la exposición *You are not alone* de la Fundación Miró (2011), catorce artistas contemporáneos de todo el mundo se reunieron para combatir a través del arte el rechazo que todavía padecen los portadores del virus del sida. La exposición clama contra la estigmatización de los portadores del VIH. Las esculturas evocan el pánico que siente la sociedad ante el sida y lo necesitada que está de aceptación la enfermedad. El título hace referencia a la idea de que compartir es el mejor antídoto contra la soledad. Las piezas de los artistas que forman *You are not alone*, coincidió con el treinta aniversario del primer diagnóstico del síndrome, y fueron producidas por la *Fundación ArtAids*, e incluso algunas fueron creadas para esta exposición. Su presidente, el periodista y escritor holandés Han Nefkens invitó a destacados artistas a crear obras relacionadas con el sida para aumentar la conciencia social sobre el síndrome y para reclamar que no se excluya a las personas que lo padecen.

La pareja artística **Elmgreen & Dragset**<sup>3</sup>, que colaboró en dicha exposición, exhibió una irreverente propuesta, en la que mezclaron la versión del Fauno Bar-

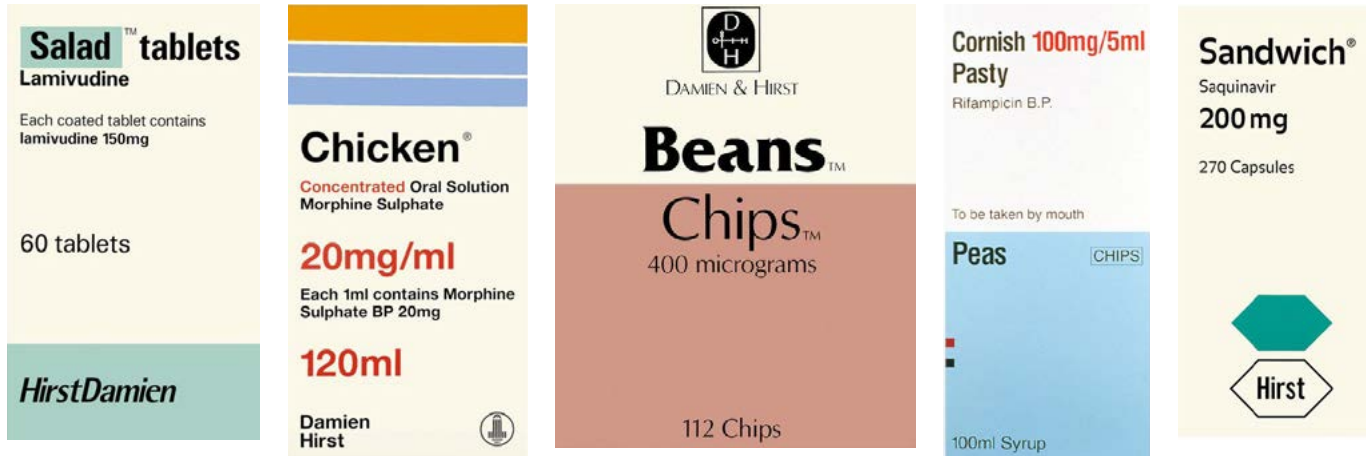


Elmgreen & Dragset, *El sida es un buen negocio para algunos*, 2011



Elmgreen & Dragset, *Sangre nueva*, 2011

- 3 Michael Elmgreen (n. 1961) e Ingar Dragset (n.1968): ambos artistas, de origen danés y noruego, viven y trabajan juntos en Berlín. Aunque sus trabajos iniciales se desarrollaron sobre el formato performance, la mayor parte de su obra transita por el lenguaje de la escultura que posteriormente se verá amplificado a la ocupación de grandes espacios y la recreación de arquitecturas o ambientes. El tema vertebral de su expresión artística es la homosexualidad contemplada no sólo desde el activismo, sino desde la crítica, siempre impregnada de grandes dosis de sarcasmo. En sus obras de arte el ingenio y el humor subversivo forman una parte importante del proceso creativo, abordando también graves preocupaciones culturales.



Damien Hirst, *The last supper*, 1999



Damien Hirst, *Medicine cabinets* (detalle), 1999



Damien Hirst, *Medicine cabinets*, 1999



berini con un gran rótulo de neón en el que se podía leer la frase: *El sida es un buen negocio para algunos*, disparando así, contra la industria farmacéutica y su capacidad para hacer negocios con las pandemias. El danés Michael Elmgreen y el noruego Ingar Dragset fueron los responsables de una de las obras más potentes de la muestra desde nuestro punto de vista. Primero los políticos e iglesia y ahora la industria farmacéutica son el blanco de los artistas que desde los años ochenta han abordado el sida en sus obras. En Estados Unidos, en los ochenta, colectivos como Group Material y Gran Fury iniciaron punzantes campañas de concienciación sobre la pandemia mientras la administración de Ronald Reagan hacía la vista gorda ante la gravedad de la situación. Hoy por hoy, el acceso igualitario a los medicamentos antirretrovirales, sin los cuales el sida causa estragos en países del Tercer Mundo, es otro de los focos candentes al que artistas como Michael Elmgreen e Ingar Dragset dan voz.

La industria farmacéutica como templo divino al que acudir en caso de enfermedad ha sido un tema recurrente de protesta y denuncia por parte de varios artistas contemporáneos. En la exposición *Schizophrenogenesis* (2008) en la *Paul Stolper Gallery* de Londres, el irreverente **Damien Hirst**<sup>4</sup> ahonda en la relación, casi espiritual, que se sostiene en el mundo actualmente con los medicamentos. Es aquí donde el artista británico retoma su exploración de los productos farmacéuticos en una serie de versiones de las píldoras, cajas de pastillas, jeringas y botellas más llamativas. Basadas en la estética minimalista de la píldora medicinal, las obras que componen la exhibición son el resultado de la gran inspiración que representan para Hirst la ciencia y la industria farmacéutica. Según Hirst: **“las píldoras son una forma brillante de arte minimalista y todas están diseñadas para hacer que las compres”**<sup>5</sup>. La serie *Medicine cabinets* también ocupa un destacado lugar en la producción de Damien Hirst. Estas piezas surgieron tras visitar una farmacia con su madre y percibir el contraste entre su absoluta fe en la medicina moderna y su escepticismo hacia los beneficios del arte. En la primera obra de esta tipología, Hirst incorpora prescripciones médicas que su abuela le había dado antes de mo-

4 Damien Steven Hirst (n. 1965): artista inglés, empresario y coleccionista de arte. Es el miembro más prominente de *The Young British Artists*, quienes dominaron la escena del arte en Reino Unido durante la década de los 90. Provocar y escandalizar es el tema central en la obra de Hirst, se hizo famoso por una serie de obras en las que conservó animales en formaldehído. A través de una práctica variada de instalación, escultura, pintura y dibujo Hirst ha tratado de explorar la compleja relación entre arte, vida y muerte.

5 Ver: DANTO, Arthur C. *Damien Hirst's Medicine Cabinets: Art, Death, Sex, Society and Drugs*. En: [damienhirst.com](http://www.damienhirst.com). Disponible en: <http://www.damienhirst.com/texts/2010/jan--arthur-c-dan> (publicado: 2010, acceso: 12.04.2015).



rir, esta idea la explotaría más tarde en *Pharmacy*, un espacio inmersivo lleno de vitrinas con medicinas, donde consigue que el espectador se sumerja dentro de la obra. En este proyecto encontramos también las vitrinas con réplicas de pastillas de colores minuciosamente colocadas como si fueran dulces o lujosas joyas.

Las piezas que componen *The last supper, La última cena* (1999), son trece serigrafías sobre papel que imitan los envoltorios de medicamentos para enfermos con patologías graves como enfermedades degenerativas, depresión, sida y cardiopatías. Hirst cambia aquí los nombres de los productos por otros de platos típicos de la tradición culinaria inglesa, lo que genera una reflexión irónica por la obsesión de la sociedad contemporánea por la dependencia a los medicamentos. Las serigrafías ampliadas a una escala heroica, plantean la cuestión de si los productos farmacéuticos, un “alimento” básico de muchos enfermos, pueden haberse convertido en la salvación en la que ponemos no solo nuestra fe, sino también nuestro pan de cada día. Para finalizar, el número de medicamentos alude a su vez a los doce apóstoles y a Jesucristo, protagonistas de la *Santa Cena*. Hirst plantea la cuestión de si nuestra fe en la medicina, con su promesa de evitar la enfermedad y la muerte, es comparable a nuestra fe en la religión.

Otra artista que muestra una imagen aparentemente más amable y apetitosa de la adicción a un fármaco es **Beverly Fishman**<sup>5</sup> en la instalación *Pill spill* (2012). Sus 86 cápsulas, de vidrio soplado a mano en tres tamaños y varios colores y patrones, representan pastillas farmacéuticas que se configuran para subrayar la relación personal del espectador con los productos farmacológicos, además de recordarnos que la medicina puede ser tanto una cura como un veneno. Con *Big Pharma* (2013), Fishman recrea una improvisada fiesta de farmacia compuesta de gigantes lienzos que aluden en forma y color a un sinfín de fármacos psicodélicos. Las píldoras de Fishman reflejan las persuasivas tácticas de venta extrema por parte de la industria farmacéutica al mismo tiempo que propone al espectador una reflexión sobre su propio compromiso con este comercio.

Mediante un duro e impactante estilo, crítico con la industria de la comercialización de la píldora y sus consumidores, Fishman exhibe en *In Sickness and in Health* (2015- 2016) la estética modernista del desapego a una de las preocupaciones contemporáneas. Las llamativas pastillas satisfacen por un lado nuestro deseo visual y por otro nos sitúa frente a un tóxico poderosamente adictivo.

5 Beverly Fishman (n. 1955): artista americana. Su trabajo aborda temas como la salud, la industria farmacéutica y la adicción. La reflexión sobre una sociedad cada vez más dependiente de los productos farmacéuticos es una constante en su obra.





Beverly Fishman, *Pill spill*, 2012



Libia Posad



Damien Hirst, *The Cure. Midnight Blue/Neon Green*, 2014



Celeste Martínez Aburrá, *Maladie, Eau de Parfum*, 2008



Susie Freeman



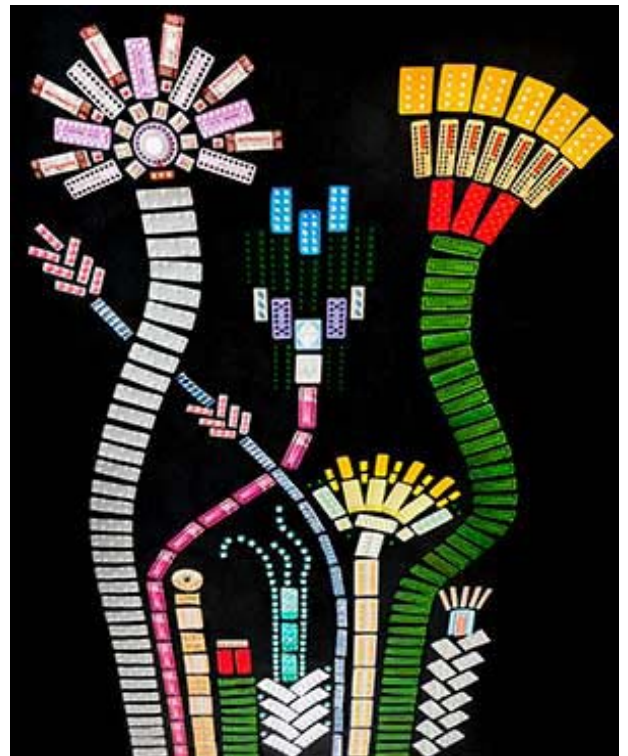
a, Máquinas para curar, 2002



Rafael Díaz, Antiretrovirals 1, 2011



n y David Critchley y Liz Lee, *Pharmacopoeia*, 1999



Susie Freeman y David Critchley y Liz Lee, *Pharmacopoeia* (detalle), 1999

La polifacética artista **Laura Splan** utiliza imágenes microbiológicas, anatómicas y médicas como puntos de partida para explorar la percepción del cuerpo y los vínculos entre arte y ciencia. Su trabajo conceptualmente impulsado emplea una variedad de materiales y procesos que usualmente tienen una sensibilidad femenina sobre ellos. Es el caso de *Prozac*, *Thorazine*, *Zoloft* pertenecientes al proyecto *Placebo* (2000), en el que se une a la lucha contra la industria farmacéutica y su sobredimensionada influencia en la figura del enfermo, por no hablar de las cuestionables estrategias empresariales que desarrolla este mercado. Splan afronta el reto como mejor sabe hacerlo: tejiendo. La artista elabora con ganchillo unas gigantes pastillas de apariencia esponjosa y cómoda que invitan a ser abrazadas o incluso recostarte en ellas. Al igual que los antidepresivos proporcionan una aparente comodidad, la naturaleza real de estos fármacos es la adicción más absoluta.

También **Celeste Martínez Abburá**<sup>6</sup> en su pieza *Maladie, Eau de Parfum* (2008) juega con las múltiples posibilidades de lectura de un objeto, en este caso un perfume. En su modus operandi seduce al espectador atrayéndolo a la obra a través de imágenes y objetos de aparente belleza. Una mirada más detenida basta para conocer su composición y descubrir la realidad terrible que esta contenida en la obra. Este realismo traumático se basa en lo abyecto, lo repulsivo y lo terrible. *Maladie, Eau de Parfum* evidencia también los procesos de mercantilización de la enfermedad en la actualidad. La elaboración de un perfume, que lleva como marca *Maladie*, tiene además un packaging que utiliza estudios citológicos como estampado. La fragancia, según Celeste Martínez, fue creada con la intención de establecer una relación olfativa con la enfermedad. Posteriormente, simulando los procedimientos de inserción de un producto en el mercado, se realizaron una serie de acciones e intervenciones en espacios públicos.

El proyecto *Pharmacopoeia* (1999) involucra a los espectadores en un debate en torno a nuestra relación con los tratamientos médicos, lo que nos anima a examinar nuestra propia historia médica y farmacológica. Explora la tensión entre la dependencia de nuestra sociedad hacia los productos farmacéuticos y la ambivalencia que a menudo sentimos hacia ellos. *Pharmacopoeia* es además una colabo-

<sup>6</sup> Celeste Martínez Abburá (n. 1973): artista argentina. Licenciada en Pintura, Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) en 1998. Actualmente es profesora de Historia del Arte Contemporáneo y de Proyecto de Producción en el departamento de Artes Visuales de la Escuela Provincial de Bellas Artes Emiliano Gómez Clara, en Córdoba (Argentina).

ración médico-artística entre **Susie Freeman**<sup>7</sup> y **David Critchley** y **Liz Lee**. En los últimos diez años artista, modista y médico han creado un cuerpo de trabajo que explora diferentes aspectos de la salud y la mala salud. La mayor parte de su trabajo refleja actitudes y creencias de salud que son comunes en el Reino Unido, aunque también han trabajado en proyectos en otros países europeos y en África. El centro de su trabajo son los productos farmacéuticos activos que se compran en las farmacias usando recetas privadas emitidas por la propia Dra. Lee. De esta manera, acceden a medicamentos reales que no están disponibles para los miembros comunes de los usuarios a menos que prescriban. En algunas obras de arte también usan medicamentos de venta libre que se pueden comprar sin receta médica. Los únicos fármacos que no utilizan, por razones legales, son los medicamentos controlados como la morfina.

La pieza *Cradle to grave (De la cuna a la tumba)*, expuesta en una sala del Museo Británico de Londres, a través de trece metros de fármacos entrelazados, 28.000 pastillas en total, muestra un recorrido por las principales condiciones médicas de hombres y mujeres, desde que nacen hasta que mueren. Además de las píldoras y demás suministro farmacológico, la pieza se complementa con imágenes, objetos y documentos que reflejan distintos momentos personales de salud y enfermedad. La enorme mesa, situada en medio de una sala de la imponente pinacoteca londinense es una declaración en toda regla de la cantidad de fármacos que los seres humanos llegamos a consumir a lo largo de nuestra vida.

La producción de **Libia Posada**<sup>8</sup>, quien paralelamente al arte, ejerce como médico y cirujano, también se ubica en zonas de hibridación entre ciencia y arte, institución médica y espacio social. Partiendo de las estructuras propias del espacio hospitalario y la imagen médica, la artista colombiana establece una serie de códigos ambiguos que cuestionan nociones como razón y locura, salud y enfermedad, belleza y horror, fuerza y fragilidad, público y privado. De esta manera evidencia la lógica del absurdo que atraviesa la ciencia clásica y por lo tanto la comprensión de la vida misma. En su obra *Máquinas para curar* (2002), Libia Posada instaló

7 Susie Freeman (n. 1956): artista textil londinense. Actualmente trabaja en colaboración con David Critchley y Liz Lee en el proyecto *Pharmacopoeia*.

8 Libia Posada (n. 1959): artista colombiana, licenciada en medicina y cirugía por la Universidad de Antioquia, profesión que actualmente ejerce. Tres años atrás se había graduado de la facultad de artes plásticas de esa Universidad. Sus exposiciones *Camisas de fuerza*, *Sala de Examen*, *Realities of Pain*, *Máquinas de curar* y *Manual de terapéutica* han estado relacionadas con la medicina, y sobretodo con la psiquiatría.

una docena de dispensadores de droga psiquiátrica, similares a los que proveen golosinas en almacenes y centros comerciales. Estos dispensadores o máquinas de curar, contienen pastillas dentro de burbujas de vidrio que, según Posada, buscan generar reflexiones en torno a la condición artificial del sujeto contemporáneo y su dependencia de la ingestión de sustancias químicas, para mantener su integridad y equilibrio. La armonía ya no es interna sino externa y autoadministrada.

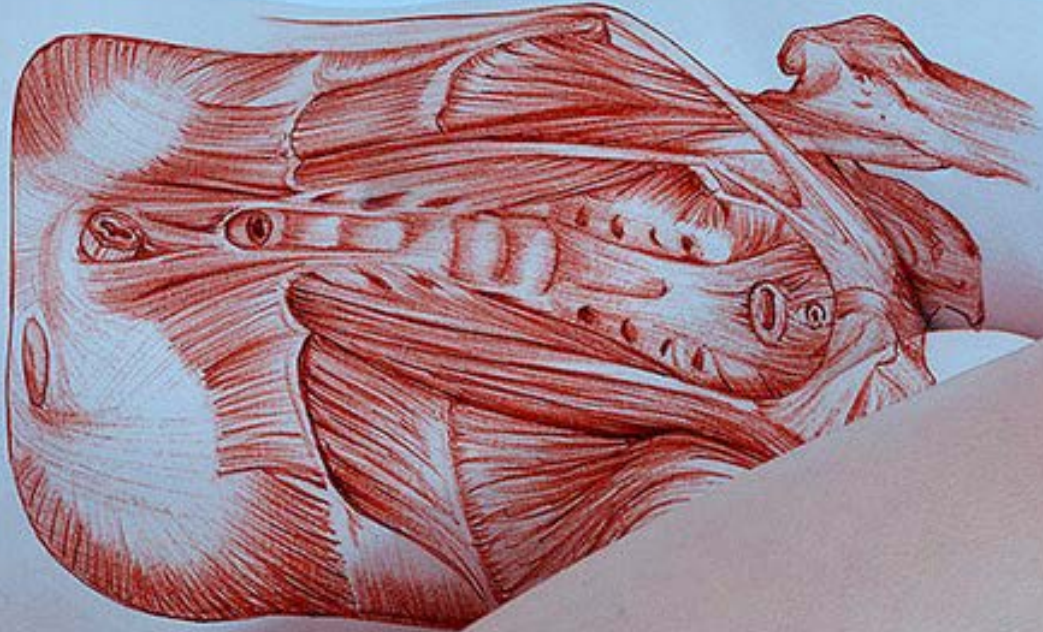
**Rafael Díaz**<sup>9</sup>, médico de profesión y artista, desarrolla una obra que gira en torno a su experiencia y cercanía con enfermos terminales portadores del VIH. La muerte es, por ende, parte de su día a día, algo con lo que está muy familiarizado y que lo ha llevado a reflexionar sobre su naturaleza en la serie *Exitus*, término latino que significa *salida* y que en medicina se emplea como simplificación de la expresión más correcta *exitus letalis*, que literalmente significa *salida mortal*. Su uso en medicina forense es para cerrar las historias clínicas de aquellos pacientes cuya enfermedad había desembocado en la muerte.

El sida continúa siendo uno de los mayores problemas de la humanidad sin un final definitivo a la vista. Mientras que el llamado *primer mundo* ha logrado proporcionar tratamientos eficaces para detener los devastadores efectos del virus y permitiendo que los VIH-positivos lleven una vida relativamente normal, el sida sigue plagando a los países que luchan con recursos limitados o inexistentes para luchar contra sus efectos.

En la serie fotográfica *Antiretrovirals 1 y 2* (2011), Rafael Díaz plantea una reflexión sobre la limitada accesibilidad de los fármacos contra el sida, en particular en los países en desarrollo, y las consecuencias devastadoras para aquellos a quienes se les niega el tratamiento. En algunas fotos, una gran cantidad de drogas se presentan casi al alcance de la mano del espectador, mientras que en otros se presentan como objetos de lujo preciosos detrás de un vidrio impenetrable que sólo se ofrece a unos pocos afortunados. Estamos viendo dos caras de la misma moneda, la dualidad perversa que encontramos en el primer y el tercer mundo.

9 Rafael Díaz (n. 1972): licenciado en Medicina Interna y Cirugía General por la Universidad Evangélica de El Salvador. Autodidacta en Arte, desarrolla su obra más temprana en el taller del pintor salvadoreño César Menéndez, donde compagina la pintura con sus estudios de Medicina primero, y más tarde con el ejercicio de su carrera como médico, faceta que influye poderosamente en su producción artística, en la que la vivencia humana de la enfermedad y la muerte son temas recurrentes. Ya en España, en 2003 comienza a explorar la fotografía como vehículo para trasladar su particular visión de la medicina y retratar la realidad social de los enfermos.





## 6. EN EL NOMBRE DEL CUERPO



## 6.1. Anatomía de la herida

“¿Quién sabe? con la enfermedad de un estado de no existencia, el cuerpo empieza a existir”<sup>1</sup>.

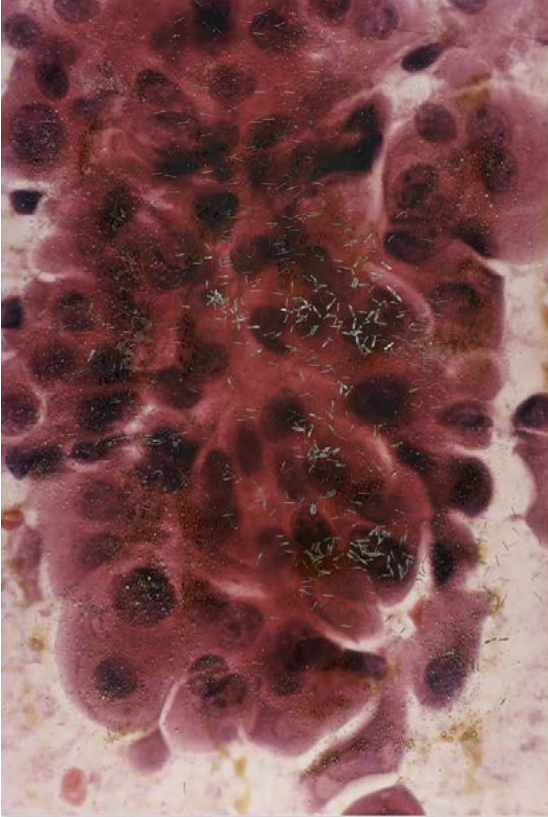
Muchos artistas de los siglos XX y XXI han explorado los límites del cuerpo humano mediante hazañas de resistencia. Si el cuerpo humano es una estructura, es entonces modificable, ampliable y reconstruible como todas las estructuras.

Desde un punto de vista biológico, el límite exterior del cuerpo es la piel. Ésta crea una frontera protectora que contiene al organismo. Por otra parte, el límite o la frontera, que es la piel, siempre admite la posibilidad de ser abierta. Desde un punto de vista filosófico el límite del cuerpo es su mortalidad ya que su capacidad de resistencia es finita. El cuerpo también se acerca al límite a través de la enfermedad, experimenta cambios y transformaciones propias de un proceso natural e irreversible. La herida y la cicatriz como memoria corporal también cumplen un papel decisivo en el cuerpo enfermo. Tal y como proponía Joseph Beuys “la única manera de progresar y quizás sanar, es tomar conciencia y mostrar tus heridas”.

Charles Baudelaire calificaba de *pintor de la vida moderna*<sup>2</sup> a alguien que supiera aunar en su obra el interés formal con capacidad de incidir en lo social y cultural. Como apuntábamos anteriormente, son muchos los artistas que han participado a través del plano del arte y de su cuerpo en ese discurso comprometido. En la presente investigación doctoral creemos plenamente que es nuestra responsabilidad reestablecer un debate con la sociedad, que es necesario buscar el diálogo y la reflexión teniendo en cuenta sobre todo el testimonio de artistas enfermos. Nuestros modos de ver afectan a nuestra forma de interpretar. El artista enfermo, con su

<sup>1</sup> MARTÍNEZ OLIVA, Jesús. *El desaliento del guerrero*. op. cit. pág. 53.

<sup>2</sup> BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio de aparejadores y arquitectos técnicos, 2007. pág. 28.



Damien Hirst, *Biopsy*, 2007



Damien Hirst, *Biopsy*, 2007



Paula Rojas y David Pérez, *Visceral*, 2015

propensión a crear símbolos, transforma inconscientemente el síntoma en signos y lo expresa a través de su obra. Las formas orgánicas y corporales han sido, desde tiempos inmemoriales, un punto de referencia para el artista aunque la reflexión sobre lo corporal haya ido variando a lo largo de los años. Es más, el concepto de *cuerpo* en sí es una construcción simbólica, determinada por una sociedad, una cultura o una época histórica. La sangre, las vísceras, las heridas, los músculos, las cicatrices o los huesos, como elementos orgánicos, han dado cierto juego en el arte contemporáneo por parte de artistas que han pretendido y pretenden transportar un discurso que va más allá de la experiencia estética.

A principios de 1988, Gilbert & George se despegaron temporalmente de su irreverente y sardónica temática para visibilizar, a través de su trabajo, una realidad presente en su entorno más cercano: el sida y su interacción en el cuerpo humano. El dúo británico no produjo una serie de obras que explicaran la angustia del síndrome de inmunodeficiencia adquirida ni abordaron el tema de forma dramática, sino que organizaron shows en los que recaudaban dinero para poder ofrecer así a los afectados una vida más digna.

Gilbert & George realizan en 1994 *Ill World (Mundo enfermo)*, la imagen adquiere unas características casi religiosas. En una ciudad enferma, inundada por un color rojo sangrante, los dos artistas desnudos ocupan la parte central del cuadro. Gilbert sostiene y carga con el cuerpo desfallecido de George: cogiéndoles por las axilas parece que quiere sacarlo de ese mundo contaminado y transportarlo a algún lugar seguro. Los rostros impávidos de los dos artistas nos dicen que eso es imposible. Se trata de una metáfora sobre el apoyo y la solidaridad hacia los enfermos, así como una llamada de atención a un mundo enfermo, también de incompreensión y rechazo.

También Damien Hirst hace uso del rojo y de la sangre para plasmar fragmentos de cuerpo enfermos impresos en una escala colosal. La serie *Biopsy* (2007) está compuesta por treinta imágenes de gran tamaño basados en biopsias de distintos tipos de cáncer y otras enfermedades terminales, que el artista cubre en parte de hojas de bisturí y cristales rotos. Los títulos de cada imagen derivan del nombre digital completo de cada biopsia real. Hirst abordó la dualidad existente entre lo bello y lo abyecto. Sobre estas piezas el polémico artista manifestaba que eran imágenes completamente deliciosas y deseables de cosas completamente inaceptables e indeseables. De este modo los macros orgánicos en *Biopsy* primero te empujan hacia dentro, te seducen, para después alejarte, es decir, atraen y repelen en igual medida.



Hyun-Gi Kim, *Red series*, 2017



Cao Hui, *Visual temperature*, sofa, 2015



Kiki Smith, *Bloodline*, 1994



Gilbert & George, *Ill World*, 1994



Rob Domenech, *Symbiosis*, 2016



Laura Splan, *Bufanda de Sangre*, 2002



Las cien esculturas de vidrio soplado rojo componen la obra *Bloodline* (1994) de **Kiki Smith**, donde una horda de glóbulos rojos serpentean extendiéndose por la sala, desparramándose y aludiendo a una especie de línea de vida. La producción de Smith siempre ha estado vinculada al cuerpo humano y sus fluidos (carne, sangre, etc) tal y como apunta la artista alemana: **“El cuerpo es nuestro denominador común y el encuentro de nuestros placeres y nuestras penas. Con él quiero expresar quiénes somos, cómo vivimos y cómo morimos”** <sup>3</sup>.

También Hyun-Gi Kim con su *Red series* infunde una peculiar visión de la vitalidad en el diseño de muebles, hasta ahora revolucionaria. El diseñador coreano es el creador de una silla que imita el flujo de sangre en el sistema circulatorio humano. La característica principal del asiento se muestra cuando dos personas se acomodan a ambos lados. La silla está construida a base de bolsas de sangre, en las que fluye el líquido respondiendo a las presiones cuando alguien está sentado, circulando así por los cientos de vías de plástico conectadas. Por supuesto, el líquido no es sangre real, sino más bien una mezcla de acrílico rojo y otras soluciones que ofrecen la mejor imitación. Todas las bolsas de plástico apiladas se sostienen con un soporte de acero inoxidable. Hyun-Gi Kim asegura que la experiencia a lomos de esta particular silla nos recuerda a los músculos y los latidos del corazón, creando una estimulación visual y auditiva. En otras palabras, la circulación de la sangre puede sentirse constantemente al sentarse de forma que los usuarios en ella experimentarán su propio concepto de vida y muerte.

El sillón de Kim nos remite al sofá de Cao Hui, *Visual temperature, sofa* (2015). Hui expone el interior del sofá que se convierte en un contenedor de vísceras, sangre y huesos. El artista chino juega con la figura humana, la de los animales y hasta le pone anatomía a los muebles o distintos objetos de uso cotidiano, lleva su trabajo al límite entre el surrealismo y el realismo y el resultado final es realmente perturbador. Con su obra propone una manera diferente de mirar los objetos, señalando la idea de que para que estos tengan sentido, el interior debe coincidir con lo que muestra el exterior.

La *Bufanda de Sangre* (2002) de Laura Splan <sup>4</sup>, perteneciente a su serie *Cuerpos domesticados*, representa una bufanda tejida con el mismo material que usa Hyun-Gi Kim para su característico sofá. Un matiz los distingue, el mecanismo intravenoso emerge de la mano del usuario y conecta con su cuello. La narrativa implícita

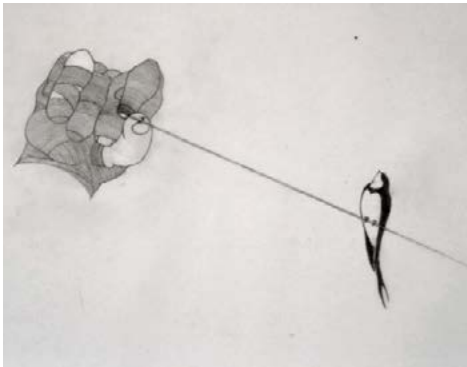
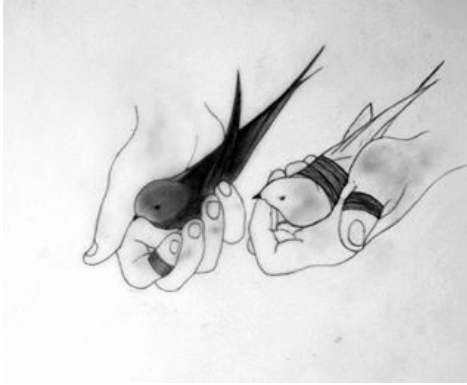
3 AA.VV. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. op. cit. pág. 308.

es paradójica ya que la bufanda mantiene a la persona que la porta caliente con su propia sangre mientras al mismo tiempo drena gota a gota alargando, de alguna forma, su propio sistema sanguíneo. También **Rob Domenech** hace uso de la vía en su fotografía *Symbiosis* (2016) que muestra la conexión intravenosa entre dos personas que entrelazan sus manos.

David Escalona también nos pone ante la experiencia extrema del rebasamiento de los límites, ante la conciencia del cuerpo y su vulnerabilidad, una suerte de salto al vacío para el que nunca se está preparado aunque por otro lado, pueda ser una oportunidad para reconocernos y aceptar cómo esas experiencias, ligadas al dolor y al trauma, condicionan la manera de entender la simple existencia.

En la exposición *¿Dónde mueren los pájaros?* (2014), en la Galería Isabel Hurley de Málaga, David Escalona y Chantal Maillard generan un ambiente atmosférico en el que afloran sentimientos y sensaciones. El bloque de ochenta dibujos, directos y cálidos, gracias a los materiales y en convergencia con la labor dibujística de Kiki Smith, se centran en la figura humana, despojando al dibujo del color y del exceso de elementos, ganando en precisión y emoción. Escalona escenifica parte de su recurrente mundo metafórico que alude al ciclo de la vida, a la regeneración y a la dialéctica muerte-vida. Los pájaros muertos de los que Kiki Smith se sirve en sus instalaciones se transforman aquí en livianas golondrinas que aluden a lo cíclico, a la llegada de una metafórica primavera que sucede al oscuro invierno, en otras palabras: a la regeneración. En las piezas de Escalona *Vendados 1* y *Vendados 2* (2014), la venda aparece como otra de sus imágenes recurrentes y auto-referenciales, metaforizada, en ocasiones, en el capullo de seda que envuelve la polilla en metamorfosis, como aquello que late bajo un vendaje, además de constituirse como metáfora de su mano herida. Sus dibujos nos proponen una experiencia sobre el abismo en la que el dolor, la herida, el cuerpo fragmentado, la discapacidad, la superación, la culpa, la memoria y el sacrificio son conceptos protagónicos.

- 4 Laura Splan (n.): artista cuya obra explora intersecciones entre arte, ciencia, tecnología y artesanía. Sus proyectos conceptuales examinan las manifestaciones materiales de nuestra relación con el cuerpo humano. Examina las percepciones y representaciones de lo corporal con una gama de técnicas tradicionales y de nuevos medios. A menudo combina lo cotidiano con lo desconocido para explorar nociones culturalmente construidas de orden y desorden, función y disfunción. Gran parte de su trabajo se inspira en la experimentación con materiales y procesos (sangre, piel facial cosmética, fabricación digital), que explota por sus implicaciones narrativas y potenciales inexplorados. Su trabajo reciente utiliza biosensores (electromiografía, electroencefalografía) para crear formas y patrones basados en datos para esculturas, tapices y trabajos en papel fabricados digitalmente.



David Escalona, *Vendados 1 y Vendados 2*, 2014

Laura Makabresku, *Sin título*, 2015

Otra artista que hace uso del pájaro como símbolo metafórico es Laura Makabresku, la dualidad sensualidad y muerte son leitmotiv en su producción fotográfica. Su característico estilo visual combina una luz tenue y unos colores pálidos, junto al halo de oscuridad y tranquilidad que desprende. Los pájaros muertos o en ocasiones heridos, que Makabresku retrata, son rehabilitados, reconstruidos, acunados. Las aves descansan en la clavícula de una joven a modo de nido, dormitan en camas junto a ella y las partes dañadas del pájaro son reparadas con aguja e hilo por la muchacha. La joven artista polaca también reproduce fragmentos de piel dañados, bien por heridas abiertas, bien por heridas cerradas en forma de cicatriz. Makabresku se siente poderosamente atraída por estas huellas dérmicas y las representa desde una perspectiva sutil y frágil rebosante de belleza.

Arturo Rico Bovio en su ensayo *Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporei-*



*dad* (1998) nos da a conocer el cuerpo como una realidad compleja y como la recapitulación del proceso evolutivo, susceptible de diversas estimaciones, a la vez que declara: **“Es distinto el cuerpo vivido, experiencia intransferible de cada sujeto, al cuerpo valorado, fenómeno propio de un contexto social que se proyecta en sus miembros integrantes. La evaluación socio-cultural recae sobre las necesidades y capacidades humanas, para abarcarlas como cualidades, sectores, o subconjuntos del cuerpo total; en ocasiones la visión fragmentaria es tan tajante que lleva a considerar al cuerpo físico-biológico ajeno a los atributos psicosociales”** <sup>5</sup>.

Por su parte, la fotógrafa **Paula Rojas** y el ilustrador **David Pérez** en su proyecto conjunto *Visceral* (2015) retratan a modelos que muestran la anatomía humana en su piel. A partir de dos tintas, rojo y azul, recorren el cuerpo de adentro hacia afuera. Cada trazo se materializa en una lección anatómica que muestra la materia de la que estamos hechos. La artista declara en una entrevista para Fotomeraki (2016): **“El color más frío, nos lleva a las entrañas y estas a su vez nos muestra la fragilidad y complejidad de la que estamos hechos. El cuerpo helado y el corazón ardiente”** <sup>6</sup>.

Lo que subyace detrás de la herida no deja de ser interesante. La cicatriz nos remite a la ausencia o al recuerdo. Es un canal que un día fue herida, ya que estuvo abierto, y de alguna forma conecta el interior con el exterior. Orlan, en su manifiesto sobre *El arte carnal*, explica su experiencia tras las intervenciones quirúrgicas: **“Ahora puedo ver mi propio cuerpo abierto sin sufrir. Puedo ver hasta lo más profundo de mis entrañas, nuevo estadio del espejo. Puedo ver el corazón de mi amante y su espléndido diseño dista mucho de las cursilerías simbólicas que habitualmente se diseñan. –Cariño, me gusta tu bazo, me gusta tu hígado, adoro tu páncreas, y me excita la línea de tu fémur”** <sup>7</sup>.

En 1969 Richard Avedon fotografía las cicatrices que Andy Warhol exhibe sin tapujos de cara a una sociedad americana absolutamente estereotipada. Este tipo de gestos cambian el discurso artístico por completo. Valerie Solanas, en un episodio de esquizofrenia y paranoia, le disparó tres tiros en la entrada de su estudio

5 RICO BOVIO, Arturo. *Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1998. pág. 99.

6 Ver: ROJAS, Paola. *Visceral*. En: fotomeraki.com. Disponible en: <https://fotomeraki.com/portfolio-item/visceral-paola-rojas> (publicado: 2016, acceso: 02.01.2017).

7 AA.VV. *Orlan 1964-2001*. op. cit. 74.

(*The Factory*). Warhol no murió en el atentado, pero lo cierto es que el episodio modificó sustancialmente su forma de ser y padeció sus secuelas durante el resto de su vida y cabe destacar que Warhol tenía síndrome de Asperger. En el libro *Mi filosofía de A a B y de B a A* (1975), Andy Warhol esboza reflexiones y anécdotas dictadas a su secretaria Patt Hackett. Warhol establece un diálogo consigo mismo sobre distintos episodios biográficos importantes como el referido a sus cicatrices:

“–Y de mis cicatrices, ¿qué?

–De tus cicatrices, ¿qué? -dijo B-. Te diré yo qué ocurre con tus cicatrices. Creo que produciste un Frankenstein sólo para poder exhibir tus cicatrices en el anuncio. Pusiste tus cicatrices a trabajar para ti. Y ¿por qué no? Son lo mejor que tienes porque prueban algo. Siempre he pensado que está bien tener la prueba.

–¿Y qué prueban?

–Que te pegaron un tiro. Tuviste el mayor orgasmo de tu vida.

–¿Qué pasó?

–Pasó tan rápidamente que fue como un relámpago”<sup>8</sup>.

Ciertamente Warhol fue pionero en el noble arte de descubrirse y mostrar irregularidades dérmicas casi cómo símbolo de belleza y de moda. Precisamente la artista Megan Mitchell critica la cirugía estética con decoraciones corporales hechas de cuentas de vidrio, plástico e incluso joyas que más tarde adhiere a su piel. La artista es conocida por su pasión en la exploración de los diferentes tipos y procesos de la decadencia humana y las diversas inseguridades corporales en la sociedad actual. En su proyecto *Beautiful Human Decay* (2014), explora este mundo en una creativa e interesante serie fotográfica. Las imágenes representan una colección de extremidades humanas y su naturaleza en decadencia (brazos, rótulas o pantorri-llas plagadas de heridas y erupciones). La fotografía no implica el uso de sangre ya que Mitchell utiliza una intrincada red de cuentas, tejidos y botones para crear la impresión de una erupción en el brazo, perlas de color rojo para hacer referencia a la sangre y lentejuelas de color carne para simular la supuración de la piel. El culto a la herida y a la purulencia que la artista promueve, no es más que una terapia nos como poeta o fotógrafo, en la exposición *Ponte el cuerpo* (2015) aborda el tema del cuerpo fotográficamente en una dimensión íntima y social. Codesal utiliza el cuerpo como soporte para el análisis de las dificultades así como para vislumbrar,

8 WARHOL, Andy. *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona: Tusquets, 2013. pág. 79.



Richard Avedon, Andy Warhol, 1969



Vanessa Tiegs, *Menstrala*, 2008



Javier Codesal, *Días de sida*, 1989-1996



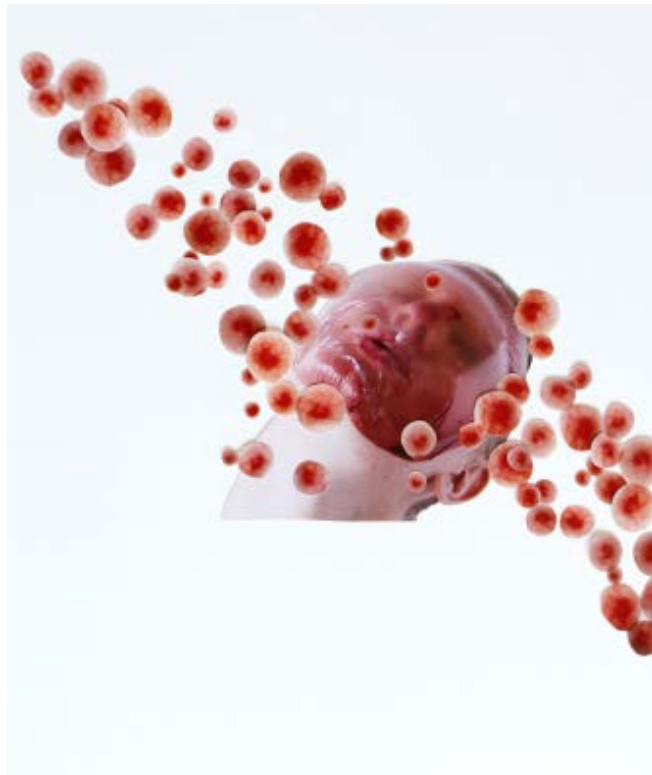
Megan Mitchell, *Skin*, 2012



Ángeles Agrela, *Risabel de Portugal (Roger van-der Weyden)* de la serie *La profundidad de la piel*, 2010



David Escalona, manos talladas en madera del S. XVIII, 2016



Ariana Page, *Gather* (detalle), 2011



Orlan, *Diseño de sangre*, 1993



Joseph Beuys, *Schlitten*, 1969

que una terapia de choque para un mundo en el que parece tener cabida solo una belleza perpetua imposible.

Tanto a Andy Warhol como a Joseph Beuys les une la cicatriz y la herida como símbolo clave en su trayectoria artística, sin embargo, a diferencia de Warhol a Joseph Beuys la belleza y el glamour no le interesaban y prefería usar el asombro, el absurdo e incluso el rechazo para remover conciencias. Esperaba, que superadas esas primeras impresiones, para nadie fuese imposible comprender su mensaje. La crisis provoca catarsis, y la catarsis, genialidad. Lo supo desde que el avión de combate de la *Luftwaffe* en el que viajaba, como tripulante durante la II Guerra Mundial, cayó derribado en Crimea, en 1944. Él mismo contó varias veces cómo había estado a punto de morir congelado, cuando un grupo de tártaros lo salvó, arrojando su cuerpo con miel, grasa y fieltro. Aunque nunca se tuvieron pruebas fehacientes de que el accidente fuera real, la historia se convirtió en el punto inicial del mito que ayudó a Beuys a transformarse en artista. Sus objetos aludían a su propia historia y acciones artísticas, como el mito que le dio vida. Grasa, fieltro y miel fueron algunos de sus materiales recurrentes para obras que han pasado a la posteridad como: *Schlitten* (1969), obra que cuenta con un kit de supervivencia para el hombre contemporáneo: una fuente de luz, una manta y una fuente de calor, la grasa; *Felt Suit* (1970), traje que recuerda a la cobija que le entregaron los tártaros, y *Action Cane* (1966), otro fetiche del artista, usado tanto en su vida cotidiana como en sus performances.

Por su parte, David Escalona interviene con pan de oro la parte mutilada de unas manos talladas en madera del S. XVIII en la exposición *Miseratione non Mercede* (2016). Siempre en referencia al cuerpo, la exposición contiene expresiones interconectadas de empatía, comunicación y superación de la adversidad. Lo que es estar, estar sin y reconocer que todos requieren apoyo en alguna medida. La obra de Escalona además, explora el mundo desde la perspectiva de un cuerpo vulnerable. El proyecto de la neoyorquina Vanessa Tiegs titulado *Menstrala* (2008), sin embargo, tiene como objetivo conectar a las mujeres con sus ritmos cíclicos y suscitar consciencia, intuición y creatividad menstrual. Se trata de abrazar el proceso natural y sanador que la menstruación ofrece como algo positivo e integrarlo en la vida. La artista trata de crear una imagen optimista de la menstruación a través de ochenta y ocho obras en las que el medio empleado ha sido su propia sangre menstrual. Su argumento narra cómo vivimos en un universo de ciclos incontables y que nuestras vidas consisten precisamente en ciclos dentro de otros.

Aunque Javier Codesal es más conocido por su faceta como videocreador y me

comprender y abarcar la existencia humana. El cuerpo reclama la atención que le corresponde, se levanta y aparece ante el espectador para hablar a pesar de la dificultad, del pudor o de la modestia. En la serie titulada *Días de sida* (1989-1996) o *Tras la piel* (1995), aparecen metafóricamente tanto los efectos de la enfermedad sobre el cuerpo o la pérdida ante la inminente desaparición, como sobre todo el erotismo, la belleza o el cuidado. Una de las imágenes hace referencia al *Sarcoma de Kaposi*, pero en vez de manchas son rosas las que florecen en la piel. Javier Codesal intenta desintoxicar así la visión negativa que se tiene sobre el sida con una imagen que intenta neutralizar otras que se mostraban frecuentemente en esta época y que parecían describir el final irremediable y trágico de esta enfermedad. El objetivo de Codesal pasa por transformar unas marcas consideradas abyectas en flores bordadas, no quiere hacer desaparecer la enfermedad, sino darle una visión más positiva. A través de un símil poético encontrar belleza dónde parece que no existe más que desprecio. Codesal explica **“he visto imágenes patéticas que nos enseñan a ver el sida con miedo. Otras veces, le quitan el miedo pero, de paso, no dejan nada de la enfermedad. Es cierto que no deben resultar ideales. Y no ha de obviarse la belleza de un cuerpo vivo (incluso en el trance que lo interrumpe)”**<sup>9</sup>.

Codesal fue uno de los primeros artistas españoles en visibilizar la pandemia, y mostrar la cara más optimista y esperanzadora tanto en la exposición individual titulada *Días de sida* (1993) como en la muestra *Sida, pronunciamento e acción* (1993) comisariada por Juan de Nieves. El cuerpo que expone Codesal parece incitar a ser tocado, como si a través de ese contacto pudiera recomponer sus partes, sus fragmentos y recobrar su unidad. Un cuerpo que desea ser protegido desde su vulnerabilidad inmunológica. Un cuerpo que más allá de su representación espera hacerse presente.

La provocadora obra de Jessica Harrison es radicalmente opuesta, la artista trabaja más que de forma visceral, con las vísceras en sí. Al igual que Cao Hui, deconstruye esculturas del porcelana, sacando un orgánico interior, a relucir. El poliuretano que cubre las esculturas de Marina Vargas, aquí se transforma en porcelana. Harrison juega con estas frágiles muñecas y el lenguaje visual que genera es claramente grotesco, por otro lado, la herida y las vísceras dotan a la pieza de cierto dinamismo, rompiendo con su habitual quietud de estatuilla decorativa. Sus piezas recuerdan a la *nueva carne*, que hace su aparición a principios de los años ochenta y es

9 Ver: MARTÍN HERNÁNDEZ, Rut. *El cuerpo enfermo: arte y VIH/SIDA en España*. Madrid: Taurus, 2010. pág. 434.

una manifestación que, además de combinar elementos del *gore* y el *cyberpunk*, invadió el género fantástico en dos vertientes: el terror y la ciencia ficción; la primera, cuya connotación negativa deviene de una suspensión o trasgresión maligna y particular de esas leyes fijas de la naturaleza que son nuestra única salvaguardia de los espacios insoldables. Mientras que el positivismo de la segunda propone la necesidad de controlar y mejorar la raza humana y sus condiciones de vida, a través del conocimiento científico y su aplicación.



Jessica Harrison, *Daisy* (detalle), 2010.



Jessica Harrison, *Roberta*, 2010



Jessica Harrison, *Rita* (detalle), 2010



Jessica Harrison, *Rosamund* (detalle), 2010.



Jessica Harrison, *Ruby*, 2010



Jessica Harrison, *Mairi* (detalle), 2010





## 6.2. El laboratorio como *atelier*

“Pensamos en las bacterias como si fueran algo malo, pero de hecho, son las bacterias las que manejan el mundo. Tenemos más bacterias que células en el cuerpo. Si no tuviéramos una pequeña porción de estas bacterias, estaríamos muertos”<sup>1</sup>.

El término *bioarte* es un neologismo del siglo XXI que designa genéricamente a un conjunto de prácticas artísticas que relacionan arte, biología y tecnología. Es por tanto un término que acoge un grupo muy heterogéneo de prácticas, en algunos casos la acepción abarca toda utilización de materiales vivos; en otros equivale incluso al arte genético. En la actualidad, son muchos los artistas que se han servido del laboratorio científico como espacio de creación y han contado con la colaboración de científicos a pesar de que el artista no ha participado necesariamente en el desarrollo de todos los procedimientos de sus obras. Es el caso de **Eduardo Kac** y su famoso *GFP Bunny* (2000). El artista concibe la obra y se interesa por su realización sin necesidad de ejecutarla.

Entre la larga lista de artistas que utilizan el laboratorio como *atelier*, se encuentra **Laura Splan**. Esta artista trabaja a menudo con temas e imágenes biomédicas. Su trabajo ha sido incluido en una variedad de exposiciones y lugares científicos y sus experiencias han iluminado algunos de los desafíos que los artistas enfrentan en la navegación y la negociación de la ciencia dentro del arte. Esta controvertida artista originalmente cursó biología, de ahí que su trabajo conceptualmente sea impulsado por esta materia. Su educación suburbana del sur en Tennessee consolidó su interés en el lenguaje visual de la feminidad, de la domesticidad, y de las artes. Splan explora esa lengua y su interés por la ciencia y la medicina proviene además de una variedad de experiencias e intereses. Tanto su padre como su hermana trabajan para una empresa que fabrica productos quirúrgicos y médicos como implantes. Esto fomentó su interés por la medicina y le dio acceso a imágenes e información

1 STAFF, Vice. *Vik Muniz y Tal Danino convierten células vivas en arte*. En: vice.com. Disponible en: [https://www.vice.com/es\\_co/article/colonias--vik-muniz-y-tal-danino-convierten-clulas-vivas-en-arte](https://www.vice.com/es_co/article/colonias--vik-muniz-y-tal-danino-convierten-clulas-vivas-en-arte) (publicado: 28.08.2014, acceso: 02.02.2015).

que de otra manera no habría tenido. Las epidemias de salud, el bioterrorismo, los cambios en la realidad, las fiestas de *botox*, los productos antimicrobianos y la publicidad farmacéutica sirven de combustible para su trabajo. La artista utiliza a menudo su propio cuerpo en la producción de materiales para sus proyectos, tales como sangre y las máscaras faciales desechadas.

En la serie *Surface Tension* (2011) perteneciente al proyecto *Viral Artifacts*, Splan alude a los mundos bacterianos invisibles que están en juego mientras nos lavamos las manos. Los dibujos de manos y microbios subyacen a una imagen latente de burbujas creada con jabón y espuma. Cuando se aplica esta espuma al grafito en polvo, las burbujas de jabón distribuyen la materia generando formas casi biológicas muy sugerentes. Cada una de las pinturas representa las manos en una posición diferente del lavado de manos según lo recomendado por la *Organización Mundial de la Salud*. Una lúcida representación del temor actual por el contagio en un mundo en el que el bioterrorismo, las epidemias de salud y los productos antimicrobianos se están volviendo tan familiares como los muebles de una sala de estar.

Por otro lado en la serie *Vigilant* (2002) del proyecto *Placebo*, la artista teje con ganchillo multicolor representaciones de microorganismos tales como el ébola, viruela, ántrax, botulismo, etc. Éste tipo de técnica se ha utilizado tradicionalmente para la representación de imágenes idealizadas y de corte doméstico. De este modo la yuxtaposición de las imágenes y el proceso crea una tensión entre la dulzura del arte y la ansiedad evocada por los organismos. Splan afirma: **“Mi trabajo explora las percepciones de belleza y horror, comodidad y malestar. Utilizo la imaginería anatómica y médica como punto de partida para explorar estas dualidades y nuestra ambivalencia hacia el cuerpo humano. Los virus, la sangre, los rayos X de los huesos y las vísceras pueden ser a la vez inquietantes y seductores”**<sup>2</sup>.

Con demasiada frecuencia se tiende a dar prioridad a la función ilustrativa del arte al servicio de la ciencia, en detrimento del arte. Las implicaciones narrativas pueden pasarse por alto cuando el componente científico funciona únicamente como un “cuadro” y no como un protagonista. La artista y teórica Suzanne Anker reafirmó este problema en un debate sobre el estado del bioarte en la actualidad. Anker declaraba: **“es hora de poner el arte en bioarte”**<sup>3</sup>.

2 SPLAN, Laura. *Elizabeth A. Sackler center for feminist art. Feminist Artist Statement*. En: brooklynmuseum.org. Disponible en: [https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist\\_art\\_base/laura-splan](https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/laura-splan) (acceso: 11.05.2016).

3 SPLAN, Laura. *Art, Science, and Wonder. Manifest*. En: artpractical.com. Disponible en: <http://www.artpractical.com/feature/manifest/> (publicado: 29.10.2015 , acceso: 03.12.2015).



Eduardo Kac, GFP



Laura Splan, Surface



Bunny, 2000



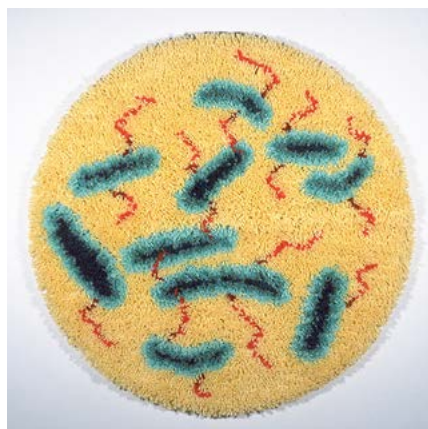
Vik Muniz y Tal Danino, Colonies, 2014



The Tension, 2011



Laura Splan, Vigilant (Ébola), 2002



Laura Splan, Vigilant (Salmonela), 2002



Laura Splan, Vigilant (Anthrax), 2002

La bio-artista contemporánea **Suzanne Anker**<sup>4</sup> se apropia de algunas de las herramientas, materiales y metodologías de los investigadores de biotecnología, junto con las herramientas artísticas de la fotografía, el simbolismo y la metáfora, para crear imágenes fascinantes. En su proyecto *Vanitas* (2016), Anker no actúa como un científica, usando la **placa de Petri**<sup>5</sup> como un sitio para cultivar organismos, sino que emplea la placa circular como un mecanismo de encuadre para su particular contemplación de la vida, la muerte y la transición, ya sea de formas de vida naturales o no naturales. Sus composiciones aluden metafóricamente al ciclo de la vida incluyendo tales especímenes como rebanadas de la fruta, claras de huevo, exoesqueletos de erizos de mar, cáscaras de naranja, brotes de flores, etc.

La obsesión de la artista con las placas de Petri comenzó por primera vez cuando colocó los especímenes en el cristal y los vio a través de las lentes estereoscópico de un microscopio de disección. La sensación de temor que sentía al ver la vitalidad del color y los detalles amplificadas de las formas, formas y patrones de los especímenes la inspiró a crear y producir estas macrofotografías. También utilizó las placas de Petri para el proyecto *Remote Sensing* (2013), se trata de la producción de ecosistemas en miniatura, paisajes impresos en 3D obtenido de los datos de color y textura de las vanitas anteriores.

Otra artista que hace uso de la placa de Petri como soporte para la creación, entre otras herramientas es **Elaine Whittaker**. La artista canadiense se inspira en una estética en la que el arte y la ciencia se superponen. Sus obras multidisciplinarias consideran la biología como práctica del arte contemporáneo. Sus trabajos recientes se han centrado en el cuerpo como espacio en el que nace infección, reflejando narrativas y elementos de ansiedad que se encuentran en la cultura popular, la investigación científica y la experiencia personal.

En la serie fotográfica *Spontaneous generation* (2007), se centra en el paso perturbador de las enfermedades infecciosas en los humanos. Las plagas ubicuas y apa-

4 Suzanne Anker (n. ): pionera en bioarte esta artista ha trabajado en la intersección del arte y las ciencias biológicas. Anker ha trabajado en una variedad de medios que van desde la escultura digital y la instalación a la fotografía a gran escala de plantas cultivadas con luces LED así como microecosistemas. Anker continúa entrelazando los medios tradicionales y experimentales en la nueva iniciativa digital de su departamento en el *SVA Bio Art Laboratory*.

5 La *placa de Petri* es un recipiente redondo, de cristal o plástico, con una cubierta de la misma forma que la placa, pero algo más grande de diámetro, para que se pueda colocar encima y cerrar el recipiente, aunque no de forma hermética. Es parte de la colección conocida como *material de vidrio*. Se utiliza en Microbiología para cultivar células, observar la germinación de las semillas o examinar el comportamiento de pequeños animales.

rentemente inocuas, son las portadoras de las enfermedades que tememos: el virus del Nilo Occidental, la malaria, el dengue y la encefalitis. Cada retrato representa una enfermedad, a modo portaobjetos de microscopio en los que podemos ver las diferentes bacterias. *Screened For* (2015) <sup>6</sup> es un video basado en algoritmos que muestra el miedo a lo viral, microbiano y pandemias. Whittaker se representa a sí misma usando máscarillas protectoras en las que pinta una serie de enfermedades microbianas infecciosas como la malaria, la tuberculosis, ébola, etc. *Screened For* se inspira en varias disciplinas científicas, incluyendo la microbiología clínica, las enfermedades infecciosas, la epidemiología y la salud pública. La investigación relacionada con la salud se aborda conceptualmente en esta obra de arte, que se enfrenta a un temor mayor, nuestra propia mortalidad.

Klari Reis también se sirve del material de laboratorio para elaborar sus pictóricas pociiones en la serie perteneciente al *Apothecary project* (2010), donde un número ilimitado de recipientes típicos de boticario tiñen de color una estantería. El líquido interno fluye en una asombrosa amalgama de color vibrante que parece simular un torrente sanguíneo o cualquier otro fluido perteneciente al interior de nuestro universo corporal. También en la obra bioartística *Petri projet* <sup>7</sup> Reis se sirve de la valorada placa de Petri.

El microbiólogo y actualmente reconvertido a artista visual **Zachary Copfer**, ha conseguido dar una vuelta de tuerca al concepto de fotografía y ha inventado lo que él denomina: bacteriografías. Se trata de fotos en las que el papel es una placa de Petri y la imagen son bacterias. El proceso para obtenerlas es similar al de un revelado convencional, solo que el papel fotosensible se cambia por placas de Petri, el negativo por un puñado de bacterias y la exposición por un acelerón radiactivo. Así es como Copfer crea retratos de científicos famosos a partir de bacterias.

Por su parte Vilém Flusser lanza la reflexión teórica sobre la relación entre arte y biotecnología, que denomina *biotécnica*, es decir, la utilización de tecnologías de ingeniería genética y su aplicación a la vida orgánica. El filósofo usa el término *biotechnics* para referirse al conjunto de posibilidades de modificación de la vida; con *art of the living* anuncia un nuevo tipo de arte que, mediante la aplicación de la biotécnica, utiliza como materia prima la vida biológica.

6 Ver: WHITTAKER, Elaine. *Screened For by Elaine Whittaker*. En: vimeo.com. Disponible en: <https://vimeo.com/172440251> (publicado: 17.11.2016 , acceso: 16.02.2017).

7 Ver este proyecto en apartado 5.4. *Vitalismo y cosmos*.



Elaine Whittaker, *Spontaneous generation*, 2007



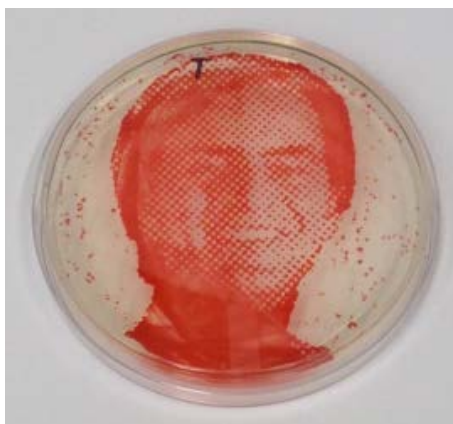
Elaine Whittaker, *Screened for*, 2015



Klari Reis, *Apothecary project*, 2010



Zachary Copfer, *Retrato de Charles Darwin*, 2013



Zachary Copfer, *Retrato de Carl Sagan*, 2015

Lo interesante del discurso de Flusser es la incorporación de formas de vida nuevas que han sido creadas o modificadas tecnológicamente por medio de la biotécnica. Según apunta el filósofo checo: **“Ya es posible crear una obra de arte que viva, se multiplique y que pueda crear otras obras de arte por sí misma, prácticamente para siempre. Esto es, en esencia, de lo que trata la biotécnica: es el nuevo arte de la vida”** <sup>8</sup>.

El artista multidisciplinar Vik Muniz y el biólogo sintético, entusiasta de las bacterias, Tal Danino crean la serie *Colonies* en 2014. Dos disciplinas tan ajenas como lo son la ciencia y el arte, encontraron un punto medio para generar una pieza artística a partir de células y bacterias vivas. Entre ensayo y ensayo comprobaron que las bacterias y las células sí podrían soportar el proceso para llegar a convertirse en imagen, de modo que atravesando diferentes disciplinas y barreras lograron crear imágenes biogeneradas a partir de células cancerígenas. Muniz y Danino empezaron con patrones sencillos para ir complicándolos a medida que avanzaba el proyecto. El proceso de creación de este tipo de imágenes consistía en tres pasos: en primer lugar, hacer una imagen solar de muestra utilizando técnicas de fotolitografía; en segundo lugar, fabricar un molde de esta muestra solar para generar un sello de goma y utilizar ese sello para hacer una imagen pegajosa en una placa donde las células cancerígenas o las bacterias se pudieran pegar; el paso final consistía en aplicar las células cancerígenas y bacterias a la placa y permitirles que se adhirieran al material tomando forma bajo el microscopio.

Miguel Fernández-Cid, en el catálogo de la exposición de Vik Muniz en el Centro Galego de Arte Contemporánea, apunta que: **“Pier Paolo Pasolini aseguraba que basta con girar un milímetro el ángulo de nuestra visión para que el mundo visual reaparezca, nuevo, distinto, renovado (...) Vik Muniz va más allá: su propuesta no consiste en girar el ángulo de visión, sino en mirar debajo de cada imagen y analizar su estructura, en preguntarse por el sentido de lo visible, de lo evidente, en entrar tanto en los mecanismos de definición de las imágenes como en su percepción”** <sup>9</sup>.

Por su parte, la relación de Tal Danino con la enfermedad se suavizó de manera abstracta a través de este proyecto, después de que su hermana se enfrentara con el cáncer. Esta enfermedad que afecta al mundo entero y que solamente el arte tiene el poder para poder subvertirlo estéticamente. El propio Muniz declaraba: **“es muy bello poder tener un cuadro hecho de células cancerígenas –algo que da tanto miedo, y es tan de otro mundo– y convertirlo en algo que puede inspirar belleza (...) para hacer que estas cosas se vuelvan elementos comunes en la**

**vida de todo el mundo, sí necesitas una imagen. Necesitas una manera de experimentarlo. Esa es una de las maneras en la que los artistas y los científicos se pueden unir, podemos proporcionar una nueva visión <sup>10</sup>”.**

Como hemos expuesto, en la actualidad existe un nutrido grupo de artistas que, desde distintos lugares del mundo, trabajan en el fértil contexto de relaciones entre arte, biología y tecnología. Son muchos los debates que se han generado alrededor del *bioarte*, ya sea por su validez o aspectos relacionados con la ética con la que se dirigen este tipo de proyectos. Los avances en los procesos tecnológicos y el creciente desarrollo de la biotecnología, de estrecha relación con el *bioarte*, han puesto en el camino a los aspectos biológicos como elementos para construir un nuevo discurso artístico que involucre a la escena de la ciencia, específicamente a la biología, a través de organismos y el propio espacio de experimentación, con el objetivo de explorar diversas formas de representación y comunicación del medio.

En la presente investigación doctoral hemos analizado obras bioartísticas desde el prisma del artista enfermo. Resulta ciertamente interesante analizar como la ciencia es una herramienta más a través de la cual el artista se expresa. De hecho, la ciencia también puede ser terapéutica ya que de alguna forma no es más que la unión tecnológica entre el arte y la vida. El artista ha encontrado un lugar dentro del laboratorio y consideramos que en el caso del artista enfermo su contribución puede ser más que decisiva. El *bioarte* es una manifestación viva y, por tanto, en constante redefinición, en el que muchos artistas están realizando (y realizarán) sus aportaciones. Constituye, por tanto, una plataforma excepcional para entender algunos de los desarrollos artísticos que se están produciendo a principios del siglo XXI que será, para algunos, el *siglo de la biotecnología*.

1 STAFF, Vice. *Vik Muniz y Tal Danino convierten células vivas en arte*. En: vice.com. Disponible en: [https://www.vice.com/es\\_co/article/colonias--vik-muniz-y-tal-danino-convierten-clulas-vivas-en-arte](https://www.vice.com/es_co/article/colonias--vik-muniz-y-tal-danino-convierten-clulas-vivas-en-arte) (publicado: 28.08.2014, acceso: 02.02.2015).



### 6.3. Vitalismo y cosmos

“Vivimos en el único mundo posible. No podemos huir de él ni trascenderlo metafísicamente. Si un individuo integra su soledad con el cosmos esta se hace menos dura, si es consciente de que lo que envejece y muere son únicamente células pero que el lenguaje, la creación, la reflexión e incluso el deseo vive y pervive en los demás” <sup>1</sup>.

El arte es una exaltación de la vida, tal vez porque el arte se mete por los pliegues de la vida cotidiana y reposa en sus resquicios. El arte es un revulsivo de las costumbres y las formas de comportamiento social, nos muestra el mundo críticamente asumido y alumbrá quizás rutas que podemos intentar, perspectivas utopistas que no utópicas, es decir: realizables. El arte es la creación de un mundo posible y ese mundo pone las condiciones de su interpretación. Este tipo de concepción del arte sienta sus bases en un vitalismo de tipo biográfico, pero ante todo se apoya en un pensamiento vitalista cósmico. Darío Botero Uribe en su ensayo *Teoría social del derecho* (1993) afirma que: **“El arte es siempre una conciencia social que escruta la opacidad de la vida, todo aquello que se vislumbra, pero no es suficientemente descifrado. El arte ayuda a comprender los meandros de la vida”** <sup>2</sup>.

El humanismo que defiende el *Vitalismo Cósmico* está ligado a la defensa de la vida como concepción ambiental, pero también la vida como dignidad de la vida humana. El *vitalhumanismo* está ligado a la reorientación del deseo. Esta reorientación apunta, en primer lugar, al autocontrol de la posesión de bienes y, en segundo lugar, a la defensa de la vida, para Darío Botero Uribe una filosofía de la vida tiene que crear una ética de la vida biológica, del ambiente y, por otra parte,

<sup>1</sup> BOTERO URIBE, Darío. *Vida, ética y democracia*. Colombia: Instituto para el desarrollo de la democracia, 1995. pág. 98.

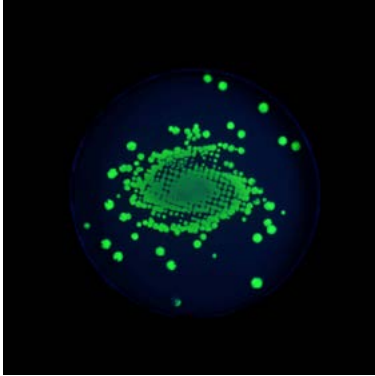
<sup>2</sup> BOTERO URIBE, Darío. *Teoría social del derecho*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1993. pág. 112.

de la calidad de la vida social. Es una filosofía proyectada al porvenir, en la medida en que se compromete con la defensa de la vida. Este tipo de *vitalismo*<sup>3</sup> entiende, por ejemplo, que la muerte no atenta contra la vida, es su consecuencia. Solo hay muerte porque hay vida ya que la muerte no niega la vida sino que la reafirma. De esta forma, la muerte es solo un límite, un relevo vital. Darío Botero Uribe afirma que hay que pensar la muerte no como el fin ni el comienzo de algo sino como un relevo espiritual e intelectual en el desarrollo ininterrumpido de la vida, del conocimiento, de la creación, de las luchas por la humanización. Hay necesidad de sustituir el culto a la muerte por el culto a la vida. Los muertos no se han ido, viven en nosotros. Sus logros, sus luchas, sus esfuerzos persisten como testimonios de supervivencia. Estamos atrapados en un mundo biológicamente determinados, social e históricamente condicionados, pero esta contingencia vital no agota nuestra potencialidad. En su ensayo *Vitalismo Cósmico* (2002), Botero Uribe nos habla de la creación como estrategia para romper con lo establecido: **“La creación es ideación de formas que en su dinámica chocan con las formas establecidas. El arte busca siempre en un universo en el cual el hombre no se encuentra nunca a sí mismo. El hombre es una apuesta, un signo, una interrogación”**<sup>4</sup>.

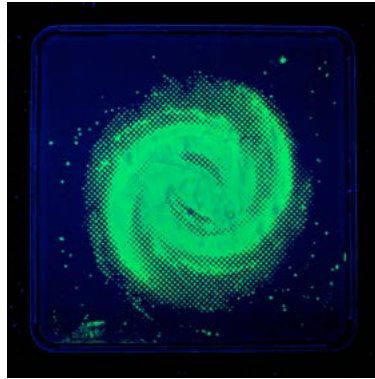
El artista queda ubicado entre la individualidad creadora y las significaciones sociales del pensamiento y el conocimiento, el resultado es una creación, como indicaría Botero Uribe, de carácter *individual-social*. Es cierto que existe una necesidad de superar la alienación social, romper de una vez por todas. La teoría social moderna ha diluido la individualidad en sociabilidad de una manera racionalista, una manera que se interesa más por lo que unifica, por el todo (aunque para construirlo se haya vaciado el contenido), que por lo que distingue e individualiza. El individuo no se piensa como un microcosmos que expresa de forma autónoma e individual las tensiones del mundo y de la vida.

3 El *vitalismo* es la doctrina filosófica caracterizada por una afirmación y exaltación de la vida en toda su magnitud y con todas sus consecuencias. A los filósofos que coinciden en calificar a la vida como la realidad principal, interesados en conocerla y comprenderla, se les agrupa bajo el rubro de vitalistas, pero entre ellos no hay uniformidad doctrinal debido principalmente a las diferencias en la manera de concebir la vida. Aún cuando cada filósofo vitalista tiene su propio concepto acerca de la vida, son dos los que predominan: el biológico y el biográfico. El primero concibe a la vida en su dimensión natural, esto incluye la obediencia y respeto hacia las leyes naturales, así como su aplicación práctica con el fin de obtener una mayor vitalidad que beneficie al ser humano en su existencia. El segundo la considera como la existencia humana en cuanto es vivida, es decir, un vitalismo que supone más que la defensa de la vida a toda costa, una defensa de la vitalidad.

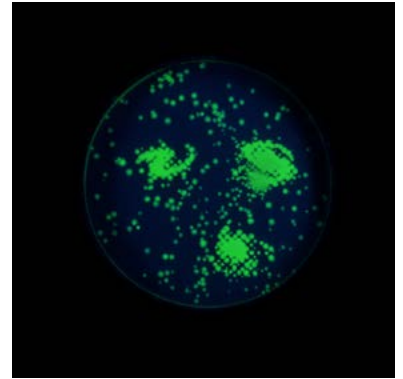
4 BOTERO URIBE, Darío. *Vitalismo Cósmico*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2002. pág. 243.



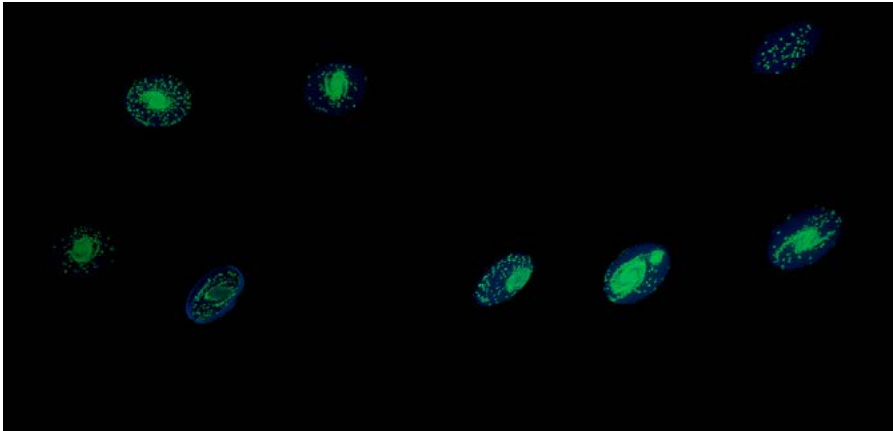
Zachary Copfer, M81, 2012



Zachary Copfer, Milky way galaxy, 2012



Zachary Copfer, Star stuff detail, 2012



Zachary Copfer, Instalación Star stuff, 2012



Klari Reis, *Petri project*, 2013



Según Botero Uribe: **“El momento que vivimos de predominio de la cultura light, pretende socavar la negatividad del arte, convertir su fuerza crítica en un producto decorativo (...) El arte recuperará su aguijón cuando la historia recuperar su ritmo de evolución crítica”** <sup>5</sup>.

**“Somos polvo de estrellas”** <sup>6</sup> asegura el cosmólogo y astrofísico Carl Sagan en su libro *La Conexión Cósmica* (1973) y sin duda el artista y microbiólogo Zachary Copfer se inspiró en esta cita a la hora de llevar a cabo su instalación *Star Stuff* (2012). Esta instalación compuesta por fotografías bacterianas fosforescentes vivas del cosmos tomadas por el telescopio *Hubble* suponen una exploración visual del romance y el esplendor encarnados por la teoría científica de Sagan. Cada fotografía está compuesta de miles de millones y miles de millones de *E. coli* <sup>7</sup> genéticamente modificados que han crecido en un patrón, diseñado específicamente, para formar una reproducción fotográfica de un objeto celestial. Estrellas, galaxias, nebulosas y restos de supernovas se enmarcan en placas de Petri, soporte habitual utilizado para cultivar microorganismos. Copfer desarrolla una nueva técnica de impresión fotográfica que bautiza como *bacteriografía*. En primer lugar, altera genéticamente la bacteria, dándole una secuencia de genes (originalmente encontrados en las medusas) que codifican una proteína fluorescente (llamada *GFP*). Bajo luz ultravioleta, esta proteína emite luz a una longitud de onda más larga que es visible para el ojo humano. Este tratamiento no pretende que los microorganismos brillen, es más, mata algunos que viven en ciertos parches. Más tarde, estos parches se convertirán en las manchas oscuras de la imagen. A continuación, le da a la bacteria algún tiempo para crecer y extenderse, hasta que esté satisfecho con la imagen. Para detener el proceso de crecimiento, refrigera la placa, le da otro tratamiento de radiación y cubre las bacterias con una capa de acrílico, fijando así la imagen de forma permanente.

Lo interesante de esta instalación no es sólo que conecta dos disciplinas compatibles como son arte y ciencia sino que además sugiere una nueva visión científica sobre el universo, una perspectiva profundamente poética y apasionada. El propio

5 BOTERO URIBE, Darío. *Vitalismo Cósmico*. op. cit. pág. 244.

6 SAGAN, Carl. *La conexión cósmica*. Barcelona: Orbis, 1985. pág. 37.

7 *Escherichia coli*, es un bacilo gramnegativo de la familia de las enterobacterias que se encuentra en el tracto gastrointestinal de humanos y animales de sangre caliente. *E. coli* es la bacteria anaerobia facultativa comensal más abundante de la microbiota; asimismo, es uno de los organismos patógenos más relevantes en el hombre, tanto en la producción de infecciones gastrointestinales como de otros sistemas (urinario, sanguíneo, nervioso).

Copfer añade: “Creo que el arte visual que consiste en explorar profundamente la belleza y la poesía que residen en las teorías científicas (...) “Picasso y Einstein estaban trabajando con la misma idea, mirando el espacio tridimensional desde diferentes perspectivas, Einstein con su Teoría de la Relatividad y Picasso con el cubismo”<sup>8</sup>.

Como veíamos anteriormente, Klari Reis es otra artista que utiliza como fuente de inspiración el microscopio. Aunque a diferencia de Copfer ella no utilice bacterias vivas, también se sirve de la placa de Petri para generar espectaculares universos acrílicos. Cuando Reis fue diagnosticada con la *enfermedad de Crohn*<sup>9</sup> hace más de una década dejó su trabajo como arquitecto en San Francisco para dedicarse en cuerpo y alma al arte. En 2002, el médico de Reis la invitó a su laboratorio en el Hospital Universitario St. Thomas de Londres. Allí, a través de un microscopio, le mostró docenas de muestras de su sangre reaccionando a diferentes medicamentos. Intrigada por las reacciones celulares que vio, particularmente cómo las células se transformaban y se duplicaban cuando diferentes sustancias entraban en el organismo, Reis comenzó a pintar algunas de las imágenes sobre lienzo inspirándose en este efecto óptico, de hecho sus primeras cien pinturas tuvieron nombres de drogas diferentes.

Después de tres años en Londres, Reis regresó a San Francisco, donde continuó trabajando en la intersección entre arte y ciencia. Una vez allí, varias compañías de biotecnología permitieron el acceso a sus laboratorios. Fue entonces cuando Reis comenzó a experimentar con la resina epoxi y a trabajar con placas de Petri, fascinada por este material tan poco convencional. De esta forma, la reciente trayectoria artística de Reis ha estado determinada no sólo por su diagnóstico médico sino por un intento de explorar nuestra compleja relación con la industria biotecnológica actual.

Por su parte **Ariana Page**, en la serie fotográfica *Interior Optics* (2015), utiliza un proceso fotográfico que imita instrumentos científicos ópticos, similar a un prisma (como la microscopía de fluorescencia de dos fotones, *TPE*), para ver cómo la piel

<sup>8</sup> STAFF, Vice. *Vik Muniz y Tal Danino convierten células vivas en arte*. op. cit.

<sup>9</sup> La *enfermedad de Crohn* es una enfermedad inflamatoria crónica con manifestaciones intermitentes que afectan principalmente al tracto gastrointestinal, en toda su extensión, cuyo origen radica en componentes genéticos y ambientales. Junto con la colitis ulcerosa forma parte de las llamadas enfermedades inflamatorias intestinales.

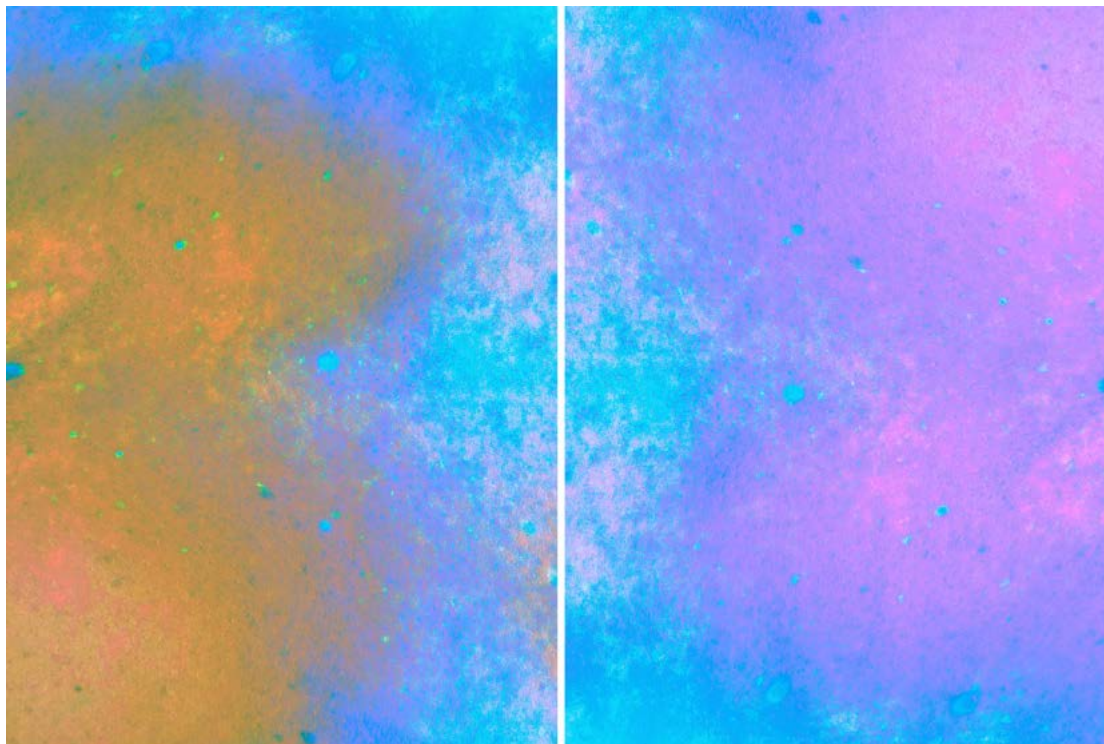
refleja y refracta la luz. Así, la superficie de piel destaca, permitiendo al espectador ver la topografía vibrante y colorida que existe en dermis, vello, folículos y glándulas. A modo de universo cósmico, la artista crea imágenes corporales agitando su dermis hipersensible para explorar la piel como un documento de la experiencia humana. Las imágenes resultantes muestran una topografía interna que revela paisajes ocultos, misteriosos y a menudo extraterrestres.

La piel es una superficie porosa y los desafíos que en ella acontecen a menudo tienen que ver con límites personales. Como veíamos en capítulos anteriores, Ariana Page Russell tiene *dermatografía*, una condición en la que su sistema inmune exhibe la hipersensibilidad a través de la piel. Los síntomas de la dermatografía crean por tanto una especie de drama dérmico que juega en la piel, lo que permite a Page abordar las secuelas del contacto corporal. La carne ofrece evidencia de un intercambio físico, aunque no acompañado de narración o explicación. Su piel, incapaz de disimular la marca infligida, invoca la acción que lo llevó a la superficie. Si bien el cuerpo representa una totalidad, un macrocosmos y un universo en sí mismo, sincrónicamente contiene un sinfín de microcosmos, de pequeños espacios delimitados y enlazados por códigos secretos. Estas ínfimas zonas emergen como constelaciones corporales, como una geografía imperceptible que contiene sus propias áreas protegidas. El cuerpo proporciona innumerables trayectos, desplazamientos en los cuales su superficie aparece ante nuestros ojos recubierta de otros símbolos, que ofrecen disímiles formas de entrar o salir del universo corpóreo y, al mismo tiempo, distintas vías de escape.

La artista asegura: **“Un cuerpo se convierte en un índice del tiempo que pasa. La piel revela cómo los huesos cambian, los músculos se aflojan, las pecas y las arrugas se forman y aparecen moretones. Estoy interesado en esto como una moda de la piel, incluyendo la forma en que un rubor adorna la mejilla, las pecas forman constelaciones en un brazo, o el cabello crea brillo en la superficie mate de la piel. La piel también nos protege mientras revela las emociones internas, ofreciendo un espacio translúcido para el adorno. Creo imágenes que exploran la piel como un documento de la experiencia humana, usando mi propia carne hipersensible para ilustrar las formas en que expone-mos, expresamos, adornamos y nos articulamos”** <sup>10</sup>.

La artista Gwen Hardle también utiliza la piel como representación cósmica, el trabajo de la escocesa se relaciona con la figuración y el acto de la percepción. Sus

10 PAGE RUSSELL, Ariana. *Interior Optics series*. En: platformgallery.com. Disponible en: <http://www.platformgallery.com/russellio> (acceso: 22.03.2016).



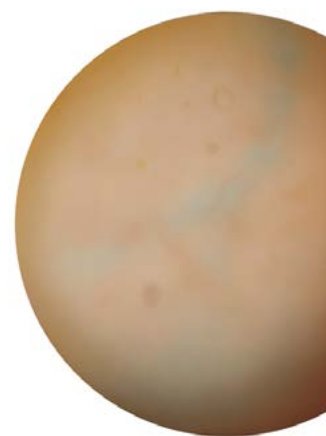
Ariana Page, *Amethyst*, 2015



Gwen Hardle, *Body 05.06.15*, 2014



Gwen Hardle, *Body 06.29.11*, 2011



Gwen Hardle, *Body 02.28.14*, 2014



macros de piel iluminada con luz natural se asemejan a los efectos lumínicos en el paisaje planetario e incluso celular. Hardle emplea aspectos de la pintura clásica y la teoría del color para otorgarle una presencia realista, íntima y monumental a la obra. Como resultado, la imagen corporal parece salirse del cuadro generando una ilusión atmosférica, real y tangible. Las pinturas encarnan un enigma espacial, como traducir la curva del cuerpo y la profundidad de la materia de tejido bajo la piel sobre el lienzo plano sin perder ni la complejidad ni el juego de límites que se forma en su interrelación. Por otro lado, la elección del formato (tondos y formas ovales) para su trabajo le confiere un matiz planetario. Los círculos son formas autónomas, que la mente acepta como completas. También son sensuales y femeninas y hacen referencia al alfa y omega de la naturaleza desde el cosmos hasta las células.

Gwen Hardle forma parte de una amplia variedad de artistas interesados en la conexión entre espacios físicos y psicológicos a través de paisajes corporales (*bodyscapes*). La forma y la escala son hábilmente manipuladas por Hardle para sugerir conexiones entre lo macro y lo micro, lo individual y lo colectivo, lo específico y lo universal. Su trabajo nos anima a considerar nuestras propias limitaciones como individuos y la posibilidad de la trascendencia a través del descubrimiento, la contemplación y la interconexión.

El trabajo que Cecily Brennan ha desarrollado en la última década trata dos temas relacionados: por un lado, el dolor físico y la aflicción, por el otro, el trauma psicológico. La vulnerabilidad del cuerpo humano y la naturaleza frágil de la psique constituyen diferentes dominios de investigación especializada en los mundos de la medicina y la psicología. El trabajo de Brennan consigue unir ambos mundos de manera sugerente, ya que toca temas tan dispares como el fenómeno de la auto-lesión, las condiciones relacionadas de la depresión, la melancolía, y la asociación entre sufrimiento y creatividad. El daño y la fortaleza son sus preocupaciones permanentes en la artista, además de la perenne búsqueda de aquellas estrategias para la supervivencia que permiten a los seres humanos ordinarios soportar y superar las diversas aflicciones por las que están acosados. La serie de pinturas de *Heat* (2003) está compuesta por una serie de pequeños trabajos, realizados en temple al huevo sobre tabla imprimada, que representa una selección de infecciones crónicas de la piel obtenidas de libros de texto médicos. Se trata de cuadros decididamente seculares ejecutados en un medio asociado con lo sagrado y con la tradición de la pintura icónica.

La trayectoria artística de **Mar Gascó** gira en torno al cuerpo humano, los procesos médicos, las enfermedades, la biología y la medicina. Además, el planteamiento

de Gascó sobre los mismos se representan desde una óptica personal basada en sus vivencias como paciente. En la acción performática *Cartografía Efélide* (2014) se establece una búsqueda, localización y señalización de los lunares o marcas efélides de su cuerpo (un total de 197 en el año 2013) y su respectiva medición cartográfica en centímetros: Norte, Sur, Este y Oeste tomando el ombligo como centro. Este autorretrato basado en el estudio y análisis detallado de la piel tomando como referencia las marcas solares o lunares de su cuerpo determinan una segunda piel fotográfica o suerte de cartografía de los accidentes geográficos de la misma. La artista declara: **“La intención de establecer ciertos nexos metafóricos con la geografía o la astronomía se hace más evidente, e incluso poética, cuando atendemos a la razón de que esta suerte de mapa estelar sobre la superficie del cuerpo, realmente es un reflejo de la acción del Sol (estrella del Sistema Solar) sobre nuestra piel. Estas cicatrices nos conectan entre todos y a cada uno con el cosmos; un vestido de cartografía privilegiada”** <sup>11</sup>.

La pasión de Joe De Hoyos por el collage nació en 1987. Los temas que el artista aborda incluyen política, sexo, SIDA, fama y consumismo De Hoyos se re-apropia de imágenes ajenas para alterar el significado a partir de yuxtaposiciones inesperadas. Al igual que Yayoi Kusama, de Hoyos se sirve del punto para inundar superficies, concretamente, retratos de celebridades, con la intencionalidad de concienciar sobre la aparición del SIDA.

Cara Phillips, en cambio, se inspira en las posibilidades que ofrecen las imperfecciones dérmicas a la hora de fotografiar lo que ella denomina *Belleza ultravioleta* (2012). Sus retratos médicos, realizados bajo luz ultravioleta, captan y potencian: pecas, manchas, lunares y cicatrices. El trabajo de esta artista nos obliga a re-examinar el retrato convencional, y cómo éste trata de enmascarar las imperfecciones y manipular la belleza a partir de programas de retoque de imagen. Sus *anti-retratos*, en lugar de ocultar, acentúan los defectos y consiguen crear algo que permanece innatamente bello, pero sobre todo honesto.

En la presente investigación doctoral hemos redundado en el concepto de *Vitalismo Cósmico* integrándolo en una serie de obras de estética sideral que traza puen-

11 GASCÓ SABINA, Mar. *Cartografía Efélide*. Video-Performance. En: margascosabina.net. Disponible en: <https://www.margascosabina.net/cartografia-video> (publicado: 2014, acceso: 12.11.2016).



Mar Gascó, *Cartografía*



Cara P



la *Efélide*, 2014



Cecily Brennan, *Man with pustular psoriasis*, 2003



Philips, *Belleza ultravioleta*, 2012



Joe Hoyos, *Celebrity AIDS: Debbie Harry*, 1997



Joe Hoyos, *Celebrity AIDS: David Bowie*, 1997

tes entre la enfermedad y el arte. La influencia de artistas como Joe De Hoyos, Cecily Brennan, Gwen Hardle, Ariana Page, Zachary Copfer, Klari Reis o Mar Gascó ha sido fundamental a la hora de poner sobre la mesa cuestiones de tipo orgánico-cósmico que influyen de forma directa en el concepto de enfermedad actualmente establecido y lo subvierten otorgándole una perspectiva más optimista, lúdica e incluso galáctica, pero ante todo vitalista. Darío Botero Uribe afirmaba que: **“La vida es una potencia cósmica: la vida informa, crea formas y las echa a todas por el mundo. La vida no se encierra sólo en las distintas formas específicas; es animación, creación e innovación de formas (...) Podemos generar vida a partir de la vida existente, ilustrar el espíritu, potenciarlo, modificar las especies, prolongar la existencia de los vivientes, pero muy difícilmente crear vida. No se ha dado creación de la vida. La vida es”** <sup>12</sup>.

11 BOTERO URIBE, Darío. *Vitalismo Cósmico*. pág. 61.



**7. MUESTRA TU HERIDA.  
ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS  
BAJO EL PRISMA DEL  
VITALISMO CÓSMICO**



## 7.1. La pulsión vitalista

“La artista se escucha, escucha su trazo repetido una y otra vez, y suspende el juicio en ese trazo repetido, nunca idéntico y siempre el mismo. Escucha la vida inasible a través del trazo repetido, del movimiento repetido sobre el papel o la arcilla, la vida del cuerpo que se pega a la materia y al mundo a través de la creación; por ello, el cuerpo de la obra; por ello su huella palpable; por ello el cuerpo del que crea que se hace palpable en su obra”<sup>1</sup>.

*Pulsión* es un término que se utiliza en psicoanálisis para designar aquel tipo de impulso psíquico característico de los sujetos de la especie humana que tiene su fuente en una excitación interna y que se dirige a un único fin preciso: suprimir o calmar ese estado de tensión. Para lograr este fin, la pulsión se sirve de un objeto, el que sin embargo no es uno preciso, ni está predeterminado.

La *voluntad de poder* de Nietzsche es similar a la *libido* de Freud. Darío Botero Uribe especifica algunas diferencias: **“en ambos casos se trata de un recipiente de energía psíquica de origen pulsional que jalonaría la personalidad humana y tendría una influencia decisiva en la conducta del ser humano, sustituyendo parcialmente el papel tan resaltante que tiene la razón en otros sistemas”**<sup>2</sup>.

Paul Laurent Assoun, uno de los autores que más han profundizado en el estudio de la relación entre Nietzsche y Freud señala que **“la teoría de las pulsiones de Freud es dualista (eros y tánatos), por lo cual comprende la tensión, el conflicto, la teoría de las pulsiones de Nietzsche es modista. En Nietzsche existe una voluntad unitaria de poder y su negación como voluntad de la nada”**<sup>3</sup>.

1 LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marian. *Memoria, ausencia e identidad*. Madrid: Eneida, Biblioteca ensayo, 2011. pág. 34.

2 BOTERO URIBE, Darío. *Nietzsche. La Voluntad de Poder*. op. cit. pág. 46.

3 LAURENT ASSOUN, Paul. *Freud y Nietzsche*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984. pág. 231.

Uno de los postulados fundamentales del *Vitalismo Cósmico* es que no tenemos la vida, participamos de la vida. Es por ello que Darío Botero Uribe en su ensayo *Vitalismo Cósmico* (2002) también reflexiona sobre la pulsión innata de vida en el ser humano y apunta: **“La vida como estrategia de pensamiento y acción es razón; como experiencia vital es no-razón; la destrucción de la vida más allá de su utilización programada es irracional. De ahí la complejidad para la filosofía de entender y regular normativamente una forma lúcida, creativa y gratificante. La vida es por esto, reflexión, sensibilidad; conciencia y sensualidad; organización telética y satisfacción pulsional”** <sup>4</sup>.

Pasear es para Francis Alÿs una pulsión, el paseo es su arma de intervención político-estética. La elección del paseo como reflexión sociológica encierra un planteamiento poético: en el momento en que la ciudad se convierte en laboratorio de experimentación, se convierte también en una suerte de laberinto que obliga al hombre a recorrerla y perderse, como si sólo el hecho de torcer a derecha o a izquierda constituyera ya un acto esencialmente poético. La ciudad se convierte así en el centro de operaciones, zona de flujos, de relaciones, de interconexiones. **“¿No es realmente extraordinario el que, desde que el hombre anda, nadie se haya preguntado por qué anda, si puede andar mejor, qué hace al andar?”** <sup>5</sup>. El paseo funciona en Alÿs como el desencadenante de ese regusto por la fábula, por la creación de historias irracionales en medio de la gran urbe mexicana y a la vez encierra una reflexión crítica de nuestra sociedad.

Arrastrar como acto pulsional está también presente en *Praxis of paradox* (1998), donde Alÿs mueve un bloque de hielo a lo largo de su vecindario en México. Conforme se va derritiendo, el bloque gigante deja un surco, una línea imaginaria que cambia muy sutilmente la fisonomía habitual de las calles mexicanas. Son actos apenas perceptibles, repetitivos, pero cargados de una fuerza poética capaz de sublimar las experiencias de los quehaceres diarios.

La repetición es también una pulsión muy reconocida en el trabajo de Louise Bourgeois, Judith Scott o Yayoi Kusama. La repetición como vía hacia la catarsis, la pulsión artística y terapéutica. Bourgeois declara: **“Siempre he sentido una enorme fascinación por la aguja, por el poder mágico de la aguja. La aguja se utiliza para reparar el daño. Es una petición de perdón”** <sup>6</sup>.

4 BOTERO URIBE, Darío. *Vitalismo Cósmico*. op. cit. pág. 61.

5 BALZAC, Honoré de. *Dime cómo andas, te drogas, vistes y comes...y te diré quién eres*. Barcelona: Tusquets, 1998 p. 34.

6 AA.VV. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. op. cit. pág. 62.

### 7.1.1. La repetición infinita

“El principio de constancia sería el intento de trasladar la homeostasis, como regulación de la constancia fisiológica del flujo sanguíneo, la temperatura, etc., al funcionamiento del sistema psíquico, en el que el placer no sería más que la traducción cualitativa de la constancia cuantitativa”<sup>1</sup>.

Francisco Pereña en su obra *El hombre sin argumentos* (1996) analiza la repetición en la clínica y en el ser humano basándose en el **principio de constancia**<sup>2</sup> de Freud como nexo vinculante. El filósofo alemán entiende la repetición como una **“función secundaria impuesta por una necesidad de vida”**<sup>3</sup>. Pereña concibe la repetición como inscripción de palpito de vida.

La obra de **Yayoi Kusama**, fuertemente autobiográfica, se caracteriza por una marcada peculiaridad psicológica: los infinitos espacios espejados y las superficies obsesivamente cubiertas de puntos. El marcado carácter psicológico de su obra siempre ha tenido como contrapeso toda una gama de innovación y reinención formal que le permite compartir su singular visión con un público amplio a través de un espacio reflejado hasta el infinito y lunares repetidos obsesivamente.

La artista japonesa nacida en Matsumoto en 1929, decidió voluntariamente insta-

1 LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marian. *Memoria, ausencia e identidad*. op. cit. pág. 37.

2 El **principio de constancia** es un principio enunciado por Freud, según el cual el aparato psíquico tiende a mantener la cantidad de excitación en él contenida a un nivel tan bajo o, por lo menos, tan constante como sea posible. Esta constancia se obtiene, por una parte, mediante la descarga de la energía ya existente; por otra, mediante la evitación de lo que pudiera aumentar la cantidad de excitación, y la defensa contra este aumento.

3 PEREÑA, Francisco. *El hombre sin argumentos*. Madrid: Síntesis, 1996. *Arte e interpretación: de la imposibilidad de una psicología del arte*. Revista Asociación Española de Neuropsicología, vol. XV, nº55, pp. 469-474.





larse en una clínica psiquiátrica de Japón, donde reside desde 1977. Desde muy pequeña ha sufrido de alucinaciones visuales y auditivas que han sido fuente de inspiración en toda su trayectoria artística.

El título *Obsesión infinita* sintetiza en dos palabras los polos del universo de Kusama. Por una parte *obsesión* tiene que ver con la recurrencia de íconos que esta artista ha trabajado a lo largo de su carrera y, por otro, *infinita* se refiere a su capacidad de trabajo y a las alusiones al cosmos y los espacios sin fin. En *Infinity Red* (), se puede observar la reincidente repetición de pequeños aros de pintura que se acumulan en grandes superficies siguiendo patrones rítmicos. La repetición es su *modus operandi*, su pulsión. Tal y como la propia artista declara: **“Mis obras mantienen una estrecha relación con mi salud mental”** <sup>4</sup>. De este modo utiliza sus alucinaciones como fuente de inspiración de sus obras. El arte es el vehículo hacia la catarsis, si no se hubiera entregado a él, como ella misma afirma, se habría suicidado. La artista japonesa traslada sus alucinaciones visuales y auditivas a un campo más benevolente: el de las instalaciones inmersivas, inunda el espacio con su imaginario abrumador y constante, con su obsesión infinita. Así, una de las preocupaciones permanentes de Kusama ha sido representar el espacio infinito. Un buen ejemplo es el uso que le ha dado a los espejos, transformándolos en un elemento recurrente hasta hoy. La experiencia de su arte nos aboca constantemente a un sentimiento de perplejidad. En ocasiones, esta confusión se manifiesta en algunas de las obras más famosas de Kusama; imágenes y espacios en que la finitud de los sentidos se disuelve ante el infinito. La instalación *Fireflies on the Water* (2002), genera una sensación de ausencia de límites basada en la primera palabra del título, dando paso a una experiencia de lo inconmensurable que se logra recorriendo con espejos las paredes de una pequeña habitación cúbica y suspendiendo en el espacio en penumbra minúsculas luces de colores.

Las obras de **Judith Scott**, enmarcadas dentro del arte *outsider*, están hechas a partir de la acumulación de objetos, envueltos con lana, hilo o cuerdas. Su manera de trabajar y su proceso creativo tienen mucho que ver con la repetición, con esa pulsión de la que hablamos. La manera de trabajar de Scott es concentrada, repetitiva, minuciosa y detallista, El hecho de envolver sus piezas y crear una unidad, podría estar relacionado con el acto de cuidar, de proteger que nos remite inevitablemente a Bourgeois. Esta artista *outsider* atrapa objetos, los anuda y envuelve en

4 Ver: TARKOVSKI, Andrei. *A Message to Young People from Andrei Tarkovsky*. En: youtube.com. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_Vvdtaaprzw](https://www.youtube.com/watch?v=_Vvdtaaprzw) (publicado: 26.09.2012, acceso: 01.07.2015).

lana como si de una araña se tratara. A pesar de su desconexión del mundo, debido a ser sordomuda y tener síndrome de Down, Scott ha logrado el reconocimiento internacional de museos y coleccionistas con sus insólitas obras.

La autora Marian López Cao en su ensayo *Memoria, ausencia e identidad* (2011) añade una referencia personal y expone cómo encontraba cierto placer estético en la repetición: **“Aquellos movimientos me aportaban calma, o al menos sostenían mi dolor mientras los realizaba (...) quizá me permitían seguir viviendo, me construían, me reconstruían en cada trazo que sabía inútil, hacían que con cada trazo volviera a inscribirme en un mundo que de repente no reconocía, o no me reconocía, y que necesitaba habitar”**<sup>5</sup>.

La verdad de la locura está en la mecanización sin ataduras y a veces incluso en la repetición. El loco desvela la verdad elemental del hombre, sus deseos, sus mecanismos más simples, muestra su verdad alienada, muestra hasta donde han podido empujarlo las pasiones, la vida en sociedad, todo lo que lo distancia de una naturaleza primitiva que no conocía la locura.

La sentencia *All work and no play makes Jack a dull boy* reza en la escena más impactante de *The Shining*, esta gran obra del cine de terror. La frase invade cada uno de los papeles que nacen en la maquina de escribir y se extienden sobre la mesa y de ahí al resto de la sala, se extienden sin límite alguno y no sólo espacial sino temporalmente, el pánico llega cuando nos vemos transportados de un plumazo a la mente obsesiva del lunático representada en la repetición de esa frase que invade cada uno de los papeles que nacen en la maquina de escribir y se extienden sobre la mesa y de ahí al resto de la sala... El protagonista mecanografía las palabras con la misma obstinación con la que Yayoi Kusama dibuja puntos inundando el espacio con un patrón que se multiplica de forma alarmante, obligandonos a entrar dentro de su universo del mismo modo en que el Quijote crea su propio espacio y su propio tiempo, obligando a los demás a introducirse por los intersticios de esos mundos que levanta y convirtiendo de esa forma su aburrida existencia y la de sus convecinos en un juego.

La repetición quizá sea el murmullo secreto de la sinrazón que ha inventado su propio y antojadizo lenguaje, su capricho goyesco. La enajenación siempre ha estado de un modo u otro ligada a la sinrazón, sin embargo en la locura hay pensamiento ya que el propio pensamiento no es pensable sin la posibilidad de su enloquecimiento. Los dementes están fuera de la razón, claro que también lo están

5 LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marian. *Memoria, ausencia e identidad*. op. cit. pág. 41.

porque viven al margen de las normas, porque huyen de una realidad colectivamente implantada inventando la suya propia. En el caso del Quijote, no se trata de una huida desde la realidad a la fantasía, sino del intento de convertir la fantasía en realidad. Cervantes reivindica así la identidad de su héroe cuando el cuerdiloco Caballero de la Triste Figura exclama: **“Yo sé quien soy y sé quien puedo ser”**<sup>6</sup> ante la perplejidad del incrédulo populacho.

Albert Camus planteó, como metáfora de la vida moderna, la imagen del hombre absurdo encarnada a su vez en la figura de Sísifo. Este antihéroe, según la mitología griega, hizo enfadar tanto a los dioses que fue castigado con el más terrible de los castigos: el trabajo inútil sin esperanza. Sísifo fue condenado a perder la vista y a empujar perpetuamente un peñasco gigante montaña arriba hasta la cima, sólo para que volviese a caer rodando por su propio peso hasta el valle, desde donde debía recogerlo y empujarlo nuevamente hasta la cumbre y así eternamente. Sísifo no es más que el eterno trabajador que no llega a ver nunca materializado su esfuerzo, su gran hazaña inconclusa. Es el que se muestra perpetuamente consciente de la completa inutilidad de su vida y también es, sin duda, el que mejor puede representar a una humanidad incapaz de entender el mundo. En un frustrante proceso, Sísifo se confronta en todo momento con esta incompreensión, **“vivir no es otra cosa que arder en preguntas”**<sup>7</sup>, afirmaba Antonin Artaud.

Según Camus, existe un breve instante en el que Sísifo experimenta la libertad. Se trata de un momento fugaz, cuando ha terminado de empujar el peñasco montaña arriba y aún no tiene que comenzar de nuevo. Es en ese preciso punto de la cima en el que las vistas del paisaje muestran toda la belleza que contiene el mundo, es justo en ese efímero segundo donde podríamos imaginar a un Sísifo feliz, a un Sísifo que encuentra su trabajo incluso edificante, justo antes de enfrentarse eternamente con la despiadada gravedad.

6 CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2005. pág. 36.

7 ARTAUD, Antonin. *El pesa-nervios*. op. cit. pág. 43.



Yayoi Kusama, The Obliteration Room



Yayoi Kusama, Sin título, 1960



Infinity Mirror Room, 2002



Judith Scott, Sin título, 2002

## 7.2. El pensamiento individual y objetivo

“Lo que el hombre jamás ha podido aceptar es que el individuo no se resigna a que el futuro desdibuje su individualidad, que todo lo que es suyo, todo aquello que ha amado y por lo cual ha luchado, una identidad, tal vez dolorosamente construida, se desintegre en materia inerte, silente, que el “yo” se acalle en la mudez de lo indeterminado” <sup>1</sup>.

La filosofía vitalista se coloca en una línea media entre la ciencia y el arte, es decir, se apoya en el conocimiento y en la creación, discurre con la razón y la no razón, quiere construir un mundo basado en el saber y en la emancipación. En sustitución de un rebaño unidireccional, Nietzsche ya planteaba una sociedad de individuos con autoconciencia, con vigor de atreverse a ser ellos mismos. En sustitución de la sociedad de masas, Nietzsche plantea una sociedad de individuos con un pensamiento individual y objetivo, nunca proyectado contra la sociedad, sino compatible con ella. El individuo tiene una clara conciencia de la sociabilidad, es consciente de que la cultura en sí es una estructura social potenciadora y licitadora de sí mismo. La individualidad de una persona no debe desdibujarse en una estructura social totalitaria.

Por su parte Darío Botero Uribe en su ensayo *Vida, ética y democracia* (1995) opina que la teoría social moderna ha diluido la individualidad en la sociabilidad de una manera racionalista. Este mecanismo se interesa más por lo que unifica, aunque para construirlo se haya tenido que realizar un vaciado de contenido, que es precisamente por lo que se distingue e individualiza. Botero Uribe afirma: **“No se ha pensado el individuo como un microcosmos que expresa todas las tensiones del sistema y mundo de la vida, las contradicciones de la cultura y de la vida espiritual y económica de la sociedad”** <sup>2</sup>.

<sup>1</sup> BOTERO URIBE, Darío. *Vida, ética y democracia*. op. cit. pág. 19.

<sup>2</sup> Ibídem

El filósofo colombiano entiende que sólo puede actuar y vivir libremente el individuo que se ha asumido como tal y que piensa por sí mismo, el individuo que mantiene intacto su criterio, su opinión y su derecho a pensar. Uribe nos insta a recuperar nuestra individualidad y apunta: **“la socialización no se opone a la individualización. La formación de individuos autoconscientes y libres no es posible más que en el marco de una profunda socialización. No se trata ahora como en el individualismo clásico, de colocar el individuo contra el Estado, o de una atomización social sin lazos de sociabilidad. Se trata más bien de oponerse a la disolución de la individualidad en la sociabilidad”** <sup>3</sup>.

Botero Uribe afirma además que la revolución más grande no sería la planteada por Nietzsche de superar el hombre en el superhombre, sino aquella capaz de crear una sociedad de individuos autoconscientes y libres. Es de extrema urgencia reconocer un ámbito de posibilidad a cada individuo y aceptar que **“donde quiera que un individuo ha fracasado, la sociedad ha fracasado”** <sup>4</sup>.

El individuo no es lo opuesto a la sociedad, sino la confirmación de la misma, es además depositario de contenidos sociales y tiene una impronta propia que le hace ser único e irrepetible. No se puede negar el individuo para defender la sociedad porque éste es una parte fundamental de ella.

El arte nace de la vida interior del hombre, es una manifestación del individuo, el arte no es mimesis, se planta allí frente a nosotros en espera de ser reconocido como algo único, en tanto obra y en tanto arte. Así surge la diferencia entre conocimiento y pensamiento por un lado y creación por el otro. El pensamiento y en conocimiento son sociales por antonomasia, lo cual no significa que no haya aportes individuales, sino que el sentido mismo del conocimiento y el pensamiento, el arte es individual, es creación y el artista da forma a un contenido cualquiera utilizando unos elementos sensibles escogidos a propósito. En palabras de Joseph Beuys: **“Tú no tienes que hacer lo que se desea, sino lo que resulte de tu pensamiento. El pensamiento hay que cultivarlo primero. El pensamiento tiene que cultivarse en todos”** <sup>5</sup>.

El arte es también la creación de un mundo posible, ese mundo pone las condiciones de su interpretación. El arte es inteligible a partir de sus propias definiciones en torno a sus objetivos, a la forma y a la validez intrínseca de sus postulados. El

<sup>3</sup> Ibidem. pp. 46-47.

<sup>4</sup> Ibidem. pág. 47.

<sup>5</sup> BODENNMANN- RITTER, Clara. *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista. Conversaciones en Documenta 5-1972*. Madrid: Visor, 1995. pág. 20.



Maria Svarbova, Alone, 2014



Maria Svarbova, The doctor, 2014

artista está entre la individualidad creadora y las significaciones sociales del pensamiento y el conocimiento, el resultado es una creación individual-social.

La soledad es tal vez el ejercicio más natural a nuestro alcance. Es ahí donde logramos cultivar algunos de los estados más nutritivos para la mente y el espíritu, cuando experimentamos las más sustanciosas tormentas y la más reconfortante quietud. Practicada sanamente la soledad es un vehículo exquisito. Nuestro diálogo interno adquiere tintes particulares y nos vemos obligados a confrontarnos con nosotros mismos, nos auto-revelamos sin intermediarios. Sin embargo, en muchos contextos se menosprecia, se sospecha de ella o inclusive se le teme; se evita a toda costa y se asocia con la derrota social o el aburrimiento. Y esta aversión cultural por la soledad termina por privar a millones de personas de aprovechar, y disfrutar, las bondades que solo ella provee. A medida que una persona simplifica su vida, las leyes del universo resultan menos complejas, y la soledad no será soledad.

El cineasta ruso Andrei Tarkovski, cuya obra destacó por comulgar con elementos como la pausa, el silencio y la soledad, responde en una entrevista que su principal consejo sería el aprender a cultivar la soledad, abrazarla y amarla: **“me gustaría decirles que aprendan a estar solos y procuren pasar el mayor tiempo posible consigo mismos. Me parece que una de las fallas entre los jóvenes es que intentan reunirse alrededor de eventos que son ruidosos, casi agresivos. En mi opinión, este deseo de reunirse para no sentirse solos es un síntoma desafortunado. Cada persona necesita aprender desde la infancia cómo pasar tiempo con uno mismo. Eso no significa que uno deba ser solitario, sino que no**





**debiera aburrirse consigo mismo porque la gente que se aburre en su propia compañía me parece que está en peligro en lo que a autoestima se refiere”<sup>6</sup>.**

En el mundo actual, el de la constante estimulación e interconexión, el arte de la soledad está en grave peligro. Las herramientas tecnológicas en la actualidad ofrecen, entre muchos otros beneficios, el acceso rápido e inmediato a la información. Pero también alientan la formación de opiniones apresuradas, ignorando los matices, sutilezas y contradicciones de los conflictos sobre los cuales ejercemos una opinión con aspiración de convertirse en verdad absoluta. A veces, se olvida la calma necesaria para digerir las cosas y llegar a nuestras propias conclusiones. Resultan convenientes los consejos de Tarkovski para recuperar la atención, la paciencia, el compromiso, la pasión y la visión individual y solitaria.

La artista **Maria Svarbova** en su serie fotográfica *Alone* y *The Doctor* (2014) nos muestra a una serie de personajes aislados del mundo en un habitáculo, ninguno de los protagonistas interactúa. Los escenarios, muy variados, muestran fragmentos de lo que podría ser un hospital psiquiátrico o una especie de residencia. Llama la atención el gélido uso del color que acentúa aún más la sensación de aislamiento. En las fotografías de la fotógrafa eslovaca, los cuerpos son un objeto más, sus modelos posan inertes. Las imágenes que captura con su cámara son más un ejercicio de experimentación del espacio y el tratamiento del color, fuertemente influenciados por la herencia soviética de su país. Sus imágenes son sin duda un homenaje a la soledad moderna, eso sí, una soledad bellísima. La artista declara: **“Mis fotografías son una sucesión de escenas cortas en las que la frontalidad y la ausencia de contrastes eliminan cualquier dimensión narrativa”<sup>7</sup>.**

En la era del culto al cuerpo y del autorretrato como visión narcisista de uno mismo, como versión idealizada que se proyecta de cara a la galería, estimulada a su vez por feroces campañas publicitarias, Ariana Page y Orlan proponen un tipo de retrato muy distinto. El autorretrato informe y grotesco llevado al extremo. **“La noción de informe (...) ataca la imposición de las categorías, rompe los roles establecidos, supera las convenciones y transgrede los límites, sugiriendo una**

6 Ver: TARKOVSKI, Andrei. *A Message to Young People from Andrei Tarkovsky*. op. cit.

7 Ver: JUNGBAUER, Jessica. *Pastel scenes at the swimming pool by Maria Svarbova*. En: ignant.com Disponible en: <https://www.ignant.com/2016/02/10/pastel-scenes-at-the-swimming-pool-by-maria-svarbova> (publicado: 10.02.2016, acceso: 12.09.2016).

8 CORTÉS, José Miguel G. *Orden y Caos*. op. cit. pág. 165.

**relación diferente con el cuerpo, con la imagen egocéntrica del cuerpo”<sup>8</sup>.**

El autorretrato como búsqueda de una identidad alterable, honesta y reivindicativa es su cometido, frente a la idea de una identidad única e inmutable que responde más a una tradición heredada de la Ilustración. Tal y como Louise Bourgeois declaraba: Yo no busco una identidad, yo tengo demasiada identidad. Hoy en día se afirma que la permanencia y la continuidad del esquema estructural mínimo de un rostro vertebra la identidad de un individuo a pesar del cambio físico. Ernst Gombrich apunta: **“Ningún crecimiento o decadencia alguna puede destruir la unidad del aspecto individual”<sup>9</sup>.**

Precisamente las operaciones faciales carnavalescas de Orlan, *canaval* del latín *carne levare* (quitar la carne), son una oda a las identidades nómadas, múltiples y en movimiento. Por ello las *Self Hybridations* son también un llamamiento a la tolerancia y al respeto de las diferentes identidades. Su obra cuestiona toda la tradición del retrato en lo que se refiere a la adecuación del modelo. Resulta punzante, en parte, porque el espejo no revela la imagen que tiene de sí misma. Se trata de un *arte carnal*, como ella misma denomina, un arte que lucha con lo programado, el ADN e incluso Dios. **“El arte carnal transforma el cuerpo en lenguaje, le da la vuelta a la idea bíblica según la cual la palabra se hace carne y la carne se hace palabra. Sólo la voz de Orlan permanece inalterada”<sup>10</sup>.**

El retrato como representación de una ausencia, o la trillada sentencia de que el culto al individuo se forma por la necesidad de huir de la idea **“polvo somos y al polvo regresaremos”<sup>11</sup>** es ya una imagen caduca en un mundo en el que el cuerpo está obsoleto, las manipulaciones genéticas a la orden del día y la sociedad establece cánones de belleza imposibles usando la cirugía estética como vehículo hacia el rejuvenecimiento. Orlan denuncia las presiones sociales ejercidas sobre el cuerpo e insta a tener un criterio propio. Es una mutante en la era de el culto al cuerpo. Tanto su trabajo como las ideas encarnadas en su propia carne plantean cuestiones sobre el posicionamiento del cuerpo en la sociedad, el cuerpo como lugar de debate público. Sus autohibridaciones son metamorfosis en directo en las que la imagen que presenta no está acabada, aparece una y otra vez como un proceso de cambio y perfeccionamiento perpetuo: **“Considero mi intervención**



Orlan, fotografía previa a una



Marina Núñez, Sin título, 2011



Marina Núñez, Ciencia ficción

9 GOMBRICH, Ernst. *La máscara y la cara. Arte y percepción de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1973. pág. 22.

10 AA.VV. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. op. cit. pág. 416.

11 MARTÍNEZ- ARTERO, Rosa. *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Barcelona, Montesinos, 2004. pág. 25.



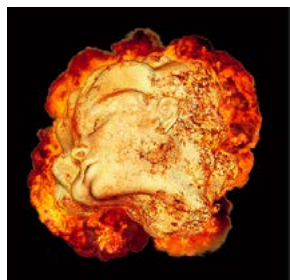
La intervención quirúrgica, 1993



Ariana Page, *Blouse*, 2011



4



n, 2010



Rosalía Banet, *Cartografías del dolor (Contaminación)*, 2012

como parte activa de mi trabajo. También aparecen extractos de este texto en mis vídeos, mis fotos, mis dibujos y mis relicarios. Mi intervención y mi serie de operaciones-intervenciones tienen varios títulos en común: *El Arte carnal* y cambio de identidad, *Ritual de paso*, *Esto es mi cuerpo...esto es mi software*, *Entregué mi cuerpo al arte*, *Operación con éxito*, *Cuerpo/estatus*, *Identidad alteridad*, *el Yo es otro*, *estoy en el punto álgido de la confrontación*”<sup>12</sup>.

Precisamente, **Rosalía Banet** en su proyecto *Cartografías del dolor* (2012), nos muestra dibujos de mapas de piel como símbolo de la fragilidad del mundo que habitamos. Banet emprende una estrategia parecida a la confeccionar un mural vertebrado por quince mapas mudos cuya silueta y topografía corresponde a los países más pobres del planeta. Aparentemente convencionales, a medida que nos aproximamos descubrimos que la escala ha sido subvertida hasta lo imposible y nos encontramos ante mapas dérmicos, elaborados con nuestra corteza. La artista evidencia el carácter epidérmico y superficial de todo sistema cartográfico. Banet ha tomado como referencia pieles reales de personas que de alguna manera

12 AA.VV. *Orlan 1964-2001*. ARTIUM de Álava, Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002. pág. 104.

representan cada uno de estos países aportando una dimensión humana a un tipo de representación que siempre obedece a unos intereses concretos (económicos, políticos o estratégicos pero nunca humanitarios), para imponer una percepción del mundo, siempre subjetiva y parcial, dirigida al poder, la hegemonía y el control sobre el territorio, que se esfuerza por ordenar lo diverso, imponer distancias, fijar límites e implantar la *verdad*, en un absurdo intento por poseer una imagen íntegra del planeta como un todo idéntico, labor a todas luces inabarcable y enfermiza.

Precisamente, un ejemplo de artista enferma que acepta su condición y le saca todo el partido posible, invirtiendo las perspectivas, es **Ariana Page Russell**. En su videoinstalación *Blouse* (2011), que exhibe el Magnan Metz Gallery de New York, muestra a través de fotografías y vídeos todo el proceso terapéutico-artístico que se origina en su piel. El trabajo de Page continúa explorando las posibilidades de la carne, con su dermis como materia prima reinventa una entrada para entrar en lo más profundo de su cuerpo y emociones. En la intervención *Blouse*, el rostro de la artista queda totalmente tapado por una máscara de látex que ella inhala y exhala fuertemente adhiriéndola y separándola de su piel por medio de la respiración, y simulando el vuelo de una blusa. De esta forma y por la presión que ejerce la falta de oxígeno sobre su dermis, la máscara se fija totalmente en cada poro. La acción concluye cuando Page retira la mascarilla y deja su rostro al descubierto, es entonces cuando su cara nos revela los resultados dérmicos que simulan por completo el color de la propia máscara. Ariana Page acepta y juega con su enfermedad (la dermatografía), dibuja sobre su cuerpo, construye sobre su enfermedad tatuajes temporales y da visibilidad a una realidad de la manera más honesta y menos dramática.

El actor, guionista y director español Eduardo Casanova rinde culto a lo protésico, a las malformaciones y a lo marginal en cortometrajes como *Eat my shit* (2015), *Jamás me echarás de ti* (2016) o en su largometraje *Pieles* (2017). La dinámica es parecida en todas sus proyecciones cinematográficas, el joven director se interesa, de manera casi fetichista, por personas físicamente diferentes que no encajan en la sociedad actual y que se han visto obligadas a esconderse y recluirse. La reflexión es clara: la apariencia física nos condiciona para con la sociedad. Casanova se sirve de una amplia gama rosácea que inunda sus fotogramas para contrastar lo bello con lo abyecto. La visión de Casanova trasciende los límites del género, del físico o de cualquier otro elemento susceptible de ser cuestionado socialmente. Tanto la temática como la forma de proceder cinematográficamente ya se vio representada en 1980 por David Lynch en su magistral película *El hombre elefante*, basada en la historia real de Joseph Merrick, un hombre gravemente deformado



Eduardo Casanova, *Jamás me echarás de ti*, 2016



David Lynch, *El hombre elefante*, 1980

(debido a el *Síndrome de Proteus*)<sup>13</sup> que vivió en Londres durante el siglo XIX. Por su parte, la artista Marina Núñez reflexiona sobre la deshumanización y la *pos-humanización*, entendida como consecuencia de un proceso de superación de algunas características de lo humano que han dejado de tener sentido, en su perversa serie fotográfica *Ciencia ficción* (2010). Estas cabezas alienadas y en llamas, estos cráneos deformes, provocan en el espectador una repulsión automática. El concepto de *perversión*, como la capacidad liberadora y conciencia crítica de la locura, son medios para transgredir las fronteras y los límites de lo establecido. El interés de la ley es mantener el orden, las separaciones y las distinciones; por el contrario, la perversión y la locura, frente al orden, tienen como objetivos minar valores que fortalecen la homogeneización y el control de los individuos.

Cristina San José en un artículo para el periódico *El Mundo* sobre la exposición *Fin* (2009) de Marina Núñez afirmaba: **“La representación de lo monstruoso, de lo disonante, de lo repudiado es, como explica Remo Bodei, una forma de denunciar la violencia excluyente del canon, que bajo su apariencia bella e inocua esconde la persecución implacable de lo diferente”**<sup>14</sup>

13 El *Síndrome de Proteus* es una enfermedad congénita que causa un crecimiento excesivo de la piel y un desarrollo anormal de los huesos, normalmente acompañados de tumores en la mitad superior del cuerpo. El nombre de la afección hace alusión al dios griego Proteo que podía cambiar de forma.

14 SAN JOSÉ, Cristina. *La ‘visión mutante’ de la artista palentina Marina Núñez*. En: elmundo.es. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/02/01/castillayleon/1233474664.html> (publicado: 01.02.2009, acceso: 15.03.2015).

## 7.2.1. La autoeducación

“El individuo no es opuesto a la sociedad sino que es la confirmación de la sociedad, es el agente de la sociabilidad, es depositario de contenidos sociales, pero tiene una impronta propia que lo hace ser único e irrepetible”<sup>1</sup>.

El *Vitalismo Cósmico* va más allá de una crítica de la educación imperante. Por eso postula la *autoeducación*, que según el filósofo colombiano se constituye en el camino para construir la realidad de la utopía, esto quiere decir, que si se busca cambiar radicalmente una sociedad, es la *autoeducación* la que posibilitará ese cambio. Botero Uribe sostiene que la *autoeducación* no significa en manera alguna que sobren los maestros, sino que el individuo tiene que volver sobre sí mismo para completar su desarrollo intelectual. Este punto es fundamental porque hace énfasis en dos aspectos de suma relevancia: “**volver sobre sí mismo**”<sup>2</sup> se refiere concretamente a un autoexamen, un ejercicio sobre sí; y por el otro lado, postula que la educación en sí misma no es suficiente. En estos dos aspectos se condensa una crítica a la educación y una propuesta filosófica y política.

Es así por lo siguiente: si la educación actual forma personas acríticas, amoldadas al sistema imperante, es obvio que ese modelo debe ser superado, no sólo reformando la educación y sus contenidos, sino acudiendo a la autoeducación o, como dicen las estéticas de la existencia actual de Michel Onfray, Pierre Hadot, entre otros, “**esculpirse a sí mismo**”<sup>3</sup>, labrarse continuamente. Sólo esta operación acompañada de un auto sentido de la socialidad, el respeto por el otro, la solidaridad, etcétera, producen una transformación de sí mismo y del entorno, lo cual no implica desechar, sino todo lo contrario, incluir la acción colectiva, la acción política. La *autoeducación* no está al alcance de todo el mundo, requiere personas

1 BOTERO URIBE, Darío. *Vida, ética y democracia*. op. cit. pág. 48.

2 BOTERO URIBE, Darío. *El derecho a la utopía*. op. cit. pág. 65.

conscientes de que la educación no es suficiente, de que es necesaria una actitud propia frente al mundo, sin camisas de fuerza, por eso la autoeducación brinda la oportunidad de escoger un camino propio, de ejercer la crítica por sí mismo. La *autoeducación* ayuda a crear personas libres, autorresponsables socialmente, conscientes y críticas. El vitalismo sostiene que si se quiere cambiar el mundo, primero debe cambiarse al individuo, su vida, sus relaciones con el poder, sus prejuicios, etcétera, para luego sí proceder a cambiar la sociedad. En ese cometido la *autoeducación* juega un papel relevante. La educación debe ser superada en la *autoeducación*. Sólo así es posible mejorar la convivencia y producir profundos cambios en la vida psicosocial. Es también fundamental para construir una nueva sociedad, para materializar la utopía de un mundo mejor.

Hay que decir, además, que la *autoeducación* juega otro papel importante: el de ayudar a construir el proyecto de vida de los individuos. Quiere decir que la *autoeducación* debe ayudar, debe posibilitar, que el estudiante, el alumno, los individuos, descubran sus propias potencialidades y talentos, esto es, que se auto-descubran, que naveguen en su interior y exploren sus propias capacidades, que encuentren para qué son buenos, que vislumbren un camino por donde quieren transitar el resto de la vida. La *autoeducación* al ser un ejercicio libre, sin imposición, responsabilidad sólo de cada uno, puede favorecer el que las personas se encuentren a sí mismas y decidan forjar lo que el *Vitalismo Cósmico* llama un **“proyecto autoconsciente de vida, un proyecto construido por cada cual, no un proyecto impuesto. Este proyecto de vida no es más que asumir como propia una perspectiva vital general”** <sup>4</sup>, esto es, elegir un sendero, un rumbo, por el cual poner a caminar el esfuerzo, la perseverancia, hasta lograr llegar a la meta o, al menos, intentarlo. Esa perspectiva vital puede ser la del ingeniero, el biólogo, el filósofo, etcétera, lo importante es que sea elegida libre y conscientemente por cada uno. Esta es la forma de evitar la confusión, la ausencia de claridad en la persona, sobre el rumbo de su propia vida.

Otro aspecto importante de la *autoeducación* es que al permitir construir el proyecto autoconsciente de vida, otorga la posibilidad de darle sentido a la misma. La vida en sí misma no tiene sentido. Es una realidad fáctica. Estamos arrojados en ella, sólo tenemos el deber de hacer algo. Jean Paul Sartre sostuvo que *el hombre estaba condenado a elegir*. Esa elección está precedida por un cierto grado de libertad y esto quiere decir que esa libertad debe hacerse y convertirse en acción. Con todo, hay que decir que no somos absolutamente libres. El hombre está condicionado por el medio social, económico, por sus propias capacidades intelectuales, pulsionales, por su condición física. Sin embargo, ese grado de libertad relativa





Yorgos Lanthimos, *Canino*, 2009

que poseemos debe servir para elegir un proyecto vital, imprimiendo por su conducto un sentido personal a nuestra existencia. Yorgos Lanthimos (en su alegoría *Canino*)<sup>5</sup> nos insta a romper con ese condicionamiento social, a salir del marco normativo cueste lo que cueste y a investigar las consecuencias de la libertad.

Nuestro proyecto de vida nos alumbra un horizonte, nos traza un camino, le imprime razón de ser a lo que hacemos, pues cada uno de nuestros actos debe estar abocado a lograr llegar a ser lo que hemos soñado de nosotros mismos. Si logramos realizarnos, hacernos a imagen y semejanza de lo que hemos soñado, podremos decir que hemos hecho real y efectiva nuestra libertad.

5 Ver apartado 3.2.4. La construcción de la verdad. pág. 107.

### 7.3. La seducción

“Es el exceso de dolor lo que convierte las cosas en feas” <sup>1</sup>.

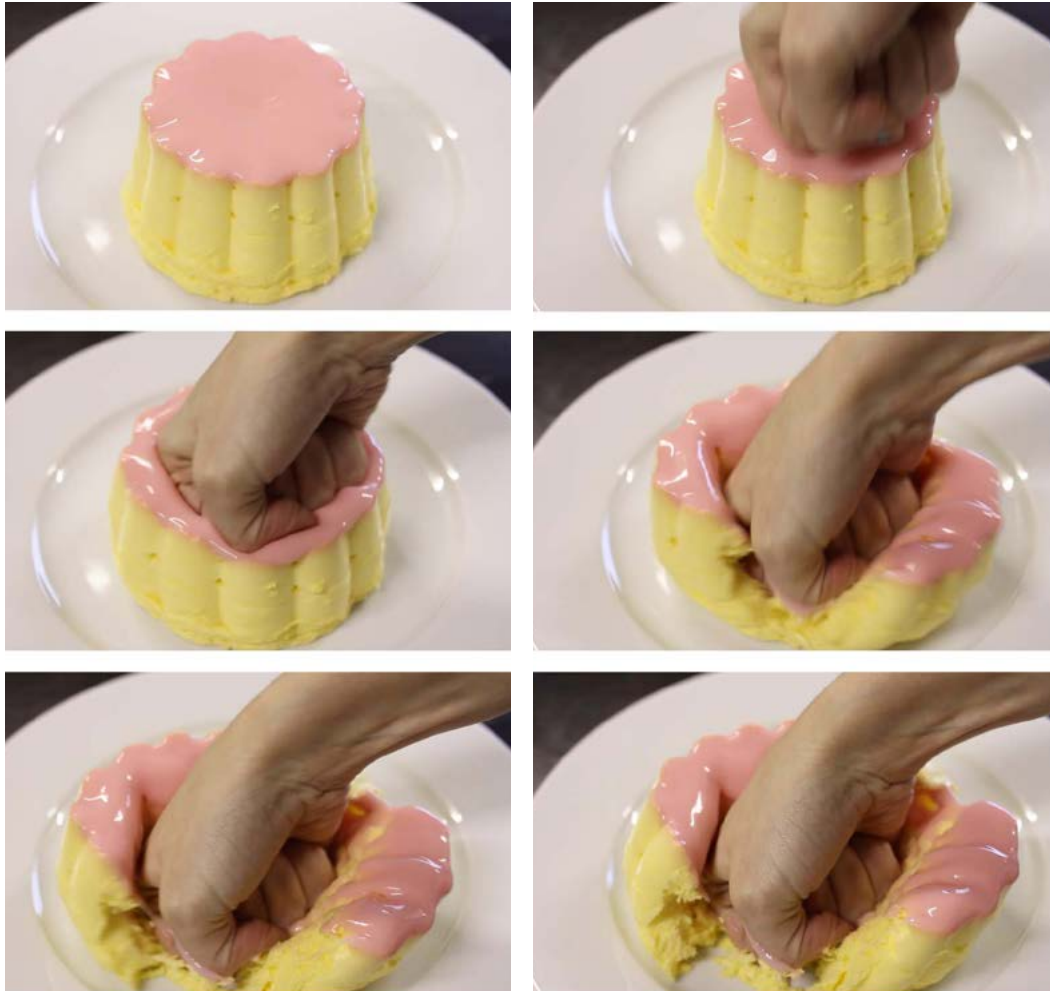
La seducción, entendida como táctica para atraer y captar nuestra atención de forma irremediable, es la tercera estrategia artística que proponemos para agrupar a una serie de artistas, que de alguna forma, nos han cautivado a través de trabajos tan fascinantes como bellos. La artista **Mar Cuervo** en su acción audiovisual *Destroyer* (2016), muestra a modo de ritual la destrucción automática de objetos comestibles previamente seleccionados por su apariencia frágil y suave. La artista declara: **“Estaban gritando ser destruidos. Utilicé mi ira para levantarme contra el temor de nuestra sociedad al poder de la ira y contra su obsesión por la perfección. La ira suele ser silenciada y evitada como un sentimiento de ostracismo y negativo, pero es probablemente el sentimiento más fuerte que tenemos y el que nos hace cambiar las cosas”** <sup>2</sup>.

La artista gallega paradójicamente ha conseguido en la actualidad un efecto rebote, visualmente la destrucción de todos esos postres esponjosos, jugosos y chorreantes genera en el espectador una sensación de calma y satisfacción casi terapéutica. La seducción, a su vez, añade otras connotaciones que van más allá del placer estético. El artista es capaz de voltear el discurso en torno a la enfermedad y expresarlo de manera succulenta.

En la exposición titulada *Cómeme, cómeme* (2004), de la galería *Espacio Mínimo* en Madrid, **Rosalía Banet** incide en la trampa de las apariencias utilizando una iconografía y estética, a simple vista dulce, colorista y complaciente, para hacernos digerible una realidad mucho más incisiva. El cuerpo fragmentado, se halla expuesto en pedazos de carne que se ofertan como delicatessen a los ojos del espec-

<sup>1</sup> PLATÓN. *Gorgias*. Barcelona: Anagrama, 2001. pág. 72.

<sup>2</sup> Ver: CUERVO, Mar. *Destroyer*. En: marcuervo.com. Disponible en: <http://marcuervo.com/destroyer> (acceso: 15.03.2016).



Mar Cuervo, *Destroyer*, 2016

tador, éste se encuentra con una especie de exquisita confitería que, en principio, justifica el título caníbal de la muestra. En distintos tipos de expositores, típicos de cualquier negocio de pastelería como repisas de metacrilato, bandejas, tarteras o recipientes colocados en bandas, aparecen perfectamente ordenados, pasteles, tartas, flanes o brazos de gitano de apariencia real y apetitosa. Una segunda mirada nos basta para comprobar que en realidad están hechos de carne, piel, vísceras, etc., y que su orden obedece al tipo de enfermedad que representan: de los ojos, de la piel, de la sangre. Bajo una apariencia de succulento postre, Banet nos muestra superficies que no son lo que parecen. Jugando intencionadamente con la fugacidad visual del espectador, ofrece una trampa óptica que disimula, tras una primera lectura, una reflexión en torno a superficies marcadas por la enfermedad. Así, unas



Alina Szapocznikow, *Fragments of lip casts*, 1966



Alina Szapocznikow, *Dessert III*, 1971



Kiki Smith, *Little mountain*, 1996



Rosalía Banet, *Repostería humana*, 2004



Rosalía Banet, *Comestible 04*, 2004

piezas presentan lesiones que nos recuerdan a pústulas y tumoraciones que responden a enfermedades de la piel. Una vez somos conscientes de esto, su impacto es tan fuerte, que los pasteles, a primera vista apetecibles, se convierten en elementos abyectos que provocan, más que inquietud, repulsión. El cuerpo fragmentado supone además un acercamiento a la desfiguración y degradación del mismo y una constatación de la fragilidad de la existencia. La piel, superficie del postre, actúa como soporte de un relato. Las heridas y manchas son su caligrafía. Sus traumas narrados en forma de herida, los signos más visibles e identificables de la enfermedad, nos están contando las historias de aquellos que las sufren.

El sujeto enfermo, fragmentado y expuesto para ser devorado, se convierte en el símbolo del simulacro. Como diría J. Kristeva en su ensayo *Poderes del horror. Un ensayo sobre la abyección* (1980): **“Una alquimia que transforma la pulsión de muerte en un arranque de vida, de nueva significancia”**<sup>3</sup>.

El cuerpo fragmentado y el cuerpo enfermo también está presente en la obra de **Alina Szapocznikow**<sup>4</sup>. La artista polaca empezó a desarrollar el concepto de fragmentación del cuerpo a través de la multiplicación de los moldes. En la década de 1960 y 1970, fue una de las primeras artistas en experimentar con poliéster que utilizaba para hacer moldes de su cara y cuerpo que luego convertía en grotescos ensamblajes. *Multiple Portrait* (1965) es un ejemplo de esto, al ensamblar cuatro moldes de su cara y pecho montados en bronce y poliuretano, sobre un pedestal de granito negro. La artista polaca combina moldes de diferentes partes de su propio cuerpo hechos de materiales como el poliéster y el poliuretano.

Generalmente en el arte de Szapocznikow, el cuerpo asume el carácter de materia exhumada o re-apropiada. Los restos corporales son vistos como recuerdos, particularmente los recuerdos de la propia artista, que fue lo suficientemente valiente como para trascender muchas fronteras (incluyendo las de buen gusto en *Lamps* y la serie *Desserts*) y romper tabúes hablando abiertamente de su propia muerte. Esto es aún más significativo teniendo en cuenta que, hasta el final, ella nunca se

3 KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror. An essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982. pág. 12.

4 Alina Szapocznikow (1926-1973): escultora polaca y una de las artistas más influyentes del arte contemporáneo. Su trabajo se inspira en la experiencia personal de su larga batalla contra el cáncer. Creó un lenguaje visual propio para reflejar los cambios que se estaban produciendo en su organismo, introduciendo nuevos materiales en el repertorio del escultor con los que valiente y eficazmente experimentó para crear movimientos innovadores.

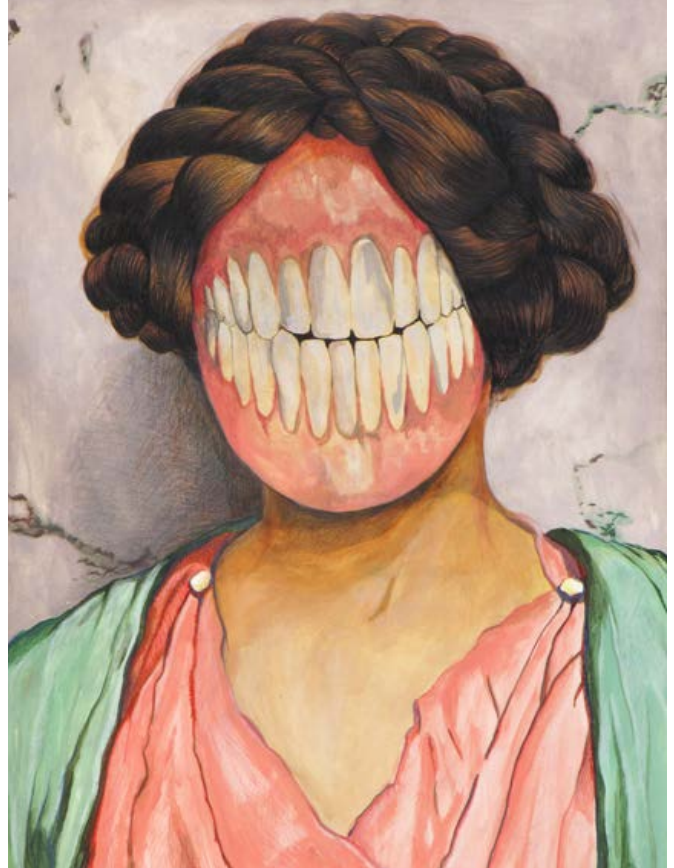
distanció del tema. Comenzando con los primeros modelos de su propio cuerpo con *Leg / Noga* (1962), volvió constantemente al drama del paso individual y universal. Incluso cuando sólo utilizaba partes seleccionadas de la figura humana, estas partes seguían siendo una apoteosis de la feminidad y tenían un resplandor interior, una invitación a una caricia íntima. Alrededor del año 1968, a Alina le diagnosticaron cáncer de mama y a partir de entonces y hasta su muerte, todas sus piezas se han convertido en un compendio de todo lo aprendido. *Motherhood* o *El funeral de Alina* suponen la total yuxtaposición de todos los materiales que le interesaron en una sola pieza: gasas, jirones de ropa, látex, plástico, poliéster, fotografías o periódicos. Interesada en buscar formas con mayor expresión de sensualidad o calidad dramática, relacionando a su vez el enfrentamiento del ser humano con el límite. La fugacidad de la vida (convicción generada por su experiencia personal con la guerra, la muerte y la enfermedad) como *leitmotiv* le permitió crear símbolos inspirados en el cuerpo humano como materia efímera.

Las esculturas de Szapocznikow están casi enteramente centradas en memorizar el cuerpo y grabar lo que no permanece inmortalizándolo, yuxtaponiendo intencionalmente contenido y forma, con el material que sería fácilmente destruido dando lugar a una declaración sobre la fugacidad de la juventud y belleza. Szapocznikow usó moldes de su propio cuerpo enfermo en los *Tumores* (compuestos de resina, gasa, periódicos arrugados y fotografías, que emergen como instalaciones extrañas) en los que formas subestimadas parecen ocultar lo que es más crucial. También usó poliéster para sumergir fotografías envueltas en vendajes ensangrentados. Incapaz de reservar su alabanza solamente a la belleza, centró gran parte de su trabajo en memorizar un cuerpo extranjero devastado por la enfermedad y el tiempo. Fue a través de este proceso que el arte de Szapocznikow se convirtió en un tratado erótico-tanatólogo.

La auto-vivisección ostentosa que la artista realizó casi literalmente en su propio cuerpo inspira confianza tanto en sus obras como en sus palabras. Su credo artístico escrito un año antes de su muerte, dice lo siguiente: **“Mi gesto artístico se dirige al cuerpo humano, a este área enteramente erógena con sus sentimientos indefinidos y efímeros, celebrando su impermanencia en los recovecos de nuestro cuerpo y en las huellas de los pasos que damos a esta tierra. A través de los moldes del cuerpo humano, intento preservar en el poliestireno translúcido los efímeros momentos de la vida, sus paradojas y su absurdo. (...) Estoy convencido de que entre todas las manifestaciones de impermanencia, el cuerpo humano es el más frágil. Es la única fuente de toda alegría, dolor y toda verdad, y esto gracias a su pobreza ontológica, tan inevitable como es (en**



Rosalía Banet, *Vestido de piel herida*, 2003



Ángeles Agrela, *Fanzine (retrato n° 17)*, pintura mixta, 2013



Marina Núñez, *Sin título (locura)*, 2009

**el nivel consciente) absolutamente inaceptable”**<sup>5</sup>. El caso de Alina Szapocznikow es uno de los más claros ejemplos, dentro del arte contemporáneo, en donde la vida personal del artista repercute claramente en su obra. Nacida en Kalisz en 1926 y con una temprana muerte en 1973, Alina Szapocznikow sufrió desde muy joven las consecuencias de la guerra (residió en varios guetos y campos de concentración) lo que sin duda alguna marcó su carrera artística. Ya incluso en esta etapa inicial podemos observar que el hilo argumental de prácticamente toda su obra

5 AA.VV. *Alina Szapocznikow. Sculpture Undone 1955-1972*, New York: MOMA, Mercatorfonds, 2011. pág. 52.





se conforma entorno al cuerpo. Obras como *Primer amor* (1954), resultan ser un canto a la feminidad, a la juventud del cuerpo y a la alegría. Pronto, dejó de lado este sentido y buscó profundas reflexiones sobre el padecimiento bélico. *Monumento a la ciudad quemada* (1954) y *Exhumado* (1955) son los primeros ejemplos que marcaron el nuevo rumbo hacia una clara abstracción de las formas donde el dramatismo y la tensión se convirtieron en puntos de referencia. Szapocznikow, ha sido considerada como una de las más originales escultoras contemporáneas, no solo porque se atrevió a renovar la técnica y los materiales, sino porque consiguió grabar en cada una de sus piezas algo de ella misma. Aunando un matiz irónico a pesar del sentido dramático, Alina adquirió la facilidad de relatar su historia a través de la escultura.

Volviendo a los postres enfermos de Banet, de nuevo evocan a los *Dessert* de Szapocznikow que inspirada en su experiencia personal y en su larga *batalla* contra la enfermedad, creó un lenguaje visual propio para reflejar los cambios que se estaban produciendo en el cuerpo humano, introduciendo nuevos materiales en el repertorio de la escultura con los que valientemente experimentó para crear movimientos. Por otro lado, la plasticidad en los *Dessert* de Alina han podido ser de gran influencia en la pieza *Little mountain* (1996) de **Kiki Smith**. En los *Paisajes interiores* (2004) o *Vestido de piel herida* (2003) Rosalía Banet nos ofrece realistas interiores humanos repletos de vísceras y músculos sobre un fondo de sangre que conforman una asfixiante y, por qué no, estética y decorativa maraña orgánica, como si se hubiese abierto en canal o diseccionado un cuerpo y pudiéramos entrar en su interior.

Precisamente **Ángeles Agrela**<sup>6</sup> juega con esta dinámica en la serie *La profundidad de la piel* (2011), en ella pinta retratos de grandes maestros del arte pervirtiendo esas imágenes dulces y tranquilas, casi dóciles, abriéndolas en canal y dejando que el interior salga al exterior mostrando la abyección como cúspide de lo sublime. Detallados mapas de músculos, venas. Nervios y huesos tan fielmente retratados que nos permiten ver lo que bulle dentro de la piel. La belleza, según Agrela, tiene

6 Ángeles Agrela (n. 1966): artista ubetense, licenciada en BBAA en la Universidad Alonso Cano de Granada. Esta artista multidisciplinar trabaja el vídeo, la fotografía, la pintura y el dibujo. Su trabajo normalmente sigue una línea argumental y un grupo de obras va dando paso a partes de una misma historia. De las series, donde experimentaba con su alter ego superheroína, y se preocupaba por el supuesto don que recibe el artista y que debe poner en práctica por un imperativo moral, ahora ha pasado a profundizar sobre los motivos, verdaderos o falsos, que impulsan al arte y a los artistas.

la profundidad de la piel. En toda tu obra se aprecia un lenguaje propio, formado por una simbología clara y contundente: piel, vísceras, fragmentos humanos. Hay una doble manera de ver estos dibujos; hay una parte lúdica, el dibujo automático, la asociación libre de ideas que se producen, y otra más trascendente, ya que se trata de láminas que nos remiten obligatoriamente a la carne percedera de la que estamos hechos. Agrela relaciona la profundidad de la pintura con la de la piel humana, para ello se sirve del retrato, género que intrínsecamente contiene una irremediable capacidad de seducción.

**“Sé que intentar dejar salir el interior del cuerpo al exterior puede resultar incómodo, pero de eso se trata; de enfrentar al espectador con una realidad que se encuentra tan solo a unos milímetros bajo la piel. Todos sabemos de qué estamos hechos, pero parece que a nadie le gusta verlo en un primer plano (...) Ángeles Agrela con su inteligente uso del color y hábil elección de imágenes nos seduce incluso con estos cuerpos desollados. Consigue que nos resulten atractivos y que el acto de señalar la brevedad de la vida sea admitido sin dolor”** <sup>7</sup>.

En la serie, *Fanzine* (2013-15), los retratos son en su totalidad de mujeres cuyos rostros han sido sustituidos por diferentes piezas corporales, la identidad ha sido borrada y convertida en un amasijo humano, que no guarda las proporciones ni lugares considerados como correctos. La apariencia metamórfica de los personajes viene de todo un imaginario que la artista atesora casi desde siempre; los trozos de cuerpos, las máscaras, la aceptación de una identidad propia que puede resultarnos ajena y las vísceras como metáfora de poner el interior hacia afuera.

**“La joven de la perla, de Vermeer, pierde parte de la máscara que le ofrece su jugoso rostro, para obligarnos a mirar más allá de la piel”** <sup>8</sup>.

En la entrevista, titulada *Todo ángel es terrible, una conversación en el camposanto con Marina Vargas*, que Susana Blas hace a la artista, reflexionan sobre cómo las esculturas de la artista, en su hieratismo, parecen haber estallado, dejando salir de su interior la pulsión de la violencia y lo palpitante:

**“S(...) en tu trabajo actual perviertes estos modelos canónicos haciéndolos explotar, mostrando sus tripas.**

**M: Así es. Mi proceso es el contrario al que se efectúa en la escultura clásica**

<sup>7</sup> AGRELA, Ángeles. *La Elegida*. Diputación de Huelva y de Cádiz, 1997. pág. 22.

<sup>8</sup> AGRELA, Ángeles. *Articulaciones del arte actual. Cuerpo, identidad, territorio*. Jaen: Universidad de Jaén. Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Deportes y Proyección Institucional, 2012. pág. 21.



gargas, La Bacante, 2015



Ángeles Agrela, *Fanzine (retrato n° 35)*, pintura mixta, 2014

**(...) Yo lo que hago es agregar, o deformar. Usar el poliuretano, que es algo incontrollable tanto en la aplicación como en el crecimiento, y como en el caso de este ángel del cementerio, hacer las esculturas más orgánicas, más humanas”<sup>9</sup>.**

El CAC de Málaga en la exposición *Y Dionisos venció* (2015) de **Marina Vargas** mostró una asombrosa colección de esculturas clásicas chorreantes de poliuretano invadiendo los cuerpos. La artista usa los moldes de la escultura clásica para, acto seguido, sacar lo de dentro afuera para que acapare o absorba, arrope y se desparame. Vargas afirma: **“Quise reventar el interior”<sup>10</sup>.**

<sup>9</sup> VARGAS, Marina. *Ni animal ni tampoco ángel*. (CAC de Málaga)...., pág. 94.

<sup>10</sup> Ver: BLAS, Susana. *Marina Vargas. Destripando el canon*. En: masdearte.com. Disponible en: <http://masdearte.com/opinion/la-habitacion-vacia/marina-vargas-ni-animal-ni-tampoco-angel-destripando-el-canon> (publicado: 29.10.2015 , acceso: 11.10.2016).

Las copias y vaciados clásicos supurantes de vísceras, rompen con todos los cánones de belleza establecidos y Vargas consigue que el cuerpo abierto no sólo resulte perturbador, sino poderosamente atractivo. Las esculturas al mismo tiempo hermosas e inquietantes. La confrontación entre las medidas formas de las esculturas clasicistas y la orgánica masa informe que acaba devorándolas, que emerge del seno de las figuras para sumergirlas en el reino de lo amorfo, nos remite inequívocamente a los conceptos de lo apolíneo y lo dionisiaco. La línea curva que Vargas utiliza personalmente para policromar sus esculturas, y a la que la propia artista denomina *entrañas*, dota de organicidad y visceralidad a la obra.

La seducción como estrategia se propone plantear la realidad del enfermo desde otra perspectiva más atractiva, más succulenta. Considerando que hay varios enfoques a la hora de abordar ese límite al que se enfrenta el artista enfermo, hemos recogido en este apartado algunos de los trabajos en los que artistas como Rosalía Banet, Mar Cuervo o Annie Sprinkle, escogen la forma más sana, la manera más dulce de enfrentarse a la enfermedad y representarla. También la manera más provocativa e impactante, que de alguna forma nos seduce y nos invita a mirar irremediabilmente.

Es cierta la consigna que Platón sugiere en su obra *Gorgias*: *es el exceso de dolor lo que convierte las cosas en feas*. Consideramos, pues, que es de vital importancia tener en cuenta esa otra visión de la enfermedad menos dañina. Según Gilles Deleuze: *la enfermedad afina la percepción de las cosas que antes no había visto, de las elegancias a las que no me había mostrado sensible*, proponemos retomar este discurso vitalista del filósofo francés y aprovechar la propia enfermedad como excusa para alterarlo todo y cambiar, como motor para la creación, convertir la enfermedad en antídoto.



### 7.3.1. Eros *versus* Tánatos

“No hay nadie que haya jamás escrito, o pintado, esculpido, modelado, construido, inventado, a no ser para salir del infierno”<sup>1</sup>.

Una filosofía de vida debe afirmar el eros y sublimar el tanatos, reconducirlo a tareas creativas y evitar que se torne en fuerza destructora. El amor y el sexo como estrategia para combatir la enfermedad y la propia muerte viene de la mano de **Annie Sprinkle**<sup>2</sup>. Esta artista muestra, a partir de su experiencia artística, otra manera de interpretar la enfermedad de una forma más atractiva, humana y cognitiva. En sus comienzos, Sprinkle exploró la pornografía como campo de experimentación política con auténtica pasión. La artista y educadora sexual, estrella del porno y doctorada en sexualidad humana en 2002, con sus espectáculos *porno-kitsch* feminista, demostró que existe otra forma de representar la sexualidad. Para ello hace uso de sus experiencias personales buscando nuevas formas de caminar por la enfermedad y sanarla respetándola. El trabajo que desarrolla Sprinkle carece de fronteras, fue una de las principales participantes en los años 80 del *sexo positivo-movimiento feminista*. La artista mantiene una relación más que interesante entre el sexo, la salud y su desmitificación, para Sprinkle el sexo no sólo es sano, sino curativo.

Al igual que Gilbert & George o Nan Goldin, Sprinkle observa como allegados comienzan a infectarse de VIH y morir de sida. A partir de ahí, empieza a intervenir activamente, estableciendo a su vez un compromiso, por medio de performances,

<sup>1</sup> ARTAUD, Antonin. *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*. Madrid: Fundamentos, 1994. pág. 96.

<sup>2</sup> Annie Sprinkle (n. 1954): educadora sexual estadounidense, ex prostituta, stripper feminista, actriz pornográfica, presentadora de televisión, editora de revistas pornográficas, productora de películas sexuales, y feminista. Obtuvo un doctorado en sexualidad humana por el Instituto de Estudios Avanzados de la Sexualidad Humana en San Francisco, un instituto que está acreditado en el estado de California. Actualmente, Sprinkle trabaja como artista de *performance* y educadora sexual. Sprinkle, que se describe a sí misma como *ecosexual*.

dando talleres sobre sexualidad con una firme creencia en los poderes curativos y sanadores del sexo. También Gran Fury colabora en la difusión de información real sobre la enfermedad, en 1990, el colectivo participó en la XLIV Bienal de Venecia con la pieza *Pope Piece and Penis* (1990), obra mural en la que cuestionaban a la iglesia católica por su oposición al sexo seguro mediante el uso de preservativos. El texto decía: *Es mala medicina negar información a la gente que puede ayudar a acabar con el sida. Condomes y agujas limpias salvan vidas (...) El virus está causado por un virus y un virus no tiene moral.* El director de la sección de artes visuales de la Bienal, censuró la obra y rehusó mostrarla argumentando que eso no era Arte. Otros artistas americanos amenazaron con retirar sus obras y al final, cedieron. Mientras tanto, muchos periódicos habían difundido la noticia consiguiéndose por tanto el objetivo de llegar al mayor número de gente posible.

Por su parte, Annie Sprinkle se ha convertido en todo un referente para la corriente pro-sexo y para quienes desde una óptica post-porno, es decir, desde una perspectiva que permita miradas críticas y disidentes sobre la esfera pública pornográfica, buscan crear una nueva cultura del sexo, divertida, abierta y rica. Es en esta dinámica donde nace el *Love Art Laboratory* (2005), un proyecto que Sprinkle comparte con su pareja, la artista Elizabeth Stephens <sup>3</sup>. El trabajo que se desarrolla está enfocado fundamentalmente a la performance medioambiental, basada en la exploración, la producción y la celebración del amor mediante intervenciones artísticas en vivo, exposiciones, conferencias, material impreso y activismo. Sprinke apunta: **“Tengo una visión del futuro en el cual toda la educación sexual necesaria está disponible para todos: no habrá necesidad de abortar ni transmisión de enfermedades por vía sexual. (...) El sexo es un arma curativa poderosa que será usada regularmente en hospitales y clínicas psiquiátricas. Aprenderemos a usar el orgasmo para prevenir y curar enfermedades tal y como los antiguos tántricos y taoístas hicieron. Los trabajadores sexuales serán ampliamente respetados y el deseo dejará de ser un crimen. Los hombres serán capaces de tener múltiples orgasmos sin eyacular, por lo cual, podrán mantener una erección cuanto quieran. Las mujeres eyacularán. A nadie le importará hacerlo con gente, sea cual sea su sexo. En el futuro, todos estarán tan sexualmente satisfechos que será el fin de la violencia, la violación y la guerra”** <sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Ver apartado 2. Antecedentes. pág. 25.

<sup>4</sup> Ver: PONCE, Jose María. *Annie Sprinkle, el sexo y la ecología*. En: *estrellasdelporno.com*. Disponible en: <http://www.estrellasdelporno.com/annie-sprinkle-el-sexo-y-la-ecologia> (publicado: 26.06.2011 , acceso: 05.03.2014).

Sprinkle vive la enfermedad en primera persona. Cuando en 2005 le diagnostican cáncer de mama, aprovecha entonces toda la iniciativa del *Love Art Laboratory* y sus conocimientos referentes al amor como estrategia de seducción para actuar desde el lenguaje del arte y desde la enfermedad, con un cálido proceso de positividad, amor y supervivencia. En la performance que desarrollan en el año 2005, *X-Treme Kiss*, la pareja se da largos besos durante una hora. De esta forma, la representación se interpreta como que el amor se antepone al dolor o sufrimiento y a la enfermedad. Nada importa más que el amor, un largo beso es capaz de sobreponerse a todo o cuanto menos, asocia visualmente, afecto y enfermedad, sexo y cáncer. Desde el momento en que Sprinkle se vio afectada por el cáncer quiso que la enfermedad que afectaba directamente a su cuerpo, una de sus herramientas de trabajo, se convirtiera en un proyecto de arte. Su pareja y ella documentaron todo el proceso de la terapia, desde la pérdida del cabello hasta la intervención quirúrgica, proponiendo un punto de vista más sobre su cuerpo, esta vez enfermo y ligeramente envejecido, pero orgulloso y resistente. Nace así *Breast Cancer Ballet Collage*. **“Nos afeitamos la cabeza la una a la otra después de comenzar la quimioterapia, y luego posamos para fotos eróticas totalmente calvas, mientras que, en consecuencia, nacía un nuevo género de erotismo: cáncer erótica”** <sup>4</sup>.

El trabajo consiste en una serie de collages realizados con radiografías y planes de tratamiento de radiación de la propia artista; a estas se yuxtaponen fotografías pornográficas de la pareja. Este proyecto se presentó en *Arteleku* en 2008 y culminó con la última frase del *Manifiesto Post Porno Moderno* que firmó la propia Sprinkle en 1989: **“Y con este amor de nuestros yos sexuales nos divertimos, cicatrizamos el mundo y perduramos”** <sup>5</sup>.

Si observamos la relación existente entre la enfermedad y el trabajo de Annie Sprinkle, podemos comprobar como se torna claramente en un trato hacia lo público, rehuye de lo privado. La palabra cáncer, en consecuencia, se convierte en una simple metáfora para escépticos, como ya apuntaba Susan Sontag pues, guste o no, la enfermedad forma parte de cada una de nuestras vidas de alguna manera, de ahí la importancia que adquiere el proceso hacia su desmitificación, eliminación de tabúes y negatividad frente a la enfermedad, lo que necesitamos para sobrevivir es amor.

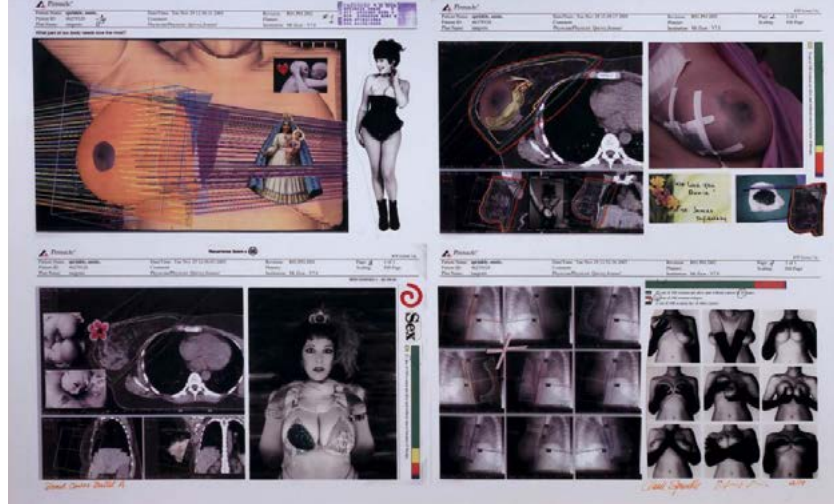
<sup>4</sup> Ver: SPRINKLE, Annie. *Hairotica*. En: anniesprinkle.org. Disponible en: <http://anniesprinkle.org/projects/current-projects/love-art-laboratory/hairotica> (acceso: 14.11.2014).

<sup>5</sup> Ver: MUGALARI. *Antes y después del post-porno: Annie Sprinkle*. En: [ptqkblogzine.blogspot.com](http://ptqkblogzine.blogspot.com). Disponible en: <http://ptqkblogzine.blogspot.com.es/2008/07/antes-y-despus-del-post-porno-annie.html> (publicado: 2008, acceso: 09.04.2014).





Annie Sprinkle, *Dirty Sexecology (25 formas de hacer el amor en la tierra)*, 2009



Annie Sprinkle, *Breast cancer ballet collage*, 2008

**“¡La supervivencia es la clave para la vida! Hay que reciclar el sufrimiento, el dolor, las quemaduras, la quimioterapia, la enfermedad. Es saludable para ser feliz ante el sufrimiento y sobrevivir. La energía es la clave para todos y la falta de energía es el bloqueo cuando la muerte nos golpea y nos sacude”** <sup>6</sup>.

Esta visión de la vida en torno al arte tan vitalista, relaciona a Sprinkle de forma directa con el discurso nietzscheano de la voluntad de vivir. El propio Nietzsche argumenta en su ensayo *La Voluntad de poder* como también esa voluntad representa un proceso de expansión de la energía creativa que es a su vez, la fuerza interna fundamental de la naturaleza. **“¿Queréis un nombre para este mundo? ¿Una solución para todos los enigmas? ¿Una luz también para vosotros, los más ocultos, los más fuertes, los más impávidos, los más de media noche? ¡Este mundo es la voluntad de poder, y nada más! ¡Y también vosotros mismos sois esa voluntad de poder, y nada más!”** <sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Ver: SPRINKLE, Annie. *Hairotica*. En: anniesprinkle.org. Disponible en: <http://anniesprinkle.org/projects/current-projects/love-art-laboratory/hairotica> (acceso: 14.11.2014).

<sup>7</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *La voluntad de poder*. op. cit. pág. 59.

## 7.4. La politización

“Todo hombre es un artista en el sentido de que él puede configurar algo y que en el futuro se habrá de transformar en aquello que se denomina escultura del calor social”<sup>1</sup>.

Para comprender como estrategia artística la politización, hemos de tomar de nuevo como referente fundamental la figura de Joseph Beuys. El artista alemán utilizó el arte como táctica política para transformarlo todo, para voltear principios sociales seriamente arraigados y contaminantes. Joseph Beuys quiso articular vitalmente lo ético, lo político y lo artístico. A lo largo de su itinerario, Joseph Beuys pretendió acabar con la idea del arte como una práctica aislada para configurar un concepto ampliado del arte, abriendo el horizonte de la creatividad más allá del ghetto del arte. El arte siempre se ha alejado de las necesidades del ser humano y se ha ocupado de innovaciones estilísticas y artísticamente inmanentes. De lo que se trata ahora, sostenía Beuys, **“es de implicar al cuerpo social en su conjunto, de dar paso, a través del arte y su concepción ampliada de la estética a una teoría antropológica de la creatividad”**<sup>2</sup>. Para ello en 1974 funda la *Universidad Libre Internacional* junto al premio Nobel de literatura Heinrich Böll. Se trata de una Universidad sin sede, donde se ponen en práctica las ideas pedagógicas del artista, ocupando la creatividad un lugar privilegiado como ciencia de la libertad y donde el discurso central eclosiona en el principio de que cada hombre es un artista, con facultades creativas que deben ser perfeccionadas y reconocidas.

El arte adquiere así un alcance social y una dimensión político-espiritual que intenta dar cuenta tanto de la precariedad, como de la grandeza de lo humano como fenómeno de prodigalidad extrema, íntimamente socializadora. De ahí que Beuys, haya desplegado sus acciones de arte (instalaciones y proyectos comunitarios) en zonas desfavorecidas o de incertidumbre e inestabilidad social, intentando intro-

1 BERNÁNDEZ SANCHÍS, Carmen. *Joseph Beuys*. Madrid: Espasa Calpe, 1999. pág. 80.

2 LAMARCHE-VADEL, Bernard. *Joseph Beuys*. Madrid: Ediciones Siruela, 1994. pág. 31.

ducir en la escena del arte aquello con lo que el hombre ha convivido en su historia natural como especie. Beuys trata lo marginal, lo desechado y lo que aún no ha sido planteado. En las propuestas de Beuys se alienta el espíritu vanguardista que intenta identificar arte y vida, y proclamar que **“todo ser humano es depositario de una fuerza creativa”**<sup>3</sup>. Esta idea nos remite irremediabilmente al discurso bergsonianos del élan vital expuesto con anterioridad. En la *Documenta V*, Beuys presentó un proyecto de carácter social en el que él mismo actuaba como divulgador y receptor de las opiniones del público. El pensamiento era su obra. Opinaba que **“la sociedad en su conjunto y el ser humano individual son obras de arte y que el arte, la creatividad debe ser despertada, alentada al grito de Cada hombre es un artista”**<sup>4</sup>.

Según el *concepto ampliado de arte* que Beuys desarrolla, nuestro ser y nuestro obrar están determinados por el arte y éste debe salir de la academia, explorar otros terrenos. Inspirado en ideales románticos lo involucra en la corriente del pensamiento socialista y democrático con elementos en sí democráticos (que él denominará Socialismo Libre Democrático). Beuys concibe la idea plástica de un modo universal. También el pensamiento humano es plástica que se origina en el hombre, uno puede contemplar su pensamiento en el sentido en que el artista contempla su obra. La fórmula *cada hombre es un artista*, que tanta sensación causó, se refiere a la transformación del cuerpo social, en la que no sólo cada ser humano puede tomar parte, sino que también debe tomar parte para que podamos realizar la transformación en el menor tiempo posible. Beuys comprende su *concepto ampliado de arte* como la oportunidad de poner en marcha el proceso curativo de la sociedad, según el artista alemán las condiciones de vida tienen que cambiar, la renovación viene solo del concepto ampliado de arte.

Carmen Bernández Sanchís apunta sobre la figura de Beuys: **“El artista debe ser un vidente y con su pensamiento mágico transformar los pensamientos en cosas y las cosas en pensamientos. Pues esta vez no ocurre ya que un Dios auxilia al hombre, como ocurrió por este misterio del Gólgota, sino que ahora la resurrección debe ser consumada por el propio hombre. (...) Sólo bajo esta condición previa puedo hablar del concepto de autodeterminación. Puesto que sólo un ser libre puede llevar a cabo dicha autodeterminación”**<sup>5</sup>.

3 LEBRERO STÁLS, José. *Entrevista con Joseph Beuys*. Madrid : Revista LÁPIZ, N° 27, 1985. pág. 42

4 AA.VV. *Beuys vor Beuys. Trabajos tempranos*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza y Caja Madrid, 1989. pág. 73.

5 BERNÁNDEZ SANCHÍS, Carmen. *Joseph Beuys*. Madrid: Espasa Calpe, 1999. pág. 51.



De alguna forma, también hayamos en Beuys, ese enfrentamiento con el límite, tras su accidente en Crimea. A partir de este incidente que sin duda le transformaría en 1962 comenzó sus actividades con el movimiento neoadá *Fluxus*. Su mayor logro fue la socialización que consiguió hacer del arte, acercándolo a todos los tipos de público. Beuys asumía el papel de chamán con potestad de curar y salvar a una sociedad que él consideraba muerta. El Beuys enfermo y doliente encarna al propio Cristo que supera la muerte en el dolor y renace de sus cenizas fortalecido espiritualmente. La acción *Manresa* (1966), basada en la instalación *Enseña tus heridas*, habla de esta catarsis por medio del dolor, de la salvación, a través del sufrimiento. Beuys cree que todo hombre debe soportar su propia crucifixión, debe superar sus conflictos en el dolor. Muy cercano a este aspecto se encuentra la faceta de héroe y avanzadilla de la revolución, tan ampliamente representada por Beuys en todas sus acciones políticas de los años setenta y ochenta.

Lorena Amorós Blasco ya apuntaba en su ensayo *Abismos de la mirada* (2005): **“Las enfermedades que señalan el crecimiento de la humanidad se llaman revoluciones”** <sup>6</sup>. Así mismo, las revoluciones o movimientos artísticos activistas de principios de la década de los años ochenta que se prolongaron hasta los noventa fueron claves para crear concienciación social y hacer que un tema olvidado en la agenda ministerial de Reagan fuera tomado en consideración. Estos movimientos activistas encabezados por asociaciones artísticas como ACT UP o The Gran Fury fueron mucho más transgresores que las creaciones cinematográficas de la época. Los menores costes de producción y la posibilidad de dar a conocer sus propuestas fuera de las grandes pantallas les permitió llevar a cabo acciones que no podían permitirse los directores de cine, más preocupados en el gran público y más temerosos de perder audiencia.

El video fue uno de los registros más utilizados, al igual que por Beuys en sus acciones, por los artistas que trataron en la década de los ochenta el tema del SIDA. La mayoría de los proyectos tenían un bajo presupuesto, se rodaban en Super 8 y la duración no excedía los treinta minutos. Los temas eran muy variados y no estaban relacionados sólo con el colectivo gay, sino también con los heterosexuales, las prostitutas, los inmigrantes, las mujeres y los niños. La creación del *AIDS Activist Video*, uno de los movimientos audiovisuales más activo desde 1988 a 1993, subvencionó y catalogó miles de documentos que se proyectaron en escue-

6 AMORÓS BLASCO, Lorena. *Abismos de la mirada: La experiencia límite en el retrato último*. Murcia: CENDEAC, 2005. pág. 62.

las, bibliotecas, parques y museos colaborando con las escuelas de comunicación audiovisual y de Arte. Los artistas del *AIDS Activist Video* se apropiaron del lenguaje propio de los medios de comunicación, de la televisión, de los informativos y programas de actualidad pero sobre todo de la publicidad con informaciones persuasivas y directas; el empleo de músicas urbanas como el hip, hop y el rap o las entrevistas en primera persona hacían que los documentales fueran más cercanos, directos y próximos, este es el caso del vídeo testimonial *Interview with Paul Monette* de Phil Tarley (1993), en el que el activista, poeta y novelista habla sobre su salud y sus sentimientos sobre la muerte, exponiéndolos sin tapujos frente a la cámara. Vídeos donde las personas no son representadas como víctimas sino que muestran la complejidad del virus, la soledad del enfermo, la importancia de los familiares y grupos de apoyo y el abandono de los poderes públicos preocupados por otros asuntos que nada tenían que ver con la salud pública.

ACT UP, *Aids Coalition to Unleash Power*, colectivo fundado en 1987 en la ciudad de New York, hicieron suyo el logotipo *Silence=Death*, mostrando la necesidad de hablar públicamente del sida ante el número creciente de muertos y de afectados. El triángulo rosa que eligieron como emblema hacía referencia al símbolo que los nazis obligaban a llevar a los homosexuales en los campos de concentración, el triángulo fue invertido y tomado como emblema de lucha y movilización. Sus actividades tenían como objetivo hablar públicamente del sida, encontrar subvenciones para su erradicación y movilizar a la opinión pública. Estas intervenciones sin duda serían fundamentales para lo que Rut Martín Hernández calificó de esencial: **“En última instancia, si la gente no dice lo que piensa, esas ideas y sentimientos se pierden; y si esto se repite con demasiada frecuencia, esas ideas y sentimientos nunca más vuelven”**<sup>7</sup>.

En el marco del *Festival de Sonsbeek* en 1993, se desarrolló una de las intervenciones más interesantes e intensas que Espaliú creó en torno a la problemática de la enfermedad. El artista decidió no integrar su obra en el interior del museo como los demás participantes, prefirió ocupar el bosque que se encontraba justo al lado del Gemeente Museum y que era visible sólo desde una gran ventana del museo, acción bastante simbólica, ya no a nivel ecológico, sino por la carga interpretativa que impregnaba a la obra en sí. El espectador podía observar la acción desde un único punto del museo, a lo lejos, o bien salir del museo y adentrarse en el bosque. La performance que realizó en el parque Sonsbeek, proyecta una imagen, un retra-

7 MARTÍN HERNÁNDEZ, Rut. *El cuerpo enfermo: arte y VIH/SIDA en España*. Madrid: Taurus, 2010. pág. 127.

to del hombre-artista, donde Pepe Espaliú encaramado a una tarima situada bajo la copa de un árbol, iba despojándose de las ocho prendas que le cubrían mientras giraba alrededor del árbol, adoptando en cierto modo el papel de un ave, pero un ave desplumada. Contrariamente al animal que construye su nido acumulando ramitas, el hombre se despoja de sus atributos, de sus funciones para hallarse indefenso, desnudo, en esta especie de refugio que ha fabricado, en este símil de nido.

Espaliú vivió durante ocho días sobre una plataforma octogonal instalada sobre la copa de un árbol. Se iba desprendiendo poco a poco de las ocho prendas de ropa que llevaba puestas (una prenda cada día) quedando finalmente desnudo el último día. Sobre la tarima, con su ropa construyó un nido y el último día estampó varias veces sobre un rollo de papel la frase: *AIDS is around*. Es casi un ritual de desposesión de sí mismo.

El movimiento circular del artista también hace referencia a un cuento de su infancia en el que un hombre quería atrapar su sombra corriendo alrededor de un árbol, pero como su cuerpo era de arena, se iba desgastando a medida que corría hasta desaparecer, dejando finalmente un rastro circular alrededor del árbol. Su obra gira alrededor de su condición homosexual, aspecto que se acentúa e el momento en que se declara abiertamente enfermo de sida. El artista lleva la enfermedad al ámbito público, mostrándose sin pudor e incorporando, de esta manera, una nueva lectura hasta el momento inexistente en España: la necesidad de reflexionar sobre la dimensión social de la enfermedad.

Es así como Pepe Espaliú crea un puente que establece un diálogo con el espectador (en este caso a través del silencio y la ausencia), le obliga a participar, a fusionarse con la obra, pero sobre todo, a reflexionar y a generar una interpretación individualizada. Es una invitación a guardar silencio para escuchar más allá de las palabras. Como apunta Espaliú:

**“Extraña contradicción:  
dibujar ausencias  
definiendo así,  
la más entera presencia”<sup>8</sup>.**

Así pues, una de las estrategias que consigue de forma más inmediata alguna reacción e implicación por parte del espectador es la politización. Joseph Beuys abre el camino de la implicación como artista en el pensamiento social, de hecho, el

<sup>8</sup> ESPALIÚ, Pepe. *Pepe Espaliú*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003. pág. 120.

pensamiento en sí era su propuesta de obra. Basándonos en la dinámica de Beuys que se rige por el principio de *cada hombre es un artista*, reunimos a colectivos activistas como ACT UP, Group Material, Gran Fury o Proyecto 1 de diciembre, para reivindicar, a modo de accionismo, los derechos del enfermo y por tanto, la expansión de un discurso cimentado en la esperanza de encontrar respuestas alternativas en la sociedad a favor de la lucha contra la enfermedad.

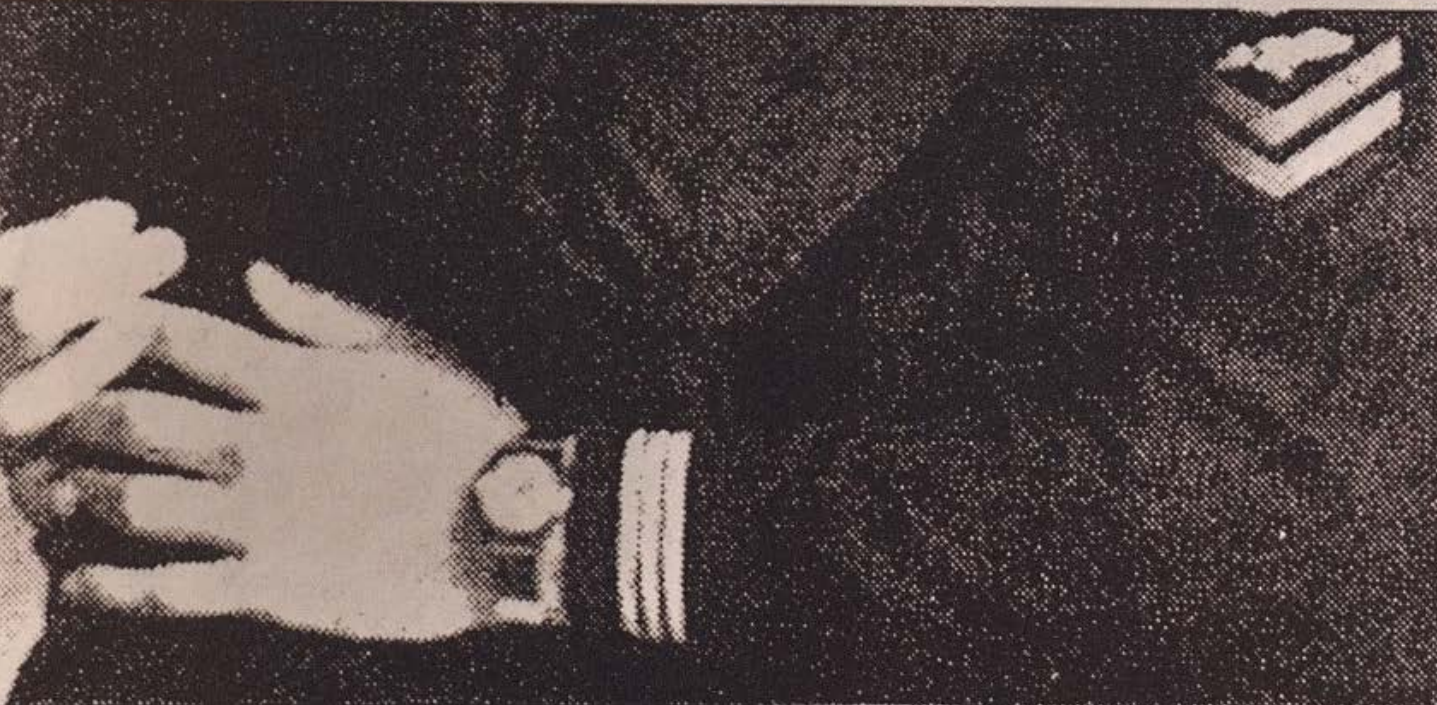
Es cierto que concretamente en este apartado hemos abordado nuestro discurso deteniéndonos en la pandemia del SIDA debido a el activismo desarrollado en torno a esta problemática en el mundo del arte, sin embargo, el hilo que vertebra esta investigación doctoral sigue siendo el mismo: las formas y estrategias desarrolladas en torno a la enfermedad para crear y por tanto sanar al artista enfermo. La movilización intelectual y artística en torno al tema del sida ha tenido la característica de confirmar, de reforzar, de intentar cambiar la moral aportando multitud de soluciones innovadoras para tratar de transformar la situación de estigma social que ha estado unida al VIH desde los primeros momentos. Michel Foucault en su ensayo *La hermenéutica del sujeto* (1982) apunta: **“El trabajo del intelectual no consiste en modelar la voluntad política de los demás; estriba más bien en cuestionar, a través de los análisis que lleva a cabo en terrenos que le son propios, las evidencias y postulados, en sacudir los hábitos, las formas de actuar y de pensar, en disipar las familiaridades admitidas, en retomar la medida de las reglas y de las instituciones y a partir de esta reproblematicación (en la que desarrolla su oficio específico de intelectual) participar en la formación de una voluntad política (en la que tiene la posibilidad de desempeñar su papel de ciudadano)”**<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> FOUCAULT, Michel. *La hermenéutica del sujeto. Cursos Del College De France, 1981-1982*. Madrid: Akal, 2005. pág. 99.





# READ MY LIPS



### 7.4.1. *Enterradme con furia*

“Tenemos que reinventar las tácticas continuamente. Cada momento histórico exige no sólo las diferentes formas de intervención artística y cultural, sino también diferentes formas de activismo político. Uno de los mayores problemas del activismo político consiste en pensar que se pueden utilizar tácticas del pasado para abordar problemas del presente”<sup>9</sup>.

Las connotaciones políticas de las obras sobre el VIH son incuestionables, pero si algo las define más allá de su carácter político es su posición activista. Una de las modalidades de las acciones que llevaron a cabo los miembros de ACT UP que tuvo mucha repercusión en los medios, y en consecuencia en la opinión pública y en la postura de los políticos, fueron los conocidos como **funerales políticos**. Una serie de miembros de ACT UP, que veían que sus amigos y familiares estaban muriendo a consecuencia del sida, consideraron que debía sacarse el ritual de los funerales del ámbito privado y convertirlo en un acto político más, con la intención de demostrar que los fallecimientos y los funerales eran la consecuencia de la falta de respuesta a otras reclamaciones y acciones previas.

David Wojnarowicz, el primer teórico de los *funerales políticos*, quería que los potentes sentimientos de ira y dolor que surgían en los funerales tuvieran repercusión pública, para evitar que en el futuro los supervivientes se convirtieran en expertos en llevar el duelo en privado y en silencio.

El primer *funeral político*, conocido como la *Acción de las Cenizas (Ashes Action)*, tuvo lugar el 11 de octubre de 1992 en Washington, en ella, once personas llevaron las cenizas de otros tantos fallecidos a causa del VIH desde el Capitolio hasta la Casa Blanca, escoltados por una manifestación de unas ocho mil personas, atravesaron la barrera de policías a caballo equipados con antidisturbios, y arroja-

<sup>9</sup> FOUCAULT, Michel. *La hermenéutica del sujeto. Cursos Del College De France, 1981-1982*. Madrid: Akal, 2005. pág. 99.

ron las cenizas en el césped de la Casa Blanca.

Tres semanas después, en la víspera de las elecciones presidenciales, un grupo de activistas acarrearon el ataúd abierto de Mark Lowe Fischer desde Washington Square a la sede del partido republicano y responsabilizaron a Bush de la muerte del fallecido. Éste había escrito en sus últimas voluntades, bajo el título *Enterradme con furia*, que deseaba que se mostrara la realidad de su muerte, que se exhibiera su cadáver y el público fuera testigo, que su muerte fuera un testimonio tan fuerte como lo estaba siendo su vida, que su funeral fuera fiero y desafiante y que dejara testimonio de que su muerte a causa del sida era una forma de asesinato político.

Otra de sus acciones más polémicas consistió en repartir más de seis mil ejemplares de un periódico de tipografía similar al New York Times, con el nombre New York Crimes, con noticias sensacionalistas sobre el sida, tratando de parodiar el papel de los medios masivos de comunicación y la vaguedad de sus informaciones, actuación que tuvo lugar el 28 de marzo de 1989. ACT UP también recogió en el documental *Testing the Limits* en 1987, el florecimiento y el desarrollo del movimiento activista contra el sida en los Estados Unidos y la necesidad de impulsar el asociacionismo y los movimientos de base como medio para luchar contra la ignorancia y el rechazo.

El Gran Fury fue otro movimiento artístico que apareció en la escena pública en 1988 con miembros procedentes del ACT UP y que funcionó de manera autónoma durante siete años. En él participaron artistas plásticos, fotógrafos y publicistas como Richard Elovich, Avram Finkelstein, Tom Kalin, John Lindell, Loring McAlpin, Marlene MacCarty, Donald Moffett, Michael Nesline, Ferry Riley, Mark Simpson y Roberto Vasquez quienes no querían mostrar sólo imágenes de gente con sida sino intentar, a través de diferentes creaciones artísticas mover a la acción a la sociedad americana, por ello sus acciones trataron de ser a gran escala, utilizando eslóganes que impactaran y no dejaran indiferente como *Women don't get Aids, they just Die from it*, *When a government turns its back on its people, it is Civil War?*, *Welcome to America, the only industrialized country besides South Africa without National Health Care or With 47.524 Deaths*, *Art is not enough*. (*Las mujeres no se contagian de sida, simplemente mueren por su culpa. Cuando un gobierno da la espalda a su gente ¿es una Guerra Civil? Bienvenido a América, el único país industrializado, además de Sudáfrica, sin Cobertura Nacional de Sanidad y con 47.524 muertos. El Arte no es suficiente*).

Otro de los objetivos fundamentales de este colectivo, quizá el más importante de



ACT UP, Acción de las cenizas, 1992



ACT UP, Acción de las cenizas, 1992



ACT UP, Funerales políticos, 1992



ACT UP, Funerales políticos, 1992



Donald Moffet, He kills me (cartel), 1987



Gran Fury, Un muerto de SIDA cada media hora (cartel), 1988



todo el activismo americano, ha sido la política de gobierno. Se trata de una imagen muy simple pero de gran impacto visual, clara pero dura: se trata de una huella que ha dejado una mano manchada de sangre roja. En la parte superior se puede leer: *El gobierno tiene sangre en sus manos y en la parte inferior: Un muerto por sida cada media hora.*

El atractivo gráfico es evidente, la denuncia contundente y la llamada de atención clara. Se añadieron además, a esta seña de identidad, una serie de acciones en el espacio urbano. Huellas de manos ensangrentadas cubrían todo tipo de mobiliario urbano: fachadas, buzones de correos, arcones, etcétera.

Los artistas intentaron transmitir lo que sentían los enfermos y sus familiares, alertando a la opinión pública sobre la discriminación y a las autoridades sobre la necesidad de establecer medidas urgentes y eficaces. En un mercado artístico como el americano, en el que los límites entre el arte culto y el popular se había resquebrajado, los artistas estaban concienciados sobre la importancia de la crítica social y política. El arte era principalmente un arte político y de denuncia social. Así Donald Moffett también hace uso de la ciudad como vía abierta hacia la expresión y en memoria de Diego López, crea el polémico póster atacando directamente el plano político con la cara de Reagan como máximo exponente a la culpabilidad y la sentencia *He Kills Me* impresa justo encima del retrato.

También Group Material (colectivo de artistas creado en Nueva York en 1979), es uno de los grupos pioneros en la adopción de nuevas estrategias de activismo social y político desde el ámbito de la creación. Group Material fue uno de los primeros grupos artísticos que reaccionaron activamente ante el contexto sociocultural nacido con la era conservadora Reagan/ Bush. No obstante, su espectro y sus objetivos no se limitan a esa situación de respuesta crítica o política, sino que implican una reconsideración permanente del valor y del alcance de la propia práctica artística en el contexto cultural contemporáneo.

El colectivo se ha definido mediante la voluntad de vincularse a comunidades específicas, intentando proyectar un altavoz para todas esas voces solapadas.

En España surge también un movimiento accionista a tener muy en cuenta, *Proyecto 1 de diciembre*, es un claro ejemplo. Surge en el año 1991 dentro del ámbito universitario y cultural a consecuencia de la de exposición que Pepe Miralles propone a sus alumnos de tercer curso de Bellas Artes. Llevar el arte a la esfera pública es un requisito para demostrar que elaborar propuestas que se circunscriban a los ambientes tradicionalmente reservados para el arte reduce considerablemente la respuesta que este tipo de manifestaciones activistas persigue. El activismo ar-

tístico busca modificar comportamientos y movilizar cambios sociales y para ello apunta Brea: **“No le queda otro remedio que intervenir desde el dominio separado de la institución, para desde él ejercer la crítica de la representación en que se apoya la presunción de legitimidad de su existir escindido. Y ello por una razón muy simple: en tanto inmerso en el sistema general de la imagen técnica, participaría inevitablemente del sojuzgamiento que sobre éste ejerce la lógica del espectáculo, de la representación. Sólo separándose puede avanzar su crítica, la de las mediaciones. Inevitablemente, la politización actual del arte se ha de producir en un orden paradójal”** (Brea, 1996: 30).

Las manifestaciones artísticas sobre el VIH suponen no sólo un acercamiento a la realidad de la epidemia sino que parten de un intento explícito de insertarse en lo social, informando sobre el virus, modificando comportamientos que fomentan el estigma de los portadores y enfermos y constituyéndose como vehículos de transformación social. En esta medida podría decirse que los artistas que trabajan y reflexionan sobre el VIH se alejan del idealismo artístico y atienden al mundo como algo ya creado sobre lo que es necesario actuar, intervenir y observar.

Es necesario preguntarnos cómo puede el arte responder a la crisis que el sida ha abierto en la sociedad contemporánea y cómo puede enfrentarse a los mitos que ésta conlleva. Douglas Crimp en su ensayo *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad* (2005), lo expone de forma clarificadora: **“¿Qué tipo de manifestaciones culturales serían adecuadas para esta epidemia que es, a todas luces, una de las crisis sociales y políticas más serias de nuestro tiempo? (...) No necesitamos un renacimiento cultural: lo que necesitamos son manifestaciones culturales comprometidas con el sida. No necesitamos trascender a la epidemia, lo que necesitamos es terminar con ella”** (Crimp, 2005: 182).

La movilización intelectual y artística en torno al tema del VIH, ha tenido la característica de confirmar, de reforzar, de intentar cambiar la moral aportando multitud de soluciones innovadoras para tratar de transformar la situación de estigma social que ha estado unida al VIH desde los primeros momentos. **“El trabajo del intelectual no consiste en modelar la voluntad política de los demás; estriba más bien en cuestionar, a través de los análisis que lleva a cabo en terrenos que le son propios, las evidencias y postulados, en sacudir los hábitos, las formas de actuar y de pensar, en disipar las familiaridades admitidas, en retomar la medida de las reglas y de las instituciones y a partir de esta reproblemática (en la que desarrolla su oficio específico de intelectual) participar en la formación de una voluntad política (en la que tiene la posibilidad de desem-**



**peñar su papel de ciudadano)”** (Derrida, 1989: 95). Por su parte, Otto Berchem con su instalación *Cortando las flores marchitas* (2011) para la exposición *You are not alone*, recordaba la muerte a partir de unas flores que iba cortando de un jarrón y que iban quedando esparcidas por el suelo, marchitándose, flores que no serían recogidas hasta que se clausurara la exposición.

*You are not alone* evoca una expresión de duelo por las víctimas del virus de la inmunodeficiencia adquirida, el causante del sida. Aunque el tema central de la muestra no fue la enfermedad, sino otro tipo de muerte: la estigmatización social que padecen los afectados, a pesar de que en el primer mundo los avances médicos han aumentado su esperanza y calidad de vida, la exposición se convirtió en un antídoto contra la soledad. Quizá los artistas que no trabajan habitualmente las temáticas asociadas con el sida son los que pueden dar una visión más abierta. Al compartirla con el espectador se crea una cadena que tiene por objetivo combatir la soledad de los afectados a la que hace referencia el título de la exposición. Las diferentes nacionalidades de los artistas terminan formando un mapa global de las circunstancias que rodean al sida en cada país.

Los artistas como personas públicas pueden ser excelentes catalizadores para crear respuestas en la sociedad a favor de la lucha contra la enfermedad. Un claro ejemplo es, como la epidemia del VIH ha provocado una amplia variedad de respuestas en la cultura y en la sociedad. Los conceptos de enfermedad y muerte, dolor y pérdida, esperanza y desesperación son particularmente relevantes para las artes plásticas que abordan este tema. El arte sobre el VIH intenta reflexionar sobre la posición que el sida tiene en el mundo contemporáneo y sobre los modos que se han buscado para reaccionar individual o colectivamente ante una situación de urgencia social como la que la epidemia ha generado. Es por esto por lo que el mundo del arte se ha convertido en una de las plataformas más eficaces a través de la cuál potenciar posiciones críticas ante una epidemia que hoy afecta a millones de personas. Las connotaciones políticas de las obras sobre el sida son incuestionables, pero si algo las define más allá de su carácter político es su posición activista.

El trabajo artístico ha contribuido y puede contribuir a la batalla contra el prejuicio que el SIDA como metáfora ha hecho surgir en determinados ambientes. Según Thomas Sokoloski **“el movimiento del SIDA está buscando una nueva voz para hablar sobre una crisis que no ha terminado, que simplemente se ha transformado en algo más. Mientras que el arte no puede ayudar a ahorrar vidas puede ayudarnos al resto de nosotros a vivir”**



## 7.5. La metamorfosis

“Y cómo un objeto al que miras y despojas de filiación y nombre se transforma en cualquier cosa... ¿Cualquier cosa?”<sup>1</sup>.

El cuerpo es nuestro capital simbólico mínimo. Con él nacemos, aparecemos ante el mundo y decimos, antes que cualquier otro mensaje, que estamos ahí, que somos, que existimos. El cuerpo humano es un ente mutable y finito que está en constante transformación no sólo física sino psíquica. Como afirmaba Merleau-Ponty, nuestro cuerpo es **“un conjunto de significaciones vividas”**<sup>2</sup>.

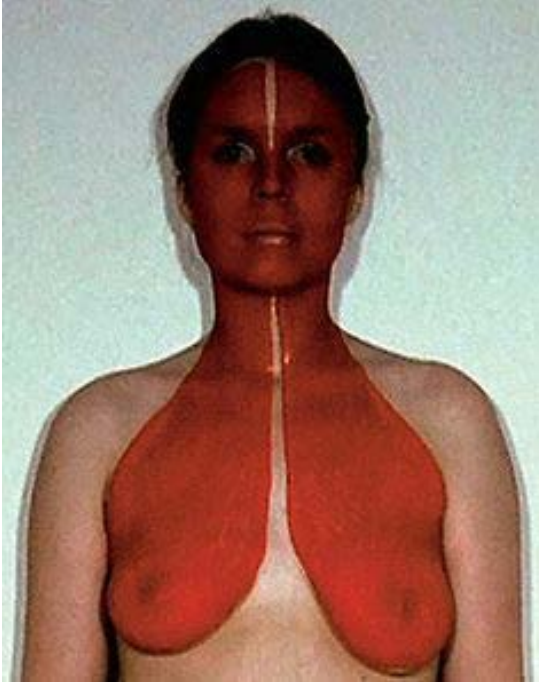
Por otro lado, la enfermedad, como agente transformador, es el hecho más palpable de que algo acontece en nuestro interior. Algunos artistas han creído oportuno hablar, fotografiar, pintar, esculpir este proceso desde una perspectiva no sólo artística sino vitalista.

Como veíamos anteriormente, Rebecca Horn es famosa sobre todo por sus modificaciones del cuerpo en sus performances e instalaciones<sup>3</sup>. Se obsesionó con el dibujo como forma de expresión porque no la limitaba tanto como el lenguaje oral. Debido a su enfermedad pulmonar tuvo que trabajar con materiales suaves y se dedicó especialmente al dibujo, que fue relevante dentro de su proceso creativo. Sus obras empezaron a ser muy corporales ya que la ayudaban a mitigar la soledad, creando así piezas con una clara referencia a la protección. La obra de Rebecca Horn se centra principalmente en su obsesión con el cuerpo imperfecto y el equilibrio entre la figura y los objetos. Cabe destacar el proceso de depuración de la idea llevado a cabo, en concreto, a partir de esta experiencia personal que marcó su juventud y en cierta manera determinó toda su producción artística. En

1 AA.VV. *Pepe Espaliú*. Op.cit., p. 128

2 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard, 2003, p. 54.

3 Ver capítulo



Rebecca Horn, *Rotbrust*, 1972



Ariana Page, *Seethe*, 2010



Ariana Page, *Soothe*, 2010

*Rotbrust* (1972) Horn dibuja directamente sobre su cuerpo, concretamente dos grandes manchas rojas que conectan sus pulmones con la cara y recuerdan a su pieza anterior *Cornucopia* (1970). Esta intervención corporal nos remite a dos piezas que Ariana Page realiza en 2010: *Seethe* y *Soothe*. Page también cubre su rostro y torso de rojo, esta vez no con pintura, como Horn, sino con un látex que adhiere a su piel dermatográfica y retira posteriormente para dar paso a otra tonalidad de rojo, ya impresa en su propia piel. Esta metamorfosis dérmica ha sido una constante en su trayectoria artística desde que Page decidió convertirla en herramienta esencial para su trabajo otorgándole a la subjetividad un papel importante. La artista ha sabido integrar un fenómeno interno, como es esta enfermedad de la piel, de forma externa, Page trabaja a partir de su enfermedad, no a pesar de ella.

Adolfo Vásquez Rocca en su artículo *Jean-Luc Nancy: Técnica de los cuerpos y apostasía de los órganos; El intruso, ajenidad y reconocimientos* (2011), analiza la metamorfosis del cuerpo y la metamorfosis de la subjetividad basándose en la figura del filósofo francés: “**Cuando Jean-Luc Nancy en El intruso nos relata el**



acontecimiento biográfico donde analiza su propio trasplante de corazón, el filósofo francés nos dice que *el intruso no es otro que yo mismo*. En la vivencia disociada del trasplantando la identidad vacía de un yo ya no puede reposar en su simple adecuación de identidad, generando así una relación completamente nueva con lo otro, y en especial con ese otro técnico en el proceso de trasplante. La identidad constituida a partir del círculo solipsista y claustrofóbico de un yo afincado en la mismidad de la interioridad subjetiva ya no es posible. Así la metamorfosis del cuerpo es, en definitiva, metamorfosis de la subjetividad. La intrusión es, de alguna manera, matriz ontológica de toda su filosofía: es la presencia clandestina, la presencia *no natural*. Y es que en un punto el pensamiento de Nancy es la filosofía del artificio *de origen*, la filosofía de la prótesis o del suplemento, de lo incorporado, de lo adicional y por lo tanto de las antropotecnologías”<sup>4</sup>.

Ciertamente la tesis de que no tenemos un cuerpo, sino que más bien lo somos que nos propone Jean-Luc Nancy<sup>5</sup> no deja de resultarnos interesante. En su ensayo *58 Indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma* () reflexiona sobre la posesión del cuerpo en sí: **El cuerpo es nuestro y nos es propio en la exacta medida en que no nos pertenece y se sustrae a la intimidad de nuestro propio ser, en el caso de que éste existiera, de lo que precisamente el cuerpo debe hacernos dudar seriamente. Pero en esta medida, que no sufre ninguna limitación, nuestro cuerpo no sólo es nuestro sino nosotros, nosotros mismos, hasta la muerte, es decir, hasta en su muerte y su descomposición”<sup>6</sup>.**

La metamorfosis del cuerpo enfermo ha sido representada, como analizábamos anteriormente, por parte de artistas que han tratado de hacer visible una realidad estigmatizada. Concretamente, Kerry Mansfield, Annie Sprinkle, Hannah Wilke,

4 Ver: VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. *Jean-Luc Nancy: Técnica de los cuerpos y apostasía de los órganos; El intruso, ajenidad y reconocimientos*. op. cit.

Jean-Luc Nancy (n. 1940): profesor de Filosofía de la Universidad de Estrasburgo desde 1968. Continuando una tradición ecléctica pero delimitable del ensayo erudito, más fácil de reconocer por sus tics y su estilo antes que por sus objetos de estudio, Nancy viene acumulando prestigio y una extensa obra cuyos giros hacia la literatura, el arte o la política no logran sacarlo de la nomenclatura de filósofo. Desarrolla en su obra *Corpus* (1992) su filosofía del cuerpo, en la cual trastoca la interpretación generalmente aceptada en torno al lugar (subordinado) del cuerpo en la constitución del sujeto moderno. Un cuerpo silencioso, discreto, desvanecido, a menos que el dolor y la enfermedad lo reubiquen en el centro de nuestra conciencia.

6 NANCY, Jean-Luc. *58 Indicios sobre el cuerpo: Extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra, 2007. pág. 27.

Jo Spence, Katharina Mouratidi o Matuschka han retratado el cáncer y su proceso metamórfico corporal desde una perspectiva vitalista y terapéutica. El cuerpo mutable es también una constante en las fotografías de **Sophie Klafter**. Esta artista residente en Nueva York cuyos trabajos fotográficos se centran en personas con anomalías físicas, están inspirados en su propia experiencia dado que la enfermedad de *Charcot-Marie-Tooth* impregna su vida. La artista nació con este raro trastorno neuromuscular, un desorden que daña los nervios de los brazos y las piernas. Comenzó retratándose a sí misma para más tarde fotografiar a otras personas con esta discapacidad. Klafter plantea su trabajo no sólo desde una perspectiva artística, sino también como una forma de reunirse con ellos, de comunicarse y llegar a comprender su vida y su corporeidad: **“Yo no sólo quería crear retratos de personas con discapacidad interactuando con el mundo; También quería plasmar sus historias vitales (...) Quería ir a sus casas, conocer a sus familias, tocar sus posesiones y escuchar sus historias de perseverancia. Quería captar realmente su espíritu y lo que era para ellos vivir en un cuerpo atípico. Quería ayudar a los demás a experimentar su corporeidad”** <sup>7</sup>.

Este discurso unido a su fisicidad única, evolucionó en el deseo de documentar las variaciones naturales del cuerpo humano. La fotografía era el medio directo hacia su introspección artística. Poco a poco Klafter comenzó a sentir la responsabilidad de dar una salida visible a la realidad de vivir en un cuerpo *imperfecto*, y comenzó a fotografiar otros cuerpos. Cuanta más interacción establecía con la gente que fotografiaba, mayor era la atracción por sus diferencias. El original enfoque de Sophie Klafter, rompe el límite de lo socialmente establecido para mostrar otra cara menos conocida. Con este proyecto, la artista no sólo pretende crear retratos de personas discapacitadas que funcionan con capacidad en el mundo sino también mostrar su cotidianidad. Para ello, entró en sus casas, conoció a sus familias, y escuchó sus relatos. La finalidad, intentar capturar realmente la esencia de cada persona y lo que significa vivir en un cuerpo atípico. La finalidad no es otra que intentar que los demás experimenten o al menos sean conscientes de que existen otras realidades corporales.

**Carmen Oliver** reflexiona sobre el cuerpo femenino en su proyecto *Elizabeths Blackwells. Cuerpo y procesos en un espacio para la reflexión* (2017). El proyecto de la artista granadina hace referencia al nombre que comparten dos importantes mujeres de distintas épocas: una ilustradora botánica (S. XVIII) y otra médico



Sophie Krafter, *Corporeality*

<sup>7</sup> Ver: KRAFTER, Sophie. *Una mirada profunda a las personas con anomalías físicas*. En: culturainquieta.com Disponible en: <http://culturainquieta.com/es/inspiring/item/6911-una-mirada-profunda-a-las-personas-con-anomalias-fisicas-por-sophie-klafter.html> (publicado: 31.05.2015, acceso: 23.06.2016).

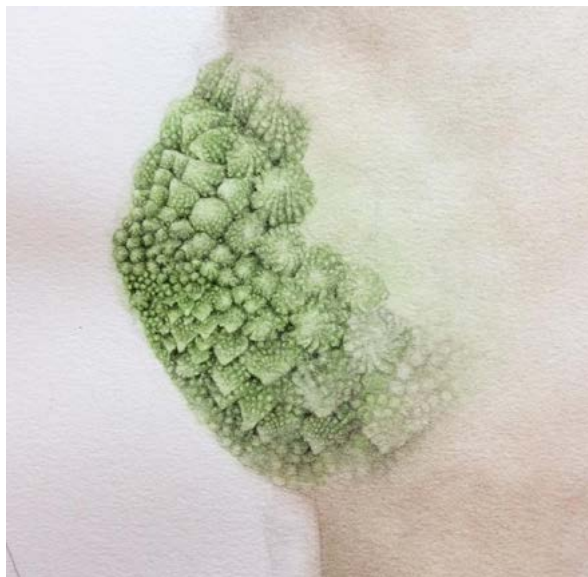


(autorretrato), 2015

Sophie Krafter, *Corporeality* (autorretrato), 2015

(S.XIX). Oliver, quien ha basado su trabajo en el herbario y la colección de Medicina de la Universidad de Granada, creará un lenguaje pictórico poético en el que se entrelazan partes del cuerpo humano y plantas, unidas por el análisis de sus propiedades herbáceas y de las carencias que causan ciertas afecciones en el ser humano, concretamente en el cuerpo de la mujer. De esta forma Oliver quiere aportar una reflexión emocional alrededor de una base científica sobre nuestro efímero cuerpo y todo lo que en él pueda acontecer. Oliver explica sobre su modus operandi: **“Utilizando el conocimiento sobre el comportamiento de nuestro cuerpo, basado en mi experiencia o en la de mujeres cercanas, enclavo sintomatologías propias de ciertas dolencias. Después localizo y estudio plantas, con ayuda de especialistas en la materia y bibliografía específica, hasta seleccionar aquellas que favorecen la prevención o mejora de los síntomas”**<sup>8</sup>. Carmen Oliver cita a Sylvia Plath como parte referencial en su discurso pictórico: **“Un hedor vago, medicinal, emanaba de su carne...con cada relámpago un**

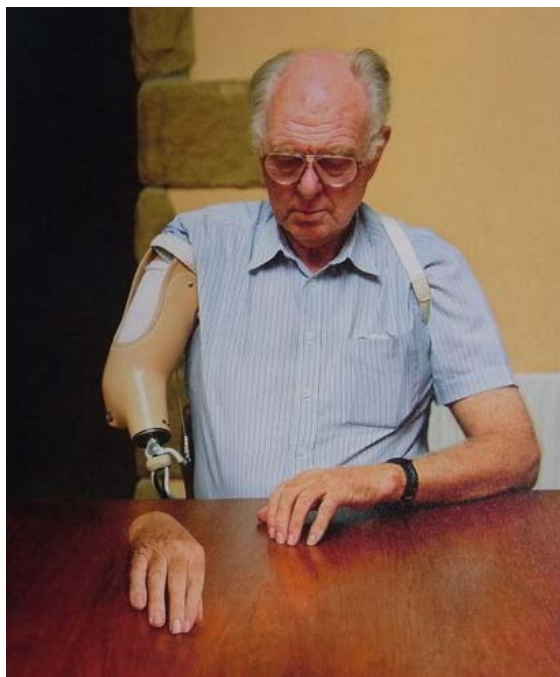
<sup>8</sup> AA.VV. *Catálogo de FACBA 2017, Emancipación, perspectiva e invención*. op. cit. pág. 60.



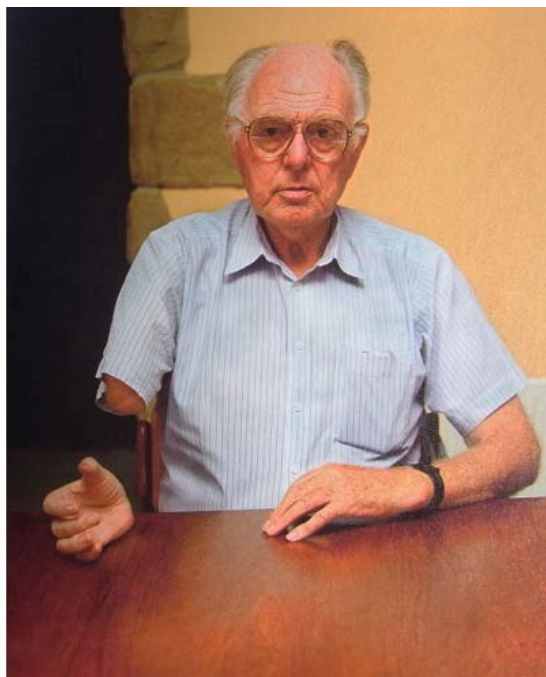
Carmen Oliver, *Sin título* (detalle), 2017



Carmen Oliver, *Sin título*, 2017



Alexa Wright, *After Image*, 1997



**gran estremecimiento me vapuleaba hasta que pensé que se me romperían los huesos y que la savia se iba a derramar de mí como de una planta partida en dos”<sup>9</sup>.**

**Alexa Wright** realiza el proyecto *Skin* en el año 2000 en colaboración con Irene Leigh (consultora dermatóloga en el *London Hospital*) y personas con trastornos de la piel. Las imágenes muestran distintas enfermedades y variaciones de la piel como *vitiligo* o *psoriasis*. Wright destaca la textura de cada piel combinándola con tejidos ornamentales o de colores brillantes. Paralelamente, cada fotografía conecta con un texto en el que cada protagonista narra su experiencia, explicando sus condiciones y cómo le afecta en el día a día su trastorno dérmico. El proyecto pretende humanizar, a través de imágenes y testimonios, moderando cualquier reacción negativa por parte del espectador. Nuestra reacción ante la enfermedad es crucial a la hora de construir un discurso social contaminado y repleto de metáforas tóxicas. **Laura Splan** investiga, a través de su proyecto *Manifest* (2015), lo que acontece en nuestro cerebro, nuestra reacción ante cualquier circunstancia, materializándolo. *Manifest* se compone de una serie de esculturas basadas en datos de lecturas *EMG*<sup>10</sup>, es decir, de niveles fluctuantes de electricidad en los músculos. Las actividades neuromusculares asociadas con distintas experiencias se realizaron como expresiones faciales y movimientos corporales (por ejemplo: sonriendo con deleite, parpadeando en incredulidad, frunciendo el ceño en confusión, etc.) Cada actividad produjo datos únicos capturados por un dispositivo Arduino EMG que fue traducido a una curva usando un programa de procesamiento personalizado. De este modo, cada curva sirve como perfil para una escultura 3D impresa diferente. El proyecto examina el potencial de los objetos para encarnar la experiencia humana y materializar lo intangible.

Volviendo a lo intangible, Alexa Wright retrata los miembros fantasmas en su serie fotográfica *After Image* (1997). En colaboración con el neurólogo John Kew y el neuropsicólogo Peter Halligan, Wright investiga y visualiza miembros fantasmas

<sup>9</sup> *Ibidem*

<sup>10</sup> *Electromiografía* es la técnica de registro gráfico de la actividad eléctrica producida por los músculos esqueléticos. Esta actividad eléctrica es conocida como el electromiograma o “EMG”. El EMG puede ser monitoreado a través de electrodos insertados dentro de los músculos (electrodos intramusculares) o a través de electrodos en la superficie de la piel sobre el músculo (electrodos superficiales). El EMG es usado por científicos para estudiar el sistema neuromuscular, por médicos para el diagnóstico de enfermedades neuromusculares, y por fisioterapeutas para monitorear la activación de músculos de un paciente.

a través de una serie de retratos de personas con amputaciones. De nuevo, expone al lado de cada imagen un texto explicativo, derivado de una entrevista, en la que cada persona describe la historia de su experiencia con el miembro fantasma. Alexa Wright cuestiona qué es un cuerpo *normal* y explora la relación entre la experiencia somática y la apariencia externa. Desde la creación de este proyecto en 1997, las imágenes de la serie *After Image* han sido expuestas y publicadas en una amplia gama de contextos de arte y ciencia tanto a nivel nacional como internacional.

El cuerpo transformado a través de la farmacología, la cirugía y los elementos protésicos, los procesos de curación e incluso la ciencia ficción son temas que marcan el pensamiento de Jean-Luc Nancy en torno al cuerpo, en particular con su tesis de que no tenemos un cuerpo, sino que, más bien, lo somos. Nancy propone una discusión en torno al estatuto ontológico y epistémico del cuerpo y las prácticas médicas asociadas a las experiencias traumáticas y límites del mismo, con particular atención al trasplante, donde se ausculta el debate entre quienes pretenden ver en este una aventura metafísica y quienes lo conciben como una proeza técnica, donde no sólo conforman nuevas formas de subjetividad, sino también una nueva carne. Así en las fronteras entre lo natural y lo artificial surge la posibilidad pensar en un cuerpo fragmentado, en un cuerpo cuyos órganos se hayan emancipado, en lo que Deleuze y Guattari llamaron un *cuerpo sin órganos*. Gilles Deleuze apunta: **“¿Qué es el cuerpo? Solemos definirlo diciendo que es un campo de fuerzas, un medio nutritivo disputado por una pluralidad de fuerzas. Porque, de hecho, no hay medio, no hay campo de fuerzas o de batalla. No hay cantidad de realidad, cualquier realidad ya es cantidad de fuerza. Únicamente cantidades de fuerza, en relación de tensión unas con otras”<sup>11</sup>** .

También **Orlan** hace uso de una energía creativa en su hibridación corporal que comienza a raíz de su enfermedad, al igual que Sprinkle o Wilke: el cáncer. Su trabajo va a girar entonces en torno al cuestionamiento de la identidad. Quizá Orlan, a partir de su enfermedad experimentara cambios internos en relación a su nueva realidad y su enfrentamiento al límite se traduce en ese debate sobre la identidad utilizando como plataforma la suya propia. La artista apunta: **“Mi cuerpo se ha convertido en escenario de debate público que plantea cuestiones cruciales para nuestro tiempo”<sup>12</sup>** .

11 DELEUZE, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1998. pág. 60.

12 AA.VV. *Orlan 1964-2001*. op. cit. pág. 104.





Alexa Wright, *Skin*, 2000



Alexa Wright, *Skin*, 2000

Comienza así en 1987, uno de los proyectos de Orlan que ha recibido más atención y que consiste en la intervención quirúrgica de su rostro. A modo de representaciones escénicas, protagoniza y dirige por igual a actores y cirujanos, a quienes instruye sobre qué, cómo y cuándo hacer. El modelo a seguir es un híbrido diseñado por ella con retazos de la Mona Lisa de Da Vinci, la barbilla de la Venus de Botticelli, la nariz de la Diana de la escuela de Fontainebleau, los ojos de la Psyche de Gérard y la boca de la Europa de Boucher. Con esto, Orlan no se plantea de manera directa qué es lo bello o la belleza, sino que utiliza tales categorías para reflexionar en torno al arte. Este mestizaje de identidades no deja de tener connotaciones internas acerca de su propia identidad y de su búsqueda. Orlan fantasea con ser muchas otras y presume de conseguir acercarse a su verdadero yo, a su verdadera identidad. Esto lo realiza en el plano carnal y no en el ámbito simbólico como sería el caso de la estadounidense Hannah Wilke, quien, en sentido contrario a Orlan, realizó una serie de *autorretratos-performances* en 1992, donde simbólicamente se representaba como una *Mater dolorosa*.

Por su parte, la fotógrafa **Petrina Hicks** trasciende, a partir de sus obras, las fronteras del retrato y encuentra y refleja la belleza a través de las imperfecciones y de intrigantes situaciones. Sus inquietantes y vanguardistas imágenes de personas albinas subvierten el lenguaje de la fotografía. La artista australiana trabaja principalmente con personas aunque también toca diferentes campos que le han convertido en toda una referencia de la fotografía de vanguardia. Su trabajo rezuma surrealismo, sutileza y conceptualismo absoluto para trascender más allá de un mero mensaje fotográfico y convertirse en toda una expresión de seducción visual. Los retratos y bodegones de Hicks, encuentran y desbordan belleza a partir de situaciones a veces, absurdas, otras intrigantes, muchas motivadas por la misma imperfección de sus protagonistas o por la sensación de que nada de lo que vemos, nos lleva a ninguna conclusión, por lo menos razonable. Este absurdo armonioso encuentra la narrativa en su inquietud, antinaturalmente perfecta.

También **Anna Bedyńska** en su serie fotográfica *White Power* (2013) colecciona físicos albinos que retrata con una pureza y un minimalismo casi fantasmal. El albinismo sigue siendo considerado en algunos países motivo de pena de muerte, un mal a erradicar. Fotógrafas como Petrina Hicks o Anna Bedyńska han volteado este obsoleto discurso social y lo han trasladado al plano no sólo de lo aceptable sino de lo bello.



Laura Splan, *Manifest*, 2015



Petrina Hicks, *Serpentina I*, 2011



Petrina Hicks, *Comfort*, 2011



Pierre Gonnord, *Iris*, 2011



Anna Bedyřska, *White Power*, 2013

## 7.5.1. Identidad alteridad

“Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos”<sup>1</sup>.

El Alzheimer es una enfermedad neurodegenerativa que se manifiesta como deterioro cognitivo y trastornos conductuales. Se caracteriza en su forma típica por una pérdida de la memoria inmediata y de otras capacidades mentales, a medida que mueren las células nerviosas y se atrofian diferentes zonas del cerebro. Es pues, la enfermedad del olvido.

En la nueva era digital, el hombre ha disminuido su necesidad de memorizar y en substitución se ha inclinado por una memoria computarizada, artificialmente infinita, pero la memoria no existe sin el olvido. Es en este punto en el cual el artista húngaro **David Szauder**, más conocido como *Pixel Noizz*, indaga los rincones de la memoria donde las ideas y los recuerdos se fragmentan, y traduce estas composiciones en fotografías dañadas. La serie *Failed Memory* de David Szauder explora la naturaleza imperfecta de la memoria, la que coarta la imagen clara de los pensamientos que generamos. Esta serie de imágenes *vintage glitcheadas* nos ofrecen una perspectiva artística sobre nuestra memoria fragmentada y representan la imposibilidad de almacenar un recuerdo sin ser dañado. El uso de la estética *glitch* en sus fotografías concuerda perfectamente con la corrupción y desfragmentación que sufren nuestros recuerdos cuando queremos acceder a ellos, nunca son por completo enteros, el tiempo derrite la memoria degenerando en el factor error. Para evidenciar estos recuerdos fragmentados, Szauder combina técnicas digitales con fotografías: aplica distintos códigos sobre ellas, principalmente en la cabeza y el rostro, a través de un *software* especializado en la edición de imágenes. El artista no modifica el origen de la imagen, sólo su superficie. Para finalizar, cada

<sup>1</sup> BORGES, Jorge Luis. *Elogio de la sombra*. op. cit. pág. 28.



imagen se acompaña de un breve texto que explique, desde la visión del artista, la composición final. En 2013, Szauder presentó en el Centro Pompidou de París, la aplicación para android llamada *Touch.GL*, la *app* genera *glitch-selfies* que obligatoriamente se suben a la red en tiempo real. A partir del lanzamiento de este proyecto el artista decidió conjugar *Failed Memories* con esta aplicación. Utilizando *Pixelmator* y otros programas de edición de imagen es capaz de aislar el primer plano y el fondo de las imágenes, consiguiendo así un mayor control sobre la exposición que el que obtendría utilizando las clásicas técnicas para la alteración de datos de las imágenes, como el ajuste de datos de archivo con un editor hexadecimal. El arte digital de David Szauder está en sintonía con nuestra época en la que la supremacía de Internet se incorpora a la movilidad de la tecnología telefónica, promoviendo así la interacción práctica y en masa del público con su arte.

La ilustradora neozelandesa **Henrietta Harris** crea imágenes que muestran la identidad rota y la confusión de lo que somos. Esta feroz crítica al mundo en el que vivimos, plagado de avatares y perfiles en redes sociales que son nuestros desdoblamientos. Siempre modulamos lo que somos de acuerdo al lugar en donde estamos o las personas con las que convivimos, somos uno en la escuela, otro en la calle, otro en la oficina y con nuestra familia; somos unos cuando amamos, somos otros en la soledad pero sobre todo fabricamos un perfil llamativo de cara a la galería virtual de modo que la identidad nunca es fija. Las obras de Harris intervienen los rostros de forma muy interesante. Las caras de los retratados se difuminan, se diluyen o se esconden, parecen querer escapar del cuerpo de la persona, se trata de una identidad en fuga permanente. Los protagonistas de los dibujos y pinturas de Harris son casi siempre jóvenes, gente que precisamente ha desarrollado el hábito de desdoblar la personalidad en un mundo diferente: el digital. Nuestra generación definitivamente lidia con grandes problemas de identidad, producto de la globalización y el post-capitalismo.

La artista inglesa **Julie Cockburn** juega con el collage para intervenir y transformar fotografías encontradas. Cockburn a diferencia de los pintores, nunca se enfrenta a un lienzo en blanco. Esta apropiacionista de imágenes se dedica a destruir y reconstruir mediante bordados sobre las fotos o aplicando técnicas de collage. Cuando el trabajo ha acabado, la artista siente que esas historias estaban esperándola para que ella las completara. Formada como escultora, Cockburn se acerca la fotografía como si se se tratara de una superficie tridimensional. Cuando usa hilos cosidos pretende enfatizar u ocultar partes, mientras que en las obras de collage, desea reorganizar la identidad del retratado. Su obra, en cualquier caso, niega la verdad simple de la fotografía original para proyectar nuevas historias sobre re-

cuerdos olvidados del pasado. Por su parte la artista **Alma Haser** también hace uso de la deformación en el retrato creando geniales formas papirofléxicas. La serie fotográfica *Cosmic Surgery* muestra retratos de distintas personas, aparentemente sencillos. Lo peculiar, llamativo e impactante es que en el rostro de cada uno de ellos aparece una figura geométrica, hecha a mano y a modo de origami, que tergiversa y transforma al protagonista de la imagen. La intención de esta artista alemana es materializar su dislexia, de ahí el nombre del proyecto: **“siempre mezclo las palabras, así que siempre que hablo de la cirugía estética termino refiriéndome como a esta como cirugía cósmica”**<sup>7</sup>.



Julie Cockburn, *The Conundrum*, 2016



Henrietta Harris, Sin título, 2012



Alma Haser, *Cosmic Surgery*, 2010

7 Ver: NÚÑEZ, Elsa. *Los retratos de origami de Alma Haser*. En: [fahrenheitmagazine.com](http://fahrenheitmagazine.com). Disponible en: <http://fahrenheitmagazine.com/artes/los-retratos-origami-alma-haser> (publicado: 18.08.2016, acceso: 02.09.2016).

## 7.6. La utopía

“¿Qué es la utopía? Un sueño no realizado pero realizable” <sup>1</sup>.

“Quizás esta vez, y me es indiferente si se trata de la última, mi hacer como artista tiene un sentido pleno, una absoluta unión con un límite existencial que siempre rondé sin conocerlo del todo, bailando con él sin nunca llegar a abrazarlo. Hoy sé cual es la verdadera dimensión de ese límite. Hoy he dejado de imaginarlo. Hoy soy ese límite” <sup>2</sup>.

Sólo pensando en el arte puede entenderse realmente la utopía, un artista que no sea utopista no es artista. La utopía es esa mirada libre que se niega a pensar a partir de los límites del mundo establecido. La utopía no es ilusa, no desconoce los obstáculos; sólo sabe que quien no piensa con una perspectiva de distancia nunca llegará lejos. Sólo con una perspectiva muy amplia podemos comprender el valor relativo a los obstáculos del mundo. El que otea más allá de sus preocupaciones inmediatas descubre que hay posibilidades inéditas; el que permanece aferrado a la inmediatez de su entorno no puede rebasar su situación, se estanca.

Darío Botero Uribe plantea a través de su discurso filosófico un nuevo mundo posible, un mundo diferente al existente, para ello no usa la palabra utópico sino utopista. El utópico es el ingenuo que imagina mundos sin bases reales, sin ningún sustento empírico convincente, mientras que el utopista es aquel que en su concepción de un mundo posible, parare de la realidad para construir algo diferente. El utopista es quien cree en otro mundo posible, aquel que piensa que lo que es, es solo una de las muchas posibilidades de lo que pudo ser. Lo que es, es solo la materialización de muchos posibles que antes aparecían como potenciales. El utopista comprende que la utopía es la distancia entre la realidad y el deseo. Es

<sup>1</sup> BOTERO URIBE, Darío. *El derecho a la utopía*. op. cit. pág. 79.

<sup>2</sup> AA.VV. *Pepe Espaliú*. op. cit. pág. 91.



alguien consciente de que esa distancia que separa lo que se tiene y lo que se desea debe recorrerse cuidadosamente. Por eso la utopía requiere partir de un análisis riguroso de lo que es y proyectar las posibilidades que se vislumbran para así tratar de materializarlas. Botero Uribe no tiene una concepción mecánica de la realidad. El hecho de plantear la utopía en estos términos no implica que el futuro se pueda determinar, ni mucho menos las realidades. La realidad es impredecible. Lo que sí es factible es llegar a un acuerdo de lo que se quiere y en la medida de lo posible tratar de materializarlo; obviamente sin soslayar los múltiples condicionamientos. Pensar lo contrario significa afirmar que no podemos cambiar la historia, que navegamos en un río desconocido del cual no podemos salir; es asumir el conformismo y la resignación, sin tener la posibilidad de prefigurar lo que queremos. Sostiene Botero: **“la utopía no tiene fórmulas únicas, no está comprometida con mecanismos o propuestas absolutamente ciertos e ineludibles. Si la utopía se casara con unas propuestas rígidas traicionaría la libertad”**<sup>3</sup>. Esto quiere decir que, como en nuestro destino individual, las sociedades tienen un margen de libertad y un margen de condicionamiento que posibilitan y determinan su acción y su destino histórico.

**“La utopía es, pues la distancia entre una racionalidad dominante, gastada y castrante, y una nueva racionalidad previsible, que posibilita a un pensamiento y una acción más ricos, más comprensivos, más gratificantes”**<sup>4</sup>. Esa utopía debe asumir la contingencia, la historicidad, para no caer en el nihilismo o que el hombre puede crear, ser libre, proyectar un mundo mejor; es ser consciente que los procesos sociales son lentos e indeterminables, pero que a pesar de ello es posible establecer ciertas coordenadas, ciertas tendencias del proceso histórico en dentro de las cuales se puede actuar para obtener un tipo de sociedad prevista. El utópico no tiene en cuenta la realidad que lo circunda, sus circunstancias, como diría Ortega **“posee un yo omnipotente que todo lo puede”**<sup>5</sup>.

Precisamente, Pepe Espaliú ha sido uno de los artistas enfermos que mejor ha demostrado la aceptación y superación de su enfermedad. Con su particular enfrentamiento al límite, nos ha regalado una serie de obras cargadas de simbolismo que sin duda han moldeado los prejuicios relacionados con la pandemia del sida, pretendiendo combatir además, la ignorancia existente hacia la enfermedad. Apo-

3 BOTERO URIBE, Darío. *El derecho a la utopía*. op. cit. pág. 81.

4 *Ibidem*

5 BOTERO URIBE, Darío. *Vitalismo cósmico*. op. cit. pág. 36.

yándose en el arte como plataforma para la difusión del discurso, Espaliú aceptó su enfermedad abriendo así, un puente entre la comprensión y la aceptación.

Egugenio Trías en su ensayo *Meditación sobre el poder* (1993) argumenta: **“Nada sabemos acerca de nuestro poder porque ignoramos el límite de nuestras propias capacidades. No sabemos hasta dónde llega ese límite, o en general no sabemos si hay o no hay tal límite. Confundimos el límite diferencial que delimita nuestra propia virtud, nuestra esencia y naturaleza ajena, con el límite supuesto de intensidad y capacidad que en el general reparto de energías y de equidades, nos ha caído en asignación. Este segundo límite es siempre sospechoso de artificiosidad, es con seguridad hijo del miedo, hijo de la capitulación y del fracaso”** <sup>6</sup>.

La acción de transportar o *Carrying* (1992), reviste varias formas, por un lado, la serie de sillas de mano que elaboró el propio Espaliú; por otra, una performance durante la cual el artista enfermo es conducido por dos personas que cruzan sus brazos formando una especie de asiento. *Carrying* es también el nombre anglosajón que se da a la acción humanitaria de apoyo a los enfermos de sida en fase terminal. El propio término *Carrying* se gestó en Nueva York, al hilo de una confusión lingüística propagada por los hispanos que cuidaban a domicilio a enfermos terminales de sida, lavándolos, llevándolos en brazos, ayudándolos, etcétera.

Mezclando la pronunciación anglohispana, el acto de *caring* (cuidar, que también significa sentir afecto por una persona) con el de *carrying* (transportar, llevar de un sitio a otro), nació este nuevo término que engloba ambos conceptos.

La feliz combinación de dos figuras retóricas dio pie a una idea de gran impacto visual. El sida articulaba de esta manera, ante la debilidad extrema de los afectados, el surgimiento de una medicina paralela: aquella que, ante la falta de medios y la desatención de la sanidad pública, convierte al entorno afectivo de los enfermos (amigos, amantes, familiares, etcétera) en celadores que velan por el bienestar físico y psíquico de aquellos. Así, un enfermo, en este caso Pepe Espaliú, fue portado en andas de pareja en pareja por vez primera en San Sebastián el 26 de septiembre de 1992. Cruzando los brazos, como en el juego infantil de la silla de la reina, cada pareja pasaba a la siguiente, en un acto de amor, el cuerpo descalzo de Espaliú.

Esta acción organizada por The *Carrying Society* retomaba la consigna de Beuys que apuntaba: **“la única manera de progresar y quizás sanar, es tomar conciencia y mostrar tus heridas”** <sup>7</sup>.

<sup>6</sup> TRÍAS, Eugenio. *Meditación sobre el poder*, Barcelona: ANAGRAMA, 1993. pág. 39.

<sup>7</sup> BERNÁNDEZ SANCHÍS, Carmen. *Joseph Beuys*. op. cit. pág. 63.



El arte entendido como una forma de terapia. El arte de Espaliú, en el contexto del sida, traslada los significados, aspira a lo político, a lo social, pero se desvincula de la tentación panfletaria. El texto repartido en las calles donostiarras en dicha acción esbozaba el siguiente texto: **Ser portador de la enfermedad ante la falta de una respuesta médica, implica aprender a vivir con la enfermedad, sobre-llevándola** <sup>8</sup>.

La cadena humana que surcó San Sebastián y Madrid surtió efecto. Días después, un grupo de afectados reprodujo el Carrying en Pamplona, y también en Barcelona brotó otra iniciativa semejante. El mensaje estaba en la calle. El sida también. Tras el eco considerable en la prensa el carácter teleológico del Carrying se nutre de una reflexión sobre el simbolismo de la enfermedad y la marginación.

**“Carrying...**

**sostener, llevar, sustentar, traer, y aguantar al noble o al enfermo.**

**Nobleza y enfermedad tienen algo en común, pues aunque algunos se obstinen en explicarnos que la enfermedad se debe tan sólo al azar, con la enfermedad también se nace... también es un destino.**

**Aristocracia y enfermedad constituyen maneras de ser paralelas, formas de vivir de otro modo o quizás, de no vivir viviendo.**

**Transportar y soportar lo insoportable...caja ciega en la que no ves a un viajero que tan sólo es una suposición (nadie puede entrar o salir, ver o ser visto, hablar o escuchar, pedir o denegar, andar o detenerse en estos palanquines). Son como un muro absoluto, un peso ciego y anónimo; quizás sólo tengan que ver con cierta idea del amor”** <sup>9</sup>.

<sup>8</sup> AA.VV. *Pepe Espaliú*. op. cit. pág. 102.

<sup>9</sup> AA.VV. *Pepe Espaliú*. op. cit. pág. 73.

Con la metáfora de los palanquines como medios de transporte que sirvieron antaño al traslado de nobles, ocultos en sus parapetos móviles, al resguardo de la plebe y sus contagios, Espaliú hizo una serie de esculturas en hierro denominadas *Carrying* (1992). Las desprotegidas angarillas, que transporta un camillero en un hospital, se transmutan en un cofre cerrado, hermético, puro y perfecto, dignificado pero aislado del mundo. Los enfermos a veces parecen estar en el mundo de una extraña manera, casi flotando, como si no anduvieran por él. Contrariamente a lo que mucha gente todavía cree, el riesgo de contagio es mucho mayor para el propio enfermo de sida que para quien no ha estado en contacto con el virus. Una simple afección, que una persona sana puede superar sin mayores consecuencias, tiene, en cambio, efectos devastadores en un enfermo de sida. De ahí que Espaliú tejiera con los pies descalzos la metáfora de la desprotección y la debilidad desde el punto de vista de quien enuncia, es decir, de quien ya ha contraído el virus y carece de defensas. Espaliú insiste en el aspecto humano, en la cadena de solidaridad que puede crearse entre los seres. Habla de la enfermedad en su vida, a través de acciones reales, directamente visibles y legibles. Este transporte evoca también el momento en que conducen a Cristo crucificado, o el paseo a hombros triunfal de los toreros. El artista cordobés apunta: **“Llevar: levantar, tomar en brazos, llevar a hombros, separarse del suelo, quitar peso, hacer liviano. Soportar: llevar el peso, la carga, ayudar, sufrir. Transportar: llevar lejos, desplazar, viajar, gozar, salir de uno mismo para alcanzar un estado de gracia, de alegría. Todos estos significados subyacen en toda la obra de Pepe Espaliú. A los que podemos añadir, por desgracia, el de portador del virus”** <sup>10</sup>.

Muletas, vendas, prótesis o camas han sido desde siempre algunos de los elementos simbólicos que rodeaban a la figura del enfermo. Nos queremos centrar esta vez en uno muy particular: la silla de ruedas. En la instalación *Limbus* (2007), Harriet Sanderson abarca la postura feminista, que reconoce al cuerpo físico como el principal creador de la experiencia y la identidad. Se centra en la poderosa influencia de la enfermedad crónica, el envejecimiento y la discapacidad, en la auto-identidad y el consiguiente efecto que esos factores tienen en la relación del cuerpo con su espacio físico y la sociedad. El feminismo y los derechos de los discapacitados, dos movimientos de derechos civiles paralelos y entrelazados, han generado por separado y juntos una densa conversación teórica sobre la representación de personas con esas condiciones. Los bastones entrelazados a las sillas, que componen la instalación *Limbus*, están equilibrados entre sí, sujetándose mutuamente, aludien-

<sup>10</sup> ESPALIÚ, Pepe. *Pasajes*. op. cit. pág. 76.

do a la naturaleza física y psicológicamente desestabilizadora de la enfermedad y la discapacidad. El resultado es una representación poética de la separación y de la extraña realidad que acompaña a esta tenue existencia. Es cierto que las esculturas de Sanderson se originan en la enfermedad pero no son representaciones de ella. Las piezas son en realidad confabulaciones de la vida cotidiana, el resultado de dar sentido a largos períodos de quietud física impuesta, de los cuerpos silenciosos alojados en diversos artefactos.

Por su parte, Adriana Torres nos muestra otro tipo de silla más estable y liviana en la exposición *Quién dijo que todo está perdido* (2014) en Casa del Arco de Vejer. Torres ha volcado en esta colección todo su equipaje vital. Ha utilizado los elementos que la han rodeado en estos últimos años, muchos, materiales de hospitales, ya que esta última década la vida de Adriana Torres ha estado marcada por la enfermedad de varios de sus seres queridos. La artista afirma que **“Lo importante es querer para poder resurgir”**<sup>11</sup>. Las gráciles alas que cuelgan de la silla le otorgan la cualidad del carro de Apolo que también representa David Escalona de una forma más metafórica.

La instalación de Escalona formada por una silla de ruedas bañada en oro, un par de urracas y trigo lleva por título *El carro de Apolo* (2015). Esta silla de imperfección apolínea, es una obra conceptual y verdaderamente democrática. Alude a un poder espiritual, que es a su vez curativo y que se entiende especialmente bien gracias a Apolo. El artista, en su ascunción del arte a través del dolor, ha comprendido que incluso los dioses del Olimpo, aquellos que convierten el caos en cosmos, que dan forma a lo informe, que mantienen a raya lo ininteligible mediante lo inteligible, arrastran algo del magma primero. El artista malagueño, empatiza con aquellos a los que algunos, por crueldad o por piedad mal entendida e innecesaria, se atreven a llamar *inválidos*. Lo hace a través del arte, haciendo resplandecer un carro con una utilidad que va más allá de transportar, al igual que el *carrying* de Espaliú, la silla de Escalona permite, metafóricamente, volar.

Como apuntábamos anteriormente la cohesión entre arte y tecnología ha dejado claras muestras de que la unión hace la fuerza, un claro ejemplo es el de la artista Sue Austin<sup>12</sup>. Austin es una de las muchas personas que dependen en su vida dia-

11 Ver: VÁZQUEZ, R. *El canto de esperanza de Adriana Torres en la Casa del Arco de Vejer*. En: lavozdigital.es. Disponible en: <http://www.lavozdigital.es/cadiz/20140930/mas-actualidad/cultura/adriana-torres-casadelarco-201409301641.html> (publicado: 30.09.2014, acceso: 12.05.2016).

12 Sue Austin (n. 1965): artista británica que a raíz de su discapacidad trabaja en multimedia, rendimiento, instalación y *performance*.



Harriet Sanderson, *Limbus* (detalle), 2007



Adriana Torres, *Quién dijo que todo está perdido* (detalle), 2014



Matej Peljhan, *My way is my decision*, 2013



David Escalona, *El carro de Apolo* (detalle), 2015

ria de la ayuda que ofrece una silla de ruedas. En 1996 sufrió una *encefalopatía miálgica*, una enfermedad neurológica que no le ha impedido cumplir su sueño de bucear bajo el mar. Tras cuatro años en cama, debido a la dura enfermedad ya que poco a poco fue perdiendo la movilidad, descubrió las posibilidades que ofrece una silla de ruedas. La artista, convencida del poder terapéutico del arte, empezó, no solo a investigar, sino a desarrollar trabajos de investigación científica y artística para reforzar esos conceptos. Sus investigaciones se valen de algunas teorías del filósofo francés Jacques Derrida, pasando por la semiótica e incluso las implicaciones de la silla de ruedas en el espacio. Austin es un ejemplo de artista enferma que lucha para que sus semejantes cambien la forma de percibir la discapacidad. Uno de sus proyectos más llamativos es el que ella misma denominó *Freewheeling, Búsqueda de Libertad* (2015). Para llevarlo a cabo estableció contacto con grupos y asociaciones especializadas en buceo. Su plan era adecuar una silla de ruedas para poder bucear y transportarse bajo el agua. El hecho de *sentirse libre* no es la principal premisa de Sue, la artista quiere trasladar este concepto a la sociedad en general y a quienes utilizan sillas de ruedas en particular.

Otro artista que ha roto las barreras de la discapacidad es el fotógrafo esloveno Matej Peljhan, quien a partir de un ingenioso sistema visual, ayuda al joven Luka (un niño de 12 años con distrofia muscular) a verse a sí mismo participando en algunas de las actividades que siempre había soñado realizar.

Efectivamente la vida no depende del arte, pero pensar en ella ya implica una perspectiva utopista. El acto de pensar es una ventana a lo concebible, la búsqueda de nuevas formas, de posibilidades no exploradas, nuevas proyecciones, buscar soluciones imprevistas, paradigmas antes desconocidos. Pensar es descubrir. Pensar es reconocer el mundo de la utopía, es saber que hay algo posible. La utopía es la búsqueda de la justicia, de la humanización, sin ella nos conformaríamos con lo establecido. La utopía es la inconformidad como criterio creador, es el reconocimiento de que lo realizado por el hombre en la historia es solo una parte de lo que pudo ser. No es pues, un sistema cerrado, no es una totalización de la historia. La utopía es la posibilidad de formular propuestas abiertas, que permitan reformularse, adaptarse, mejorarse e incluso sustituirse cuando no sirvan.

La utopía es una búsqueda y el reconocimiento de que nunca se hizo todo lo que se pudo hacer. **“La utopía entiende la vida humana como una recreación indefinida (...) no hay nada establecido indefinidamente, todo puede ser mirado desde otro ángulo, repensado, creado. Todo lo que nos asedia, lo que nos fastidia, lo que nos limita, puede ser cambiado”**<sup>12</sup>.

12 BOTERO URIBE, Darío. *El derecho a la utopía*. op. cit. pág. 49.





## 7.6.1. La estela vitalista

“La materia, la vida y el espíritu son las fuerzas tutelares de este universo, son fuerzas colosales que nos contienen, nos descifran, nos mueven, nos expresan, nos alientan, nos proyectan, nos echan a rodar durante algún tiempo y después nos convocan a la materia silente y nos incorporan a otras formas vivas”<sup>1</sup>.

La forma de enfrentarse a la enfermedad ha cambiado y por eso es de agradecer todas las iniciativas artísticas que todavía siguen, al pie del cañón, recordándonos que la carga de simbolismo y estigma que la rodea está todavía muy presente. La falta de compromiso e interés por la realidad social de la enfermedad también es un posicionamiento político, el hecho de no incluir en el arte (o dosificar) este fenómeno vital en las agendas culturales es algo más que un olvido interesado, es una postura frente al mundo, frente a las prácticas artísticas y la relación entre el objeto del arte y el espectador.

Aún quedan cuestiones sin resolver, los artistas como una pieza más del engranaje, deberían considerar las estrategias vitalistas que ayuden a plantear los nuevos retos que la evolución de la enfermedad trae consigo.

Jo Spence<sup>2</sup> ha sido una artista crucial en los debates sobre la fotografía y la crítica de la representación de los años setenta y ochenta. Su trabajo fotográfico es una

<sup>1</sup> BOTERO URIBE, Darío. *Vitalismo Cósmico*. op. cit. pág. 61.

<sup>2</sup> Jo Spence (1934-1992: fotógrafa londinense, figura integral en el discurso fotográfico a partir de los años setenta. A lo largo de sus diversos proyectos ha destacado por su enfoque altamente politizado de la fotografía y la representación de su propia lucha contra el cáncer. Comenzó su carrera ayudando a fotógrafos comerciales antes de establecer rápidamente su propia agencia especializada en bodas, retratos familiares y portfolios de actores. Sus primeras experiencias le llevaron a una comprensión aguda de la mecánica de la fotografía, de las consideraciones prácticas a las más teóricas. A comienzos de los años setenta, el trabajo de Spence pasó de la actividad comercial a un modo documental más interrogativo y crítico. Aunque el trabajo de Spence criticaría más adelante los procedimientos documentales ortodoxos, su trabajo temprano articuló un deseo de crear las fotografías que van en contra de las imágenes idealizadas ofrecidas por la publicidad.

exploración, a partir de su propio cuerpo y de la construcción de la identidad social a través de la imagen. Autora y modelo de sus *series*, Spence hace de la fotografía un instrumento de rebelión y de terapia. Su investigación sobre las formas de trabajo invisible de las mujeres surgió de su implicación con el movimiento feminista. Junto con Terry Dennett fundó el *Photography Workshop*, una organización dedicada a la educación, los talleres de fotografías para niños y grupos desfavorecidos y la investigación y la difusión de la fotografía política.

A partir de 1982, cuando le diagnostican un cáncer de mama, su trabajo pasó a centrarse en cuestiones sobre la representación de la salud en relación con las condiciones de género y clase, así como en los procesos de terapia fotográfica.

Jo Spence comenzó *The Final Project* tras su diagnóstico de cáncer en 1991, proyecto personal que la ocupó hasta sus últimos días. Su *Proyecto Final* mira a las culturas que abrazan y muestran la muerte. Limitada por la fragilidad física, Spence volvió a trabajos anteriores, principalmente autorretratos, superponiendo planos de fondo de materiales desgarrados, superficies secas, células sanguíneas o paisajes y creando nuevas obras. Éstas mostraban las preocupaciones de Spence sobre el deterioro material y corporal a través del paso del tiempo. La artista presenta su propio cuerpo regresando a la naturaleza: inmersa en campos, flotando en paisajes rocosos, arroyos de agua o nubes.



Jo Spence, *The final project*, 1991-92

Spence siguió haciendo autorretratos hasta su muerte, con la colaboración de Terry Dennett para asegurarse de que sus representaciones no fueran una muerte horrible o un retrato cercano a la muerte. El control de Spence en la representación de su cuerpo, incluso mientras ella estaba muriendo, es un monumento a su proceso creativo radical y un testamento.

**“Es cierto que con la muerte perdemos nuestra individualidad y nuestra conciencia, pero la vida de la que participamos no desaparece; de alguna manera la muerte nos lleva de nuevo a la totalidad cósmica”**<sup>2</sup>, apuntaba Darío Botero Uribe. Esta cuestión también fue abordada desde una perspectiva vitalista por el director creativo Mari Nishimura cuando se le encomendó realizar un cartel para el servicio funerario de *Nishinohon Tenrei* en Japón. El terremoto y el tsunami, del 11 de marzo de 2011, tuvieron un efecto traumático en la sociedad japonesa. Las cuestiones de la vida y la muerte, la esperanza y la desesperación, la belleza y la tragedia se convirtieron en una parte muy real de la vida cotidiana de las personas. La agencia de publicidad reflexionó sobre cómo comunicar el nuevo papel de los tanatorios para recordar y celebrar la belleza de la vida de una persona perdida. De esta forma el director creativo Mari Nishimura decidió crear un esqueleto humano de tamaño real, hecho de flores prensadas dando lugar a una hermosa imagen que expresaba a través de las flores, lo que queda después de la muerte.

Por su parte, la artista Camila Carlow, también representa la belleza del organismo humano a través de la naturaleza. La premisa de que hay mucha poesía en los órganos humanos, es de la que ha partido Carlow para presentar una nueva mirada del cuerpo, convirtiéndolo en esculturas de plantas. Carlow, logra interpretar a través de plantas, naturaleza y flores, la forma exterior de órganos vitales como los ojos, el oído, los pulmones, etc. La colección consta de 13 fotografías, que retratan los órganos hechos a base de naturaleza encontrada en los alrededores de la ciudad de Bristol.

La artista, de origen guatemalteco pero afincada en Bristol, esculpe órganos y partes del cuerpo con diversas plantas y flores silvestres para hacer una representación visual de la dualidad perfección-fragilidad que define el cuerpo humano. La naturaleza teje formas exquisitas y Carlow sigue sus directrices para construir su proyecto efímero *Eye Heart Spleen* (2013). Carlow muestra la importancia de

1 BOTERO URIBE, Darío. *Vitalismo Cósmico*. op. cit. pág. 94.



がある。死。  
本興礼

Mari Nishimura, *Life is Endless*, 2013



Camila Carlow, *Eye Heart Spleen*, 2013



Mari Nishimura, *Life is Endless* (detalle), 2013

cuidar el cuerpo como templo, nos enseña a valorar las piezas de las que se conforma como organismos vivos que necesitan ser regados y protegidos del clima y las inclemencias mundanas. La artista se siente fascinada por nuestra estructura biológica y construye este bellissimo recordatorio de la maquinaria que habita en nuestro interior.

Así pues, el artista es el testigo y mediador plástico del concepto de enfermedad estableciendo así un compromiso no sólo con la obra sino con la sociedad. El trabajo de los artistas enfermos además tiene el cometido de revelarnos algo que ellos han experimentado en primera persona y que se encargan de hacer visible rompiendo las barreras que la sociedad ha colocado, para ello utilizan su cuerpo enfermo como elemento artístico o referencias al mismo expresándose, comunicándose a través de un idioma tan honesto y comprometido como puede llegar a ser el arte y siempre bajo un prisma vitalista eterno.

## 8. CONCLUSIONES



“Las únicas respuestas interesantes son las que destruyen las preguntas”<sup>1</sup>.

### 8.1. Conclusiones generales

En la presente investigación doctoral hemos dado respuesta al interrogante de cómo sana el artista enfermo el concepto de enfermedad implantado en la sociedad actual, a través del análisis comparativo de las distintas estrategias vitalistas, relacionadas a su vez con el *Vitalismo Cósmico*, que adoptan estos artistas a la hora de evidenciar, difundir y socorrer un fenómeno tan significativo como es el de la enfermedad, haciendo un énfasis particular en los artistas de la generación de este último siglo.

El arte se convirtió, para estos artistas, en una plataforma a través de la cuál generar posiciones críticas que denunciaran y acabaran con el estigma de la enfermedad. Si bien muchas de las obras que se han realizado sobre el tema contemplan cuestiones de índole personal, inseparable de un contacto directo con la enfermedad, con la muerte de seres queridos, también abordan cuestiones prioritariamente colectivas que contemplan la situación de miles de personas que se hallan en unas circunstancias similares, por lo menos, en lo que a consideración social se refiere. Analizado el objetivo común a todas estas intervenciones artísticas, podemos concluir que éste se basa en la necesidad de denunciar la representación tóxica de la enfermedad en la sociedad, combatir determinados comportamientos y metáforas dañinas, así como proponer acciones alternativas que tengan un efecto directo en una mayor información, visibilización e integración y en la consiguiente mejora social de los afectados. Así pues, hemos reflexionado sobre la dimensión social y actual de la enfermedad a través del trabajo de artistas enfermos y respaldando nuestra disertación con una filosofía vitalista cósmica, además de dar respuesta a la incógnita de cómo sana un artista enfermo a la sociedad, de qué estrategias se sirve para hacerlo posible y de si es capaz. Para ello se ha examinado la trayectoria de más de un centenar de artistas emergentes que han contribuido de forma directa a abordar la problemática de la enfermedad en sus obras. Todas las partes del análisis se hicieron en sus contextos sociales, políticos y culturales y se presentaron las conclusiones particulares al final de cada capítulo.

<sup>1</sup> SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas*. op. cit. pág. 38.



Así, las conclusiones de la presente investigación se presentan agrupadas de la siguiente manera:

- 8.1. Conclusiones generales
  - 8.1.1. En torno al lenguaje del cuerpo enfermo
  - 8.1.2. En torno a las maniobras léxicas de desintoxicación social
  - 8.1.3. En torno a la enfermedad como negocio
  - 8.1.4. En torno a las estrategias artísticas y vitalistas desarrolladas
- 8.2. Líneas de investigación abiertas

### **8.1.1. Conclusiones en torno al lenguaje del cuerpo enfermo**

En el presente estudio se ha demostrado que el artista es creador de un lenguaje expresivo y en el caso del artista enfermo, emisor de un idioma que va más allá de las palabras. A través de la enfermedad el artista adquiere un compromiso especial con su obra. Por otra parte, el cuerpo como recordatorio de la enfermedad se ha convertido en un elemento fundamental en las obras de Ariana Page, Rebecca Horn, Hannah Wilke o Laura Makabresku, quienes han manifestado en primera persona el bilingüismo corporal que habitaba en su cuerpo consiguiendo descontextualizar su propia enfermedad y expresarse a través de ella, además de transformarla en un símbolo identitario.

Hemos analizado el lenguaje que acontece en el cuerpo enfermo, apoyándonos en la teoría del *Ello* de Georg Groddeck y hemos comparado cómo interpreta el artista enfermo dicho fenómeno y lo materializa sirviéndose de una serie de símbolos y mecanismos adheridos a la enfermedad que utiliza como herramienta para la creación. Cada enfermo otorga a su afección un significado particular que le proporciona la individualidad necesaria para ser entendida como una entidad nosológica. Es a partir de ese momento cuando el artista no sólo cambia su modo de vida sino su trayectoria artística. El cuerpo no es sólo un elemento anatómico, es también un sistema de signos sociales, una pantalla sobre la que se proyectan imágenes propias o ajenas, es por tanto un medio de difusión.

Muchos son los artistas que plantean nuevas formas de percibir la enfermedad y por tanto de comprenderla. En definitiva, estos documentos desde la experiencia, evidencian y naturalizan un proceso natural al que se enfrenta el cuerpo enfermo y también un desarrollo mental que ejerce tanto el individuo que lo comparte como el que lo acoge.

En conclusión se ha logrado demostrar que la enfermedad se presenta de acuerdo con síntomas y signos, el cuerpo enfermo habla. El artista enfermo es consciente del lenguaje que opera en su interior, lo interpreta y materializa a través de su obra y su discurso artístico abriendo un necesario diálogo sobre la dimensión social y actual de la enfermedad.

### **8.1.2. Conclusiones en torno a las maniobras léxicas de desintoxicación social**

Como parte integral del proceso investigador, hemos reflexionado sobre el lenguaje como arma de poder y sobre el significado social de la enfermedad en la actualidad, construido a partir de metáforas tóxicas y valores inamovibles.

El análisis comenzó a partir del trabajo de una serie de artistas que han volteado el discurso a través de un lenguaje depurado y con un significado más honesto. La producción artística de Oliver O. Rednitz, Pepe Miralles, Tom Fecht, David Drake, Olivia Steele, Guerrilla Girls o Jenny Holzer, nos ha hecho reflexionar sobre el poder de la palabra las estrategias léxicas de las que hacen uso adiestrando con el lenguaje.

No cabe duda que la representación de la enfermedad ha influido de manera decisiva en la evolución de la misma. Los argumentos utilizados a la hora de hablar de la enfermedad han ido incorporando una pose moral llena de prejuicios. Otro de los aspectos que ha propiciado las explicaciones irracionales que rodean a la enfermedad es que está fuertemente asociada con la muerte. Que la cultura contemporánea no contempla la muerte es evidente y que desde todas las categorías existenciales hay un proceso de negación de la misma también, Gilles Deleuze, Ernest Becker, o Darío Botero Uribe han reflexionado extensamente sobre el tema.

Los artistas han sentido la necesidad de denunciar la construcción de la enfermedad peyorativa a la que se hace referencia. Esa percepción de enfermedad social ha propiciado una serie de respuestas que vienen a cuestionar radicalmente el discurso de tintes justicieros esgrimido desde distintos sectores y potenciado por los mass media. Contrarrestar con otras imágenes, con otras voces, la representación de la enfermedad ha sido el objetivo de muchas de las obras que se han producido en este último siglo.

También hemos investigado la construcción de la verdad y la adulteración del lenguaje en la era digital, a través de la búsqueda predictiva de *Google*, basándonos en la disertación de Eli Pariser sobre el *filtro burbuja* en Internet, que condicio-

na nuestra orientación y nuestro pensamiento limitando nuestra capacidad crítica e individual. Además, nos hemos inspirado en el trabajo de Susan Sontag, que propone como estrategia elemental liberar a la enfermedad de su carga de culpa y vergüenza, criticar las metáforas y castigarlas hasta desgastarlas. Se ha respaldado la disertación de Sontag con el trabajo de artistas como Matuschka, Katharina Mouratidi, Kerry Mansfield y Angelo Merendino. Además, hemos alterado el significado de enfermedad a través de un pensamiento individual inserto en la sociabilidad, principio fundamental del *Vitalismo Cósmico*, llevando a cabo una *transvaloración* de todos los valores fundamentados por la filosofía del vitalista alemán Friedrich Nietzsche.

La inversión de perspectivas ha sido un pilar fundamental en este objetivo, fundamentándonos en la aportación de Gilles Deleuze al respecto así como de un *imperativo vital* nietzscheano (y un *élan vital* bergsoniano) se ha volteado el discurso en torno a la enfermedad, secundado por el trabajo de artistas como Katarzyna Kozyra, Laura Splan, Celeste Martinez Abburra, Riki Blanco o Mar Gascó. Desde el arte se ha intentado acabar con las falsas interpretaciones que rodean a la enfermedad y que son las principales responsables del estigma de los enfermos. La aceptación de la enfermedad y su visibilización ha jugado un papel crucial, la hemos visto reflejada en la obra fotográfica de Nan Goldin, Adrian Chesser, Diane Arbus, Alexa Wright o Rosalind Solomon. Mención especial han tenido los artistas Nicolas Bruno, Christian Hopkins o Lottie Davies que abordan este discurso vitalista basándose en la representación del sueño de forma terapéutica, sirviéndose de este mecanismo de un modo catártico.

En conclusión, en base al análisis realizado, se ha logrado el objetivo de crear una revisión comparativa de las distintas maniobras léxicas y artísticas que reconfiguran e higienizan las metáforas lacerantes que la sociedad ha implantado en torno a la enfermedad.

### **8.1.3. Conclusiones en torno a la enfermedad como negocio**

La enfermedad como desviación de carácter social excluye al enfermo, representándose como un mal absoluto del que es necesario librarse y manifestando un sentimiento de desvalorización social con respecto a la misma. A raíz de esto, hemos documentado cómo la industria farmacéutica se ha visto claramente beneficiada estudiando su impacto y empoderamiento. La industria farmacéutica como templo

divino al que acudir en caso de enfermedad ha sido un tema recurrente de protesta y denuncia por parte de artistas actuales (Damien Hirst, Beverly Fishman, Celeste Martínez Abburrá, Susie Freeman, Libia Posada, Rafael Díaz o Laura Splan) con los que hemos establecido un riguroso estudio comparativo a partir de sus obras, que analizan la enfermedad como negocio, la eclosión de los medicamentos y la co-dependencia que estos generan en el enfermo.

Además, hemos estudiado la cohesión arte-ciencia por parte de artistas multidisciplinares que utilizan el laboratorio como *atelier*, trabajando con bacterias, células cancerígenas, placas de Petri, en definitiva: bioarte. Documentar como Suzanne Anker, Elaine Whittaker, Eduardo Kac, Klari Reis, Tal Danino, Vik Muniz o Zachary Copfer, han ensamblado las herramientas, materiales y metodologías de los investigadores de biotecnología con las herramientas artísticas, a sido parte de nuestro análisis crítico-evaluativo. Por otro lado, la exploración de los límites del cuerpo enfermo, o la herida como memoria del mismo, ha sido uno de los puntos que hemos investigado a partir del trabajo de Gilbert & George, David Escalona, Andy Warhol, Megan Mitchell, Javier Codesal, Hyun-Gi Kim, Jessica Harrison, Kiki Smith o Cao Hui o Vanessa Tiegs.

En conclusión, se ha logrado demostrar que la búsqueda de nuevas valoraciones para la enfermedad es posible, así como evidenciar que la industria farmacéutica ha visto incrementado su beneficio a causa de la enfermedad. Afortunadamente, la polémica y poco ética actitud por parte de estos gigantes farmacológicos resulta contrarrestada gracias al discurso plástico de los artistas del último siglo.

#### **8.1.4. Conclusiones en torno a las estrategias artísticas y vitalistas desarrolladas**

En la presente investigación doctoral hemos analizado de forma detallada las distintas estrategias artísticas de las que se sirve el artista enfermo en las últimas décadas del siglo XX y los años transcurridos del presente siglo XXI, que encuentran su base ideológica en el *Vitalismo Cósmico*.

Hemos analizado la pulsión vitalista fundamentada en las teorías vitalistas de Henri Bergson, Friedrich Nietzsche y Darío Botero Uribe y representada por la repetición infinita que vemos plasmada en el trabajo de Yayoi Kusama y Judith Scott. Hemos evidenciado la necesidad de un pensamiento individual y objetivo, tan presente en el *Vitalismo Cósmico*, haciendo especial hincapié en la autoeducación y en

la urgencia por recuperar una individualidad que se ha disuelto en la sociabilidad; basándonos además en el trabajo de Maria Svarbova, Orlan, Marina Núñez, Rosalía Banet y Eduardo Casanova, que a través de la representación de lo disonante, lo protésico y lo abyecto, cuestionan la visión narcisista e idealizada del cuerpo en la sociedad actual, invitando al espectador a la reflexión y a una implicación directa. Hemos analizado la estrategia de la seducción en la que se ha planteado cómo a través de la enfermedad se reconfigura lo bello apoyándonos para ello en las obras viscerales de Alina Szapocznikow, Rosalía Banet, Ángeles Agrela, Marina Vargas y Marina Núñez. Culminando en la afirmación del Eros *versus* Tánatos marcada por la influencia de Annie Sprinkle y su estela sexual-vitalista.

La politización ha sido otra de las estrategias clave que hemos investigado. Han sido muchos los artistas que han muerto a causa de enfermedades, por lo que otros han abordado una problemática que les tocaba muy de cerca y han propiciado posturas político-activistas a las que han aportado su labor creativa. Por otra parte, la faceta pública tanto de artistas y autores que han colaborado en la difusión ha desempeñado un papel muy importante para atraer la atención hacia la enfermedad y ha tenido una influencia directa en aspectos como la normalización de los enfermos. Apoyándonos en la figura de Joseph Beuys y su afán integrador del cuerpo social en la creatividad al grito de *cada hombre es un artista*, hemos fundamentado la importancia de la implicación y el accionismo político en los años 80-90, durante el *boom* del SIDA con colectivos como ACT UP, Group Material, Gran Fury y haciendo especial mención a la figura de Pepe Espaliú en España.

En la estrategia de la metamorfosis, hemos examinado lo que acontece en el cuerpo enfermo, fragmentado, mutable y la naturalización de lo artificial y la influencia del mismo en la construcción de la identidad, a partir del trabajo de Ariana Page, Sophie Klafter, Carmen Oliver, Alexa Wright, Orlan, Petrina Hicks y Anna Bedyńska. Además nos hemos interesado por la pérdida de identidad en la actualidad, la comercialización de la misma y los estereotipos que circundan al cuerpo. El trabajo de Henrietta Harris, Alma Haser, Julie Cockburn y David Szauder, han ilustrado nuestra disertación en este apartado.

En último lugar, hemos cimentado la estrategia de la utopía sobre uno de los principios fundamentales del *Vitalismo Cósmico*. Nada sabemos acerca de nuestro poder porque ignoramos el límite de nuestras propias capacidades, es por ello que hemos agrupado a una serie de artistas (Harriet Sanderson, David Escalona, Camila Carlow, Antonio Rabazos o Anne Mondro) que se han negado a pensar a partir de los límites del mundo establecido y van más allá.

Esta investigación doctoral ha evidenciado que existe una serie de características comunes en un grupo de obras que han abordado el tema de la enfermedad. Así, la hipótesis planteada como inicio de la misma se ha visto confirmada a través del análisis de manifestaciones artísticas que tanto a nivel nacional y, de forma más extensa, en el panorama internacional se han desarrollado a lo largo de este último siglo. Si bien la atención que los artistas han dedicado al tema y el impacto social de dichas manifestaciones varía dependiendo del país, puede afirmarse que las preocupaciones conceptuales y las reivindicaciones establecidas son similares. Las estrategias utilizadas, los procesos desarrollados y las cuestiones técnicas y formales demuestran que el arte sobre la enfermedad es altamente heterogéneo, que la diversidad creativa es enorme y que, por tanto, los resultados plásticos también lo son. Esto demuestra que la capacidad de respuesta del arte a una problemática común, no es susceptible de ser encasillada, limitada o constreñida en clasificaciones estrictas. Sería, quizá, más correcto hablar de una red no lineal de significantes que recorren y atraviesan dichas obras, en cuyos nodos estarían situados esos intereses comunes que articulan su discurso, especificados en estas conclusiones.

En conclusión, en base al análisis realizado, se ha logrado el objetivo principal que consiste en agrupar las distintas estrategias artísticas, relacionadas a su vez con el Vitalismo Cósmico, que desarrollan artistas dentro del plano contemporáneo a la hora de evidenciar, sanear y dignificar el concepto de enfermedad que la sociedad ha implantado.

## 8.2. Líneas de investigación abiertas

La presente tesis es una obra abierta que trata de servir como punto de partida para futuros estudios sobre la posición del artista enfermo en el plano contemporáneo y permite la posibilidad de nuevos desarrollos que produzcan a su vez nuevos enfoques y conclusiones. El objetivo principal de las líneas de investigación futuras sería el de pasar al siguiente nivel de la exploración teórica y artística. El seguimiento teórico sería sobre todo la continuación del estudio sobre el papel del artista enfermo en la sociedad, su implicación directa a la hora de evaluar, contrastar y difundir un concepto saneado de enfermedad, y poder hacer una comparación con las décadas anteriores así como formular conclusiones. Las líneas principales de investigación futura podrían ser las siguientes:

- 1 Profundizar en el estudio que hemos propuesto limitando el análisis según diversos criterios de la obra, como por ejemplo el tema, el enfoque, el contexto o la estrategia artística.
- 2 Continuar la exploración de la adulteración del lenguaje en la era digital, a partir de *Google* y su búsqueda predictiva, redes sociales, etc. tema de rabiosa actualidad. Sería recomendable ampliar el análisis sobre el impacto de Internet en nuestras vidas, y cómo un uso interesado del mismo puede inducir a que conceptos como la enfermedad se tuerzan y malogren.
- 3 Asimismo, la investigación artística podría desarrollarse ampliando el planteamiento de la ebullición de la industria farmacéutica, analizando su posible evolución y situación del enfermo dentro de ella.
- 4 Ampliar el estudio del fenómeno bioartístico y su implicación en la reconstrucción del concepto de enfermedad.
- 5 Seguir explorando los medios de expresión utilizados (instalación, escultura, pintura, acción, audiovisual, etc.) por parte de los artistas enfermos que están por llegar.



# BIBLIOGRAFÍA



## LIBROS

- AA.VV. Mujeres artistas de los siglos XX y XXI. Madrid: Taschen, 2002.
- ALIAGA, Juan Vicente. *De amor y rabia: acerca del arte y el SIDA*. Valencia: Universidad Politécnica, 1993.
- AMORÓS BLASCO, Lorena. *Abismos de la mirada: La experiencia límite en el retrato último*. Murcia: CENDEAC, 2005.
- ARTAUD, Antonin. *El pesa-nervios*. Madrid: Visor, 2002.
- ARTAUD, Antonin. *Van Gogh, el suicidado de la sociedad*. Madrid: Fundamentos, 1994.
- ATWOOD, Margaret. *Historias reales*. Barcelona: Bruguera, 2010.
- AZARA, Pedro. *De la fealdad del arte moderno: el encanto del fruto prohibido*. Barcelona: Anagrama, 1990.
- BALSACH, María Josep. *Heterodoxos, raros y olvidados: la otra historia del arte*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2006.
- BALZAC, Honoré de. *Dime cómo andas, te drogas, vistas y comes...y te diré quién eres*. Barcelona: Tusquets, 1998 p. 34.
- BAUDRILLARD, Jean. *La transparencia del mal. Ensayos sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio de aparejadores y arquitectos técnicos, 2007.
- BERGSON, Henri. *La evolución creadora*, Madrid: Nerea, 1999.
- BERNÁNDEZ SANCHÍS, Carmen. *Joseph Beuys*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- BODENNMANN- RITTER, Clara. *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista. Conversaciones en Documenta 5-1972*. Madrid: Visor, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. *Elogio de la sombra*, Buenos Aires: Ediciones Neperus, 1969.
- BOSWORTH, Patricia. *Diane Arbus*. Madrid: Lumen, 2005.
- BOTERO URIBE, Darío. *Discurso sobre el humanismo*. Bogotá: ECOE Ediciones, 2004.
- BOTERO URIBE, Darío. *El derecho a la utopía*. Colombia: Presencia Ltda, 1994.
- BOTERO URIBE, Darío. *El poder de la filosofía y la filosofía del poder*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Derecho y Ciencias Políticas, 1996.
- BOTERO URIBE, Darío. *Nietzsche. La Voluntad de Poder*. Inédito. Copia mimeografiada, 2004.
- BOTERO URIBE, Darío. *Pensar de el nuevo mundo. Aforismos*. Bogotá: Produmedios, 2004.
- BOTERO URIBE, Darío. *Teoría social del derecho*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1993.
- BOTERO URIBE, Darío. *Vida, ética y democracia*. Colombia: Instituto para el desarrollo de la democracia, 1995.
- BOTERO URIBE, Darío. *Vitalismo Cósmico*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2002.
- BREA, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos, 1991.
- BREA, José Luis. *Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años ochenta y noventa, Arte, Proyectos e Ideas*. Valencia: Universidad Politécnica, 1996.
- CELA, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Destino, 2003.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2005.
- CORTÉS, José Miguel G. *El cuerpo mutilado. La angustia de la muerte en el arte*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996.
- CORTES, José Miguel G. *Orden y caos. Estudio sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- CRIMP, Douglas. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad*. Barcelona: Akal, 2005.
- CROS, Caroline. *Orlan*. París: Flammarion, 2004.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Anti-Edipo, Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1995.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Rizoma (Introducción)*. Valencia: Pre-textos, 1977.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1994.

- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama (Colección Argumentos), 2013.
- DERRIDA, Jacques. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La invención de la Histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2007.
- DUBUFFET, Jean. *Del paisaje físico al paisaje mental*. Madrid: Fundación La Caixa, 1992.
- DUBUFFET, Jean. *Escritos sobre arte. Prospectus et tous écrits suivants*. Barcelona: Barral Editores, 1975.
- ECO, Umberto. *Cómo se hace una Tesis: Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Barcelona: Gedisa, 1989.
- ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Debolsillo, 2011.
- ESPALIÚ, Pepe. *En estos cinco años: 1987-92*. Madrid: Estampa, 1993.
- ESPALIÚ, Pepe. *Pepe Espaliú*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003.
- ESPALIÚ, Pepe. *Pasajes. Actualidad del arte español (Pabellón de España: Expo '92)*. Sevilla, 1992.
- EURÍPIDES. *Tragedias II*. Madrid: Cátedra, 2001.
- FEHER, Michel. *El cuerpo humano en la postmodernidad. Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Madrid: Taurus, 1990.
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía de Bolsillo*. Madrid: Alianza editorial, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueología del saber*. México, D.F: Siglo XXI, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *La hermenéutica del sujeto. Cursos Del College De France, 1981-1982*. Madrid: Akal, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *La microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones De La Piqueta, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Los anormales*. Madrid: Gailimard, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI, 2004.
- FREUD, Sigmund. *Los orígenes del psicoanálisis*. Madrid: Alianza Editorial, 1975.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas (Vol. V): La Interpretación De Los Sueños (Segunda Parte): Sobre El Sueño (1900-1901)*. Buenos Aires: Amorrortu, 2000.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas (Vol. XIV): Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico, trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*. Buenos Aires: Amorrortu, 2000.
- GIRARD, René. *El chivo expiatorio*. Barcelona, Anagrama, 1986.
- GOMBRICH, E. H. *La máscara y la cara. Arte y percepción de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1973.
- GRODDECK, G. *El libro del ello: cartas psicoanalíticas a una amiga*. Madrid: Taurus, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- GUASCH, Ana María. *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.
- HESÍODO. *Los trabajos y los días. Teogonía. El escudo de Heracles*. Barcelona: Omega, 2003.
- HYVRARD, Jeanne. *La meurtriture*. París: Éditions de Minuit, 2009.
- JIMÉNEZ MORENO, Luis. *Discernir y Valorar. La filosofía, calidad de vida y otros estudios de filosofía práctica*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1998.
- JUNG, Carl. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt, 1997.
- JUNG, Carl. *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta, 2002.
- KAUFFMAN, Linda. *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Madrid: Cátedra, 2000.
- KLÜSER, B. *Joseph Beuys, Ensayos y entrevistas*. Madrid: Editorial Síntesis, 2006.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror. An essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- LACAN, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. México: Paidós, 1990.
- LAMARCHE-VADEL, Bernard. *Joseph Beuys*.

- Madrid: Ediciones Siruela, 1994.
- LAPLANTINE, François. *Antropología de la enfermedad*. Argentina: EDICIONES DEL SOL, Serie Antropológica, 2001.
- LARRAZABAL, Ibon. *El paciente ocasional: Una historia social del sida*. Barcelona: Península, 2011.
- LAURENT ASSOUN, Paul. *Freud y Nietzsche*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- LLERA, José Antonio. *Rostros de la locura. Cervantes, Goya, Wiseman*. Madrid: ABADA Editores, 2012.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marian. *Memoria, ausencia e identidad*. Madrid: Eneida, Biblioteca ensayo, 2011.
- LÓPEZ MONDEJAR, Lola. *El factor Munchausen. Psicoanálisis y creatividad*. Cendeac, Murcia, 2009.
- MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa. *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Barcelona, Montesinos, 2004.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, Rut. *El cuerpo enfermo: arte y VIH/SIDA en España*. Madrid: Taurus, 2010.
- MARTÍNEZ OLIVA, Jesús. *El desaliento del guerrero: representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Murcia: Cendeac, 2005.
- MARZO, Jorge Luis. *Fotografía y activismo*. Madrid: EDAF 2006.
- MAYAYO, Patricia. *Louise Bourgeois*. Guipúzcoa: Editorial Nerea, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard, 2003.
- NANCY, Jean-Luc. *58 Indicios sobre el cuerpo: Extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra, 2007
- NIETZSCHE, Friedrich. *La voluntad de poder*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en el sentido extramoral*. Madrid: Tecnos, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La Deshumanización del arte*. Madrid: Colección Austral, 2001.
- ORTEGA Y GASSET, José. *¿Qué es la filosofía?*. Madrid: Espasa Calpe, 2007.
- OSÉS GORRAIZ, Jesús María. *La sociología en Ortega y Gasset*. Barcelona: Anthropos, 1999.
- PAQUET, Marcel. *René Magritte, 1898-1967 : el pensamiento visible*. Madrid: TASCHEM, 2013.
- PARISER, Eli. *El filtro burbuja*. Barcelona: Taurus, 2017.
- PARNET, Claire y DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. Valencia: Pre-textos, 1980.
- PLATÓN. *Gorgias*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- PERA, Cristóbal. *Pensar desde el cuerpo: ensayo sobre la corporeidad humana*. Madrid: Triacastela, 2005.
- PÉREZ, David. *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.
- RICO BOVIO, Arturo. *Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad*. Quito: Ediciones ABYA-YALA, 1998.
- RÍO ALMAGRO, Alfonso. *Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú*. [Tesis Doctoral] Granada, 1999.
- SACKS, Oliver. *Alucinaciones*. Barcelona: Anagrama Colección Argumentos, 2013.
- SAGAN, Carl. *La conexión cósmica*. Barcelona: Orbis, 1985.
- SANTIAGO, Gustavo. *Intensidades filosóficas. Sócrates, Epicuro, Spinoza, Nietzsche, Deleuze*. Buenos Aires: Paidós Entornos, 2008.
- SELMA DE LA HOZ, José Vicente. *Creación artística e identidad personal. Cultura, psicoanálisis y conceptos de narcisismo en el siglo XX*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2001.
- SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus, 1996.
- STACHELHAUS, Heiner. *Joseph Beuys*. Barcelona: Parsifal Ediciones, 1990.
- SUBIRATS, Eduardo. *Utopía y subersión*. Barcelona: ANAGRAMA, Colección Argumentos, 1993.
- SÜNNER, Rüdiger. *Zeige deine Wunde. Kunst und Spiritualität bei Joseph Beuys*. Berlin: Europaverlag Berlin, 2015.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el cine*. Madrid: Rialp, 1991.
- TRÍAS, Eugenio. *Meditación sobre el poder*. Barcelona: ANAGRAMA, Colección Argumentos, 1993.
- VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad*. Nihi-

*lismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1986.  
 VATTIMO, Gianni. *En torno a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1990.  
 WARHOL, Andy. *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona: Tusquets, 2013.  
 WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.  
 ZEA AGUILAR, Leopoldo. *Discurso desde la marginación y la barbarie*. Barcelona: Anagrama, 1988.

#### CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

ALIAGA, Juan Vicente. *Pepe Espaliú*. Madrid: MNCARS en coproducción con el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2002.  
 ALIAGA, Juan Vicente y GARCÍA CORTÉS, José Miguel. *Micropolíticas: arte y cotidianidad = art and everydaylife*. Castellón: Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2003.  
 AA.VV. *Louise Bourgeois*. Londres: Phaidon, 2003.  
 AA.VV. *Rebecca Horn*. Stuttgart: Centro Galego de Arte Contemporánea, IFA, 2000.  
 AA.VV. *FACBA 2017, Emancipación, perspectiva e invención*, 2017.  
 AA.VV. *Orlan 1964-2001*. ARTIUM de Álava, Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.  
 AA.VV. *Beuys vor Beuys. Trabajos tempranos*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza y Caja Madrid, 1989.  
 AA.VV. *Alina Szapocznikow. Sculpture Undone 1955-1972*, New York: MOMA, Mercatorfonds, 2011.  
 AGRELA, Ángeles. *La Elegida*. Diputación de Huelva y de Cádiz, 1997.  
 AGRELA, Ángeles. *Articulaciones del arte actual. Cuerpo, identidad, territorio*. Jaén: Universidad de Jaén. Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Deportes y Proyección Institucional, 2012.

#### PRENSA Y REVISTAS

ANDRADE, Oswald De. *Manifiesto Antropófago*, Revista de Antropofagia. Año 1, N°1, mayo 1928  
 ADRIÁN ESCUDERO, Jesús. *Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)*. Anales de Historia del Arte. 2003, N° 13.  
 AIDS Pictures. Art in America. N°77, noviembre 1989.  
 CAMERON, Daniel. *Life During Wartime*. Arts Magazine. No 61  
 CODOVA, Steven. *Virtual Gallery. Body Positive Magazine*. Vol. XII, n° 12, diciembre, 1999.  
 CRIMP, Douglas. *De vuelta al museo sin paredes*. Revista Arena. N°1, Febrero 1989  
 DE DIEGO, Estrella. *Silencio=Muerte*. Lápiz. N° 68, mayo 1990  
 ESPALIÚ, Pepe. *Testimonio*. Vogue España, mayo 1993.  
 FRAIBERG, Allison. *Of Aids, Cyborgs and Other Indiscretions: Resurfacing the Body in the Postmodern. Postmodern Culture*. Vol. 1, N° 3, mayo 1991.  
 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. *El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro*. Revista de occidente, N° 297, 2006.  
 PEREÑA, Francisco. *El hombre sin argumentos*. Madrid: Síntesis, 1996. Arte e interpretación: de la imposibilidad de una psicología del arte. Revista Asociación Española de Neuropsicología, vol. XV, N° 55.

#### RECURSOS ELECTRÓNICOS

ALTERWITZ, Linda. Art + Science: Ariana Page Russell. En: lenscratch.com. Disponible en: <http://lenscratch.com/2016/02/art-science-ariana-page-russell> (publicado: 09.02.2016, acceso: 18.10.2016).  
 ASANZA, Clara. Trópico Idiopático. En: claraasanza.com. Disponible en: <http://claraasanza.com/tropico-idiopatico> (publicado: 2013, acceso: 20.03.2015)  
 BLANCO, Riki. PELÍCULA El canino más largo. En: vimeo.com. Disponible en: <https://vimeo.com/203432677> (publicado: 2016, acceso: 07.03.2017).

- BLAS, Susana. Marina Vargas. Destripando el canon. En: masdearte.com. Disponible en: <http://masdearte.com/opinion/la-habitacion-vacia/marina-vargas-ni-animal-ni-tampoco-angel-destripando-el-canon> (publicado: 29.10.2015, acceso: 11.10.2016).
- COLORADO NATES, Óscar. Gregory Credson y su extraño mundo. En: oscarenfotos.com. Disponible en: <https://oscarenfotos.com/2015/04/05/gregory-crewdsen> (publicado: 05.04.2015, acceso: 13.03.2016).
- CRIADO, Carlos. Los tabúes del cáncer, a través de un objetivo. En: laopiniondemalaga.es. Disponible en: <http://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2011/03/18/tabues-cancer-traves-objetivo/409331.html> (publicado: 18.03.2011, acceso: 09.02.2015).
- CUERVO, Mar. Destroyer. En: marcuervo.com. Disponible en: <http://marcuervo.com/destroyer> (acceso: 15.03.2016).
- DANTO, Arthur C. Damien Hirst's Medicine Cabinets: Art, Death, Sex, Society and Drugs. En: damienhirst.com. Disponible en: <http://www.damienhirst.com/texts/2010/jan--arthur-c-dan> (publicado: 2010, acceso: 12.04.2015).
- DEMICHELI, Tulio. En: ACB.es. Disponible en: [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-20-04-2002/abc/Cultura/nan-goldin-quiero-mostrarmi-rastro-en-el-rastro-de-la-gente-a-la-que-quiero\\_93389.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-20-04-2002/abc/Cultura/nan-goldin-quiero-mostrarmi-rastro-en-el-rastro-de-la-gente-a-la-que-quiero_93389.html) (publicado: 20.04.2002, acceso: 13.06.2003).
- DRAKE David. The 1975: Neon Signs. En: behance.net. Disponible en: <https://www.behance.net/gallery/32619683/The-1975-Neon-Signs> (publicado: 06.01.2016, acceso: 13.10.2016).
- EFE Noticias. Matuschka, emblema de una exposición que hace visible el cáncer de mama. En: diariavasco.com. Disponible en: [http://www.diariavasco.com/agencias/20110317/mas-actualidad/cultura/matuschka-emblema-exposicion-hace-visible\\_201103172238.html](http://www.diariavasco.com/agencias/20110317/mas-actualidad/cultura/matuschka-emblema-exposicion-hace-visible_201103172238.html) (publicado: 17.03.2011, acceso: 09.02.2015).
- ESPALIÚ, Pepe. Retrato del artista desahuciado. En: elpais.com. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html) (publicado: 01.12.1992, acceso: 05.06.2013).
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa. Soledad Sevilla muestra su nuevo esfuerzo por hacer irreal lo real. En: elpais.com. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1998/09/15/cultura/905810406\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1998/09/15/cultura/905810406_850215.html) (publicado: 15.09.1998, acceso: 18.05.2014).
- FLICKR. La página web oficial. Robert Parkeharrison. En: flickr.com. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/tags/robert%20parkeharrison> (acceso: 02.09.2016).
- FRESNEDA, Carlos. Matisse 'Manostijeras'. En: elmundo.es. Disponible en: <http://www.elmundo.es/cultura/2014/04/14/534c4fd122601d20678b457f.html> (publicado: 15.04.2004, acceso: 11.08.2016).
- GASCÓ SABINA, Mar. Cartografía Efélide. Video-Performance. En: margascosabina.net. Disponible en: <https://www.margascosabina.net/cartografia-video> (publicado: 2014, acceso: 12.11.2016).
- GASCÓ Mar. Transiting. En: margascosabina.net. Disponible en: [https://media.wix.com/ugd/152952\\_f8aa2bd97a8c421eabc9a11423b57bcd.pdf](https://media.wix.com/ugd/152952_f8aa2bd97a8c421eabc9a11423b57bcd.pdf) (publicado: 2014, acceso: 04.02.2016).
- GUBAR, Susan. El Centro Cultural Provincial inaugura ¿Heroínas o Víctimas?, Mujeres que conviven con el cáncer. En: malagahoy.es. Disponible en: [http://www.malagahoy.es/ocio/Cultural-Provincial-Heroinas-Victimas-Mujeres\\_0\\_460754104.html](http://www.malagahoy.es/ocio/Cultural-Provincial-Heroinas-Victimas-Mujeres_0_460754104.html) (publicado: 17.03.2011, acceso: 24.11.2015).
- HUUBKOCH. Coyote. Joseph Beuys in America. En: vimeo.com. Disponible en: <https://vimeo.com/5904032> (publicado: 2008, acceso: 04.12.2015).
- JARQUE, Fietta. El arte de vivir el sida. En: elpais.com. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1992/11/16/cultura/721868416\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1992/11/16/cultura/721868416_850215.html) (publicado: 16.11.1992, acceso: 12.05.2014).
- JUNGBAUER, Jessica. Pastel scenes at the swimming pool by Maria Svarbova. En: ignant.com. Disponible en: <https://www.ignant.com/2016/02/10/pastel-scenes-at-the-swimming-pool-by-maria-svarbova> (publicado: 10.02.2016, acceso: 12.09.2016).
- JUXTAPOZ. 12 Months of neon love. En: juxtapoz.com. Disponible en: <https://www.juxtapoz.com/news/street-art/12-months-of-neon-love> (publicado:

12.11.2011, acceso: 05.03.2013).

KRAFTER, Sophie. Una mirada profunda a las personas con anomalías físicas. En: culturainquieta.com Disponible en: <http://culturainquieta.com/es/inspiring/item/6911-una-mirada-profunda-a-las-personas-con-anomalias-fisicas-por-sophie-klafter.html> (publicado: 31.05.2015, acceso: 23.06.2016).

MANSFIELD, Kerry. Aftermath. En: visuramagazine.com Disponible en: <http://www.visuramagazine.com/kerry-mansfield-aftermath> (publicado: 03.2013, acceso: 11.02.2014).

MYFANWY WELLAN, Sophie. New Work by Sophie Myfanwy Wellan. En: aber.ac.uk. Disponible en: <https://www.aber.ac.uk/en/art/gallery-museum/exhibitions/sophie-myfanwy-wellan>(publicado: 28.03.2011, acceso: 10.02.2014).

NÚÑEZ- TORRÓN, Andrea. Nan Goldin, la fotógrafa de lo íntimo. En: maestrosdela fotografia.wordpress.com. Disponible en: <https://maestrosdela fotografia.wordpress.com/2015/03/14/nan-goldin-la-fotografa-de-lo-intimo> (acceso: 16.05.2016).

OMS. Enfermedad. En: who.int. Disponible en: <http://www.who.int/topics/es> (acceso: 21.01.2011)

OMS. Salud. En: who.int. Disponible en: <http://www.who.int/topics/es> (acceso: 21.01.2011)

PAGE RUSSELL, Ariana. Interior Optics series. En: platformgallery.com. Disponible en: <http://www.platformgallery.com/russellio> (acceso: 22.03.2016).

PAGE RUSSELL, Arianna. Skin. En: arianapagerussell.com. Disponible en: <http://arianapagerussell.com/skin> (acceso: 24.07.2016)

POPOVA, Maria. 26-Year-Old Frida Kahlo's Compassionate Letter to 46-Year-Old Georgia O'Keefe. En: brainpickings.org. Disponible en: <https://www.brainpickings.org/2015/02/27/frida-kahlo-georgia-okeeffe-letter> (acceso: 21.07.2016).

REDNITZ, Oliver O., Love will save the world. En: artconnect.com Disponible en: <http://www.artconnect.com/profile/litekultur> (acceso: 20.01. 2015)

REDONDO, G. *El fotógrafo tinerfeño Rubén Plascencia exhibe su serie 'Obscure' en París*. En: laopinion.es. Disponible en: <http://www.laopinion.es/cultura/2014/01/24/fotografo-tinerfeno-ruben-plascencia-exhibe/522010.html> (publicado: 24.01.2014,

acceso: 20.10.2015).

REQUENA, Ester. Las cicatrices del cáncer. En: ideal.es. Disponible en: <http://www.ideal.es/almeria/v/20110407/sociedad/cicatrices-cancer-20110407.html> (publicado: 07.04.11, acceso: 08.02.2015).

RIBAS TUR, Antoni. Duelo y rabia en la fundación Joan Miró. En: artaids.com. Disponible en: <http://www.artaids.com/es/blog/2011/06/30/catalan-dol-i-rabia-a-la-fundacio-joan-miro> (publicado: 29.06.2011, acceso: 22.10.2014).

RTVE. La página web oficial. Días de cine. 'Canino', una historia de una familia atípica dirigida por Giorgos Lanthimos, 2010. En: rtve.es. Disponible en: <http://www.rtve.es/alicarta/videos/dias-de-cine/canino-historia-familia-atipica-dirigida-giorgos-lanthimos/771595> (publicado: 14.05.2010, acceso: 25.02.2015).

RTVE. La página web oficial. La aventura del saber. Lottie Davies. En: rtve.es. Disponible en: <http://www.rtve.es/alicarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-lottie-davies/1397492> (publicado: 07.05.2012, acceso: 21.09.2015).

SAN JOSÉ, Cristina. La 'visión mutante' de la artista palentina Marina Núñez. En: elmundo.es. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/02/01/castillayleon/1233474664.html> (publicado: 01.02.2009, acceso: 15.03.2015).

SHEA, Glover. People react to being called beautiful. En: youtube.com. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=aW8BDgLPzKI> (publicado: 25.05.2015, acceso: 02.07.2015).

SPRINKLE, Annie. Love Art Lab. Breast Cancer Ballet Collages. En: anniesprinkle.org. Disponible en: <http://www.anniesprinkle.org>(acceso: 10.06.2011).

STAFF, Vice. Vik Muniz y Tal Danino convierten células vivas en arte. En: vice.com. Disponible en: [https://www.vice.com/es\\_co/article/colonias--vik-muniz-y-tal-danino-convierten-clulas-vivas-en-arte](https://www.vice.com/es_co/article/colonias--vik-muniz-y-tal-danino-convierten-clulas-vivas-en-arte) (publicado: 28.08.2014, acceso: 02.02.2015).

SPLAN, Laura. Elizabeth A. Sackler center for feminist art. Feminist Artist Statement. En: brooklynmuseum.org. Disponible en: [https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist\\_art\\_base/laura-splan](https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/laura-splan)

(acceso: 11.05.2016).

SPLAN, Laura. Art, Science, and Wonder. Manifest. En: artpractical.com. Disponible en: <http://www.artpractical.com/feature/manifest/> (publicado: 29.10.2015, acceso: 03.12.2015).

STAFF, Vice. Vik Muniz y Tal Danino convierten células vivas en arte. En: vice.com. Disponible en: [https://www.vice.com/es\\_co/article/colonias--vik-muniz-y-tal-danino-convierten-clulas-vivas-en-arte](https://www.vice.com/es_co/article/colonias--vik-muniz-y-tal-danino-convierten-clulas-vivas-en-arte) (publicado: 28.08.2014, acceso: 02.02.2015).

STEELE, Olivia. Artist Bio En: oliviasteele.com. Disponible en: <http://www.oliviasteele.com/the-statement.html> (publicado: 2016, acceso: 05.12.2016).

TARKOVSKI, Andrei. A Message to Young People from Andrei Tarkovsky. En: youtube.com. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_Vvdtaaprzw](https://www.youtube.com/watch?v=_Vvdtaaprzw) (publicado: 26.09.2012, acceso: 01.07.2015).

TOWNSEND, Catherine. Depicting depression: Photographer, 22, documents his daily battle with his 'inner demons' in haunting and thought-provoking picture series. En: dailymail.co.uk. Disponible en: <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-3168234/Depicting-depression-Photographer-22-documents-daily-battle-inner-demons-haunting-thought-provoking-picture-series.html> (publicado: 20.07.2015, acceso: 28.10.2016).

VANDERKEYBUS, Win. Blush. Disponible en: <http://www.ultimavez.com/en/films/blush-film> (acceso: 13.05.2016)

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. Jean-Luc Nancy: Técnica de los cuerpos y apostasía de los órganos. El intruso, ajenidad y reconocimientos. En: observacionesfilosoficas.net. Disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/ontologiayfenomenologia.htm> (publicado: 2011, acceso: 01.07.2015).

WATERS, Jack. Portrait of the Artist as a Sex Bomb. En: poz.com. Disponible en: <https://www.poz.com/article/Portrait-of-the-Artist-as-a-Sex-Bomb-10617-2086> (publicado: 01.01.2000, acceso: 10.06.2015).

WHITTAKER, Elaine. Screened For by Elaine Whittaker. En: vimeo.com. Disponible en: <https://vimeo.com/172440251> (publicado: 17.11.2016, acceso: 16.02.2017).

## AUDIOVISUAL

ESPALIÚ, Pepe. Carrying. San Sebastián (en línea). Guipuzcoa: Arteleku, 1992 (ref. de marzo de 2007). Disponible en web: <http://www.arteleku.net/4.1/articulo/adjuntos/96.mov>

BANET, Rosalía. Comestible 4 (en línea). (Ref. marzo 2008). Disponible en web: <http://rosaliabanet.blogspot.com/>

L Abécédaire de Gilles Deleuze [entrevista] Producción y realización de Pierre- André Bountang. Francia. Distribuida por: ARTE, 1996.

*Sacrificio* [largometraje] Dirección Andrei Tarkovski, Producción Argos / Svenska Filminstitutet. Suecia, 1986



**ÍNDICE DE ARTISTAS**



**A**

ACT UP / 27, 96, 97, 253, 254, 258, 259, 260  
 Adriana Torres / 286, 287  
 Adrian Chesser / 135, 137  
 Alma Haser / 279  
 Alexa Wright / 136, 138, 270, 271, 272, 273  
 Alina Szapocznikow / 236, 237, 238, 239, 341  
 Anna Bedyńska / 274, 275  
 Andrei Tarkovski / 30, 31, 76, 77,  
 Andy Warhol / 186, 187, 189  
 Anne Mondro  
 Annie Sprinkle / 26, 246, 247, 248, 249  
 Ángeles Agrela / 187, 239, 240, 241, 242, 243  
 Angelo Merendino / 118, 119, 120  
 Antonio Rabazos  
 Arianna Page Russell / 38, 39, 40, 41, 42, 188,  
 206, 207, 208, 227, 229, 266

**B**

Barbara Kruger / 89, 90, 91, 94, 114,  
 Beverly Fishman / 170, 172  
 Bruce Nauman / 83, 84,

**C**

Camila Carlow / 293  
 Cao Hui / 181, 182, 192  
 Carmen Oliver / 268, 269, 270  
 Cara Phillips / 210, 211  
 Cecily Brennan / 209, 211  
 Celeste Martinez Abburra / 126, 127, 172, 174  
 Christian Hopkins / 157, 158  
 Cindy Sherman / 57  
 Clara Asanza / 60, 62, 63,

**D**

David Crichtley  
 David Drake / 80, 81, 82,  
 David Escalona / 70, 73, 74, 183, 184, 188, 286,  
 287  
 David Lynch / 229, 230  
 Damien Hirst / 168, 169, 170, 172, 179, 180,  
 David Pérez / 177, 179, 185  
 David Szauder / 276, 277, 278  
 David Wojnarowicz / 145, 146, 147, 148  
 Diane Arbus / 142, 143, 144  
 Donald Moffet / 260, 261

**E**

Eduardo Casanova / 229, 230

Eduardo Kac / 193, 195  
 Elaine Whittaker / 196, 197, 198  
 El Bosco / 51  
 Elmgreen & Dragset / 167, 169

**F**

Francesca Woodman  
 Francis Alÿs / 215  
 Frida Kahlo / 70, 74, 150,

**G**

Georgia O’Keeffe / 150, 152,  
 Gilbert & George / 180, 181,  
 Guerrilla Girls / 92, 93, 95, 96,  
 Gran Fury / 31, 84, 87, 96, 97, 257, 259, 260  
 Gregory Crewdson / 160, 161.  
 Group Material / 261  
 Gwen Hardie / 207, 208, 209

**H**

Hannah Wilke / 54, 55, 56, 164, 165  
 Harriet Sanderson  
 Henrietta Harris / 278, 279  
 Hyun-Gi Kim / 181, 182

**J**

Javier Pérez / 72, 76,  
 Javier Codesal / 187, 190  
 Jenny Holzer / 91, 92, 93,  
 Jessica Harrison / 191  
 Joe de Hoyos / 210, 211  
 Jo Spence / 291  
 Joseph Beuys / 58, 61, 62, 188, 250, 251, 152,  
 253,  
 Judith Scott / 52, 53, 218, 219, 221  
 Julia Llerena  
 Julie Cockburn / 278, 279

**K**

Katarzyna Kozyra / 124  
 Katharina Mouratidi / 118, 120.  
 Kerry Mansfield / 118, 120.  
 Kiki Smith / 181, 182, 236, 241  
 Klari Reis / 197, 198, 203, 204, 206

**L**

Laura Makabresku / 58, 59, 62, 157, 159, 174,  
 184, 185, 271, 275  
 Laura Splan / 126, 127, 172, / 181, 183,

193, 195

Libia Posada / 175

Liz Lee

Louise Bourgeois / 67, 68, 72,

Lottie Davies / 158, 159, 160

## M

Matuschka / 116, 117, 118,

Mar Cuervo / 64, 234, 235

Marcel Duchamp

Marc Gascó / 125, 126, 132, 133, 209, 210,  
211

Maria Alberola

Maria Svarbova / 224, 225,

Marion Fayolle / 49, 50,

María Jesús Fariña / 143

Marina Nuñez / 227, 239

Marina Vargas / 242, 243, 244, 245

Marta Vázquez Juárez / 78, 79, 129, 130

Matej Peljhan / 287, 288

Megan Mitchell / 186, 187

## N

Nan Goldin / 57, 58, 141, 142,

Nicolas Bruno / 154, 155, 156, 157, 158

## O

Olivia Steele / 86, 87

Oliver O. Rednitz / 88,

Orlan / 188, 225, 226, 227, 272, 274

Otto Berchem / 264

## P

Paola Rojas / 177, 179, 185

Paul Delvaux

Petrina Hicks / 139, 274, 275

Pepe Espaliú / 29, 66, 67, 150, 152, 213,  
254, 255, 282, 283, 284, 285

Pepe Miralles / 99, 101, 121,

Pierre Gonnord / 108, 109, 110, 111, 275

Proyecto 1 de diciembre / 98, 99

## R

Rafael Díaz / 172, 176

Rebecca Horn / 43, 44, 45, 46, 47, 69, 70,  
71, 265, 266

René Magritte

Richard William Wheeler / 82, 85

Riki Blanco / 132, 133.

Rob Domenech / 181, 183.

Robert Parkeharrison / 160, 161.

Roberto Jacoby / 150, 151

Rosalía Banet / 163, 164, 165, 228, 229,  
234, 235, 236, 237, 239

Rosalind Solomon / 142, 146,

Ross Bleckner

Rubén Plasencia / 110, 111.

## S

Sara Landeta / 165

Shan Kelley

Shana Parkeharrison / 160, 161.

Shea Glover / 135, 137

Soledad Sevilla / 71

Sophie Calle / 72, 73,

Sophie Krafter / 268, 269

Sophie Myfanwy Wellan / 70, 74, 75

Sue Austin / 286, 288, 289

Susie Freeman / 126, 128, 172, 175

Suzanne Anker / 196

Sylvie Fleury / 84, 85,

## T

Tal Danino / 195, 199

Timothy Archibald

Tom Fecht / 100, 101

Tracey Emin / 72, 73

## V

Valerie Caris / 126, 128

Vanessa Tiegs / 187, 189

Victoria Lucas / 82, 85

Vik Muniz / 195, 199

## W

Win Vanderkeybus / 28

## X

Xavi Muñoz / 72, 75,

## Y

Yayoi Kusama / 216, 217, 218, 219, 220,  
221

Yorgos Lanthimos / 107, 223

## Z

Zachary Copfer / 197, 198, 203, 205, 206

# ÍNDICE DE ILUSTRACIONES



## 1. INTRODUCCIÓN

Ariana Page, *Gush*, 2010 / 11

## 2. ANTECEDENTES

Clara Asanza, *Trópico Idiopático*, 2013 / 25

Win Wanderkeybus, *Blush*, 2002 / 28

Annie Sprinkle y Beth Stephens, *Hairotica*, 2006 / 31

Gran Fury, *Silence = Death*, 1987 / 31

Andrei Tarkovski, *Sacrificio* (fotograma), 1986 / 33

## 3. LA SOMATIZACIÓN DEL LENGUAJE

Bruce Nauman, *Live and Die*, 1984 / 37

Ariana Page Russell, *Sail*, 2011 / 39

Ariana Page Russell, *Net*, 2011 / 40

Ariana Page Russell, *Radiate*, 2010 / 40

Ariana Page Russell, *Rant*, 2010 / 40

Rebecca Horn, *Einhorn*, 1970 / 43

Rebecca Horn, *Cornucopia*, 1970 / 43

Rebecca Horn, *Federn tanzen auf den Schultern*, 1974-75 / 43

Rebecca Horn, *Eintänzer*, 1978 / 46

Marion Fayolle, *La ternura de las piedras*, 2016 / 50

El Bosco, *Extracción de la piedra de la locura* (detalle), 1475-80 / 50

Judith Scott, *Sin título*, 2002 / 53

Judith Scott, *Sin título*, 2002 / 53

Hannah Wilke, *Handle with care*, 1987 / 55

Hannah Wilke, *Intra-Venus*, 1992-1993 / 55

Nan Goldin, *Gotsho kissing Gilles*, 1993 / 55

Nan Goldin, *Greer and Robert on the bed*, NYC, 1972-74 / 55

Laura Makabresku, *How quiet goes away, whom never was*, 2015 / 58

Joseph Beuys, *Coyote*, 1974 / 58

Clara Asanza, *Trópico Idiopático*, 2013 / 60

Clara Asanza, *Trópico Idiopático*, 2013 / 63

Mar Cuervo, *The Laugh of the Medusa*, 2013 / 64

Pepe Espaliú, *El nido*, 1993 / 67

Louise Bourgeois, *Sin título*, 1999 / 67

Louise Bourgeois, *Henriette*, 1985 / 67

Louise Bourgeois, *Topiary: The Art of Improving Nature*, 1998 / 67

Rebecca Horn, *River of the moon*, 1992 / 70

Rebecca Horn, *The Lover's Bed*, 1990 / 70

David Escalona, *Y si enemigo no hubiese. Donde mueren los pájaros III*, 2017 / 70

Sophie Myfanwy Wellan, *This too shall pass*, 2011 / 70

Frida Kahlo, *Sin Esperanza*, 1945 / 70

Xavi Muñoz, *Sin título*, 2003 / 72

Xavi Muñoz, *SleepWalker*, 2008 / 72

Tracey Emin, *My Bed*, 1998 / 72

- Javier Pérez, *Un Sueño Largo*, 2002 / 72  
 Sophie Calle, *Los durmientes*, 1979 / 72  
 Louise Bourgeois, *Celda, Arco de la histeria*, 1992 / 72  
 Andrei Tarkovski, *El espejo*, 1975 / 77  
 Marta Vázquez Juárez, *Máquina contra la histeria*, 2006 / 79  
 David Drake, *The 1975: Neon Signs*, 2016 / 81  
 Gran Fury, *Silence = Death*, 1987 / 84  
 Bruce Nauman, *Run from Fear, Fun from Rear*, 1972 / 84  
 Sylvie Fleury, *Yes to all*, 2007 / 85  
 Victoria Lucas y Richard William Wheeler, *12 Months of Neon Love*, 2011 / 85  
*Art Is Therapy*, fachada del Rijksmuseum (Ámsterdam), 2014 / 85  
 Olivia Steele, *Wish You Were Here*, 2013 / 86  
 Oliver O. Rednitz, *Shiva ♥ you, Buddha ♥ you y Jesus ♥ you*, 2000 / 88  
 Barbara Kruger, *Visual AIDS Project*, 1992 / 90  
 Jenny Holzer, *Sex murder*, 1994 / 93  
 Barbara Kruger, *Protect me from that I want*, 1982 / 94  
 Gran Fury, *On the Road*, 1987 / 97  
 HazteOír, *Bus transfobo*, 2017 / 97  
 Pepe Miralles, *¡Que les den por culo!*, 1994 / 101  
 Pepe Miralles, *El poder de las palabras*, 2011 / 101  
 Tom Fecht, *Pflastersteine*, 1996 / 101  
 Madvocate, *Sin título*, 2013 / 104  
 Pierre Gonnord, *Salima*, 2006 / 108  
 Pierre Gonnord, *Friedrich*, 2011 / 111  
 Pierre Gonnord, *Julia*, 2011 / 111  
 Pierre Gonnord, *Senen*, 2009 / 111  
 Rubén Plasencia, *Obscure*, 2013 / 111  
 Wolf Rilla, *El pueblo de los malditos*, 1960 / 111  
 Barbara Kruger, *Tu cuerpo es un campo de batalla*, 1989 / 114  
 Matuschka, *Vote for yourself*, 1991 / 116  
 Katharina Mouratidi, *Breast Cancer*, 2006 / 120  
 Kerry Mansfield, *Faces of Breast Cancer*, 2014 / 120  
 Angelo Merendino, *My wife's fight with breast cancer*, 2015 / 120  
 Mar Gascó, *Transiting*, 2014 / 125  
 Laura Splan, *Exam Gown*, 2002 / 126  
 Celeste Martínez Abburra, *Maladie*, 2002 / 126  
 Valerie Caris, *Vestment*, 1993 / 126  
 Susie Freeman, *Big Red*, 2011 / 126  
 Marta Vázquez Juárez, *Cardificados*, 2005 / 129

#### 4. EL IMPERATIVO VITAL

- Laura Makabresku, *Sueño de invierno*, 2011 / 131  
 Mar Gascó, *TAC*, 2013 / 133  
 Riki Blanco, *El canino más largo* (fotograma), 2016 / 133  
 Adrian Chesser, *I have something to tell you*, 2015 / 135

- Shea Glover, *Beauty* (fotograma), 2015 / 135  
Alexa Wright, *All View From Inside*, 2012 / 136  
Alexa Wright, *All View From Inside*, 2012 / 136  
Petrina Hicks, *Deb*, 2006 / 139  
Petrina Hicks, *Sin título*, 2006 / 139  
Nan Goldin, *Cookie in her casket*, 1989 / 142  
Diane Arbus, *Sin título*, 1970-71 / 142  
Diane Arbus, *Sin título*, 1970-71 / 142  
Diane Arbus, *Sin título*, 1970-71 / 142  
Rosalind Solomon, *Portraits in the time of AIDS*, 1987 / 142  
David Wojnarowicz, *Sin título*, 1988 / 145  
Roberto Jacoby, *El deseo nace del derrumbe*, 2011 / 150  
Georgia O'Keeffe, *Summer Days*, 1936 / 150  
Pepe Espaliú, *Carrying VII*, 1955 / 150  
Frida Kahlo en el Hospital Inglés, 1950 / 150  
Nicolas Bruno, *Sin título*, 2014 / 155  
Nicolas Bruno, *Sin título*, 2014 / 158  
Christian Hopkins, *Sin título*, 2013 / 158  
Lottie Davis, *Memories and Nightmares*, 2008-2009 / 158  
Gregory Crewdson, *Ophelia*, 2002 / 158  
Robert y Shana Parkeharrison, *Lucid dream*, 2004 / 158

#### 5. ABRIR LA CAJA DE PANDORA

- Hanna Wilke, *Why not sneeze*, 1992 / 164  
Marcel Duchamp, *Why not sneeze Rose Sélavy?*, 1921 / 164  
Sara Landeta, *La medicina y sus metáforas*, 2015 / 164  
Elmgreen & Dragset, *El sida es un buen negocio para algunos*, 2011 /  
Elmgreen & Dragset, *Sangre nueva*, 2011 / 167  
Damien Hirst, *The last supper*, 1999 / 168  
Laura Splan, *Prozac, Thorazine, Zoloft*, 2000 / 171  
Beverly Fishman, *Pill spill*, 2012 / 172  
Beverly Fishman, *Pill spill*, 2012 / 172  
Damien Hirst, *The Cure. Midnight Blue/Neon Green*, 2014 / 172  
Celeste Martínez Abburrá, *Maladie, Eau de Parfum*, 2008 / 172  
Libia Posada, *Máquinas para curar*, 2002 / 173  
Rafael Díaz, *Antiretrovirals 1*, 2011 / 173  
Susie Freeman, David Critchley y Liz Lee, *Pharmacopoeia*, 1999 / 173  
Susie Freeman, David Critchley y Liz Lee, *Pharmacopoeia* (detalle), 1999 / 173

#### 6. EN EL NOMBRE DEL CUERPO

- Paula Rojas y David Pérez, *Visceral*, 2015 / 177  
Damien Hirst, *Biopsy*, 2007 / 179  
Paula Rojas y David Pérez, *Visceral*, 2015 / 179  
Hyun-Gi Kim, *Red series*, 2017 / 181  
Cao Hui, *Visual temperature, sofa*, 2015 / 181

- Kiki Smith, *Bloodline*, 1994 / 181
- Gilbert & George, *Ill World*, 1994 / 181
- Rob Domenech, *Symbiosis*, 2016 / 181
- Laura Splan, *Bufanda de Sangre*, 2002 / 181
- David Escalona, *Vendados 1 y Vendados 2*, 2014 / 184
- Laura Makabresku, Sin título, 2015 / 184
- Richard Avedon, *Andy Warhol*, 1969 / 187
- Megan Mitchell, *Skin*, 2012 / 187
- Javier Codesal, *Días de sida*, 1989-1996 / 187
- Vanessa Tiegs, *Menstrala*, 2008 / 187
- Ángeles Agrela, *Isabel de Portugal*, 2010 / 187
- Orlan, *Diseño de sangre*, 1993 / 188
- Ariana Page, *Gather* (detalle), 2011 / 188
- David Escalona, *manos talladas en madera del S. XVIII*, 2016 / 188
- Joseph Beuys, *Schlitten*, 1969 / 188
- Jessica Harrison, *Rosamund* (detalle), 2010 / 191
- Jessica Harrison, *Ruby*, 2010 / 191
- Jessica Harrison, *Mairi* (detalle), 2010 / 191
- Cao Hui, *Do Not Forget Me*, 2011-12 / 192
- Eduardo Kac, *GFP Bunny*, 2000 / 195
- Vik Muniz y Tal Danino, *Colonies*, 2014 / 195
- Laura Splan, *Surface Tension*, 2011 / 195
- Laura Splan, *Vigilant (Ébola)*, 2002 / 195
- Laura Splan, *Vigilant (Salmonela)*, 2002 / 195
- Laura Splan, *Vigilant (Anthrax)*, 2002 / 195
- Elaine Whittaker, *Spontaneous generation*, 2007 / 198
- Elaine Whittaker, *Screened for*, 2015 / 198
- Klari Reis, *Apothecary project*, 2010 / 198
- Zachary Copfer, *Retrato de Charles Darwin*, 2013 / 198
- Zachary Copfer, *Retrato de Carl Sagan*, 2015 / 198
- Zachary Copfer, *M81*, 2012 / 203
- Zachary Copfer, *Milky way galaxy*, 2012 / 203
- Zachary Copfer, *Star stuff*, 2012 / 203
- Zachary Copfer, *Instalación Star stuff*, 2012 / 203
- Klari Reis, *Petri project*, 2013 / 203
- Klari Reis, *Petri project*, 2013 / 204
- Ariana Page, *Amethyst*, 2015 / 208
- Gwen Hardle, *Body 05.06.15*, 2014 / 208
- Gwen Hardle, *Body 06.29.11*, 2011 / 208
- Gwen Hardle, *Body 02.28.14*, 2014 / 208
- Mar Gascó, *Cartografía Efélide*, 2014 / 211
- Cecily Brennan, *Man with pustular psoriasis*, 2003 / 211
- Cara Philips, *Belleza ultravioleta*, 2012 / 211
- Joe Hoyos, *Celebrity AIDS: Debbie Harry*, 1997 / 211
- Joe Hoyos, *Celebrity AIDS: David Bowie*, 1997 / 211

7. MUESTRA TU HERIDA. ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS BAJO EL PRISMA DEL VITALISMO CÓSMICO.

- Pepe Espaliú, *El nido*, 1993 / 213
- Yayoi Kusama, *Infinity Mirror Room*, 1965 / 217
- Yayoi Kusama, *The Obliteration Room*, 2002 / 221
- Yayoi Kusama, *Sin título*, 1960 / 221
- Judith Scott, *Sin título*, 2002 / 221
- Maria Svarbova, *Alone*, 2014 / 224
- Maria Svarbova, *The doctor*, 2014 / 224
- Orlan, *fotografía previa a una ntervención quirúrgica*, 1993 / 227
- Marina Núñez, *Sin título*, 2014 / 227
- Marina Núñez, *Ciencia ficción*, 2010 / 227
- Ariana Page, *Blouse*, 2011 / 227
- Rosalía Banet, *Cartografía del dolor (Contaminación)*, 2012 / 228
- Eduardo Casanova, *Jamás me echarás de ti*, 2016 / 230
- David Lynch, *El hombre elefante*, 1980 / 230
- Yorgos Lanthimos, *Canino*, 2009 / 233
- Mar Cuervo, *Destroyer*, 2016 / 235
- Alina Szapocznikow, *Fragments of lip casts*, 1966 / 236
- Alina Szapocznikow, *Dessert III*, 1971 / 236
- Kiki Smith, *Little mountain*, 1996 / 236
- Rosalía Banet, *Repostería humana*, 2004 / 236
- Rosalía Banet, *Comestible 04*, 2004 / 236
- Rosalía Banet, *Vestido de piel herida*, 2003 / 239
- Ángeles Agrela, *Fanzine (retrato nº 17)*, pintura mixta, 2013 / 239
- Marina Núñez, *Sin título (locura)*, 2009 / 239
- Ángeles Agrela, *Retrato de Mujer*, 2010 / 240
- Marina Vargas, *La Bacante*, 2015 / 243
- Ángeles Agrela, *Fanzine (retrato nº 35)*, 2014 / 243
- Marina Vargas, *Exposición en el CAC de Málaga*, 2015 / 245
- Annie Sprinkle, *Breast cancer ballet collage*, 2008 / 249
- Annie Sprinkle, *Dirty Sexecology (25 formas de hacer el amor en la tierra)*, 2009 / 249
- Joseph Beuys, *Sin título*, 1982 / 252
- Gran Fury, *Read My Lips*, 1988 / 257
- ACT UP, *Acción de las cenizas*, 1992 / 260
- ACT UP, *Funerales políticos*, 1992 / 260
- Donald Moffet, *He kills me* (cartel), 1987 / 260
- Gran Fury, *Un muerto de SIDA cada media hora* (cartel), 1988 / 260
- ACT UP, *Manifestación*, 1987 / 263
- Rebecca Horn, *Rotbrust*, 1972 / 266
- Ariana Page, *Seethe*, 2010 / 266
- Ariana Page, *Soothe*, 2010 / 266
- Sophie Krafter, *Corporeality* (autorretrato), 2015 / 269
- Sophie Krafter, *Corporeality* (autorretrato), 2015 / 269



- Carmen Oliver, *Sin título* (detalle), 2017 / 270  
Alexa Wright, *After Image*, 1997 / 273  
Alexa Wright, *Skin*, 2000 / 273  
Laura Splan, *Manifest*, 2015 / 275  
Petrina Hicks, *Serpentina I*, 2011 / 275  
Petrina Hicks, *Comfort*, 2011 / 275  
Pierre Gonnord, *Iris*, 2011 / 275  
Anna Bedyńska, *White Power*, 2013 / 275  
David Szauder, *Wayne and Joseph*, 2015 / 277  
Julie Cockburn, *The Conundrum*, 2016 / 279  
Henrietta Harris, *Sin título*, 2012 / 279  
Alma Haser, *Cosmic Surgery*, 2010 / 279  
Pepe Espaliú, *Carrying*, 1993 / 283  
Harriet Sanderson, *Limbus* (detalle), 2007 / 287  
Adriana Torres, *Quién dijo que todo está perdido* (detalle), 2014 / 287  
Matej Peljhan, *My way is my decision*, 2013 / 287  
David Escalona, *El carro de Apolo* (detalle), 2015 / 287  
Sue Austin, *Freewheeling*, 2015 / 289  
Jo Spence, *The final project*, 1991-92 / 289  
Camila Carlow, *Eye Heart Spleen*, 2013 / 291  
Mari Nishimura, *Life is Endless* (detalle), 2013 / 293

